



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LITTLE BOY / FAT MAN

PESO / DESTRUCCIÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

RUY ANTONIO HERNÁNDEZ ALFONSO

DIRECTORA DEL PROYECTO:

MAESTRA KARINA ERIKA ROJAS CALDERÓN

CIUDAD DE MÉXICO, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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 AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LITTLE BOY / FAT MAN

PESO / DESTRUCCIÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

RUY ANTONIO HERNÁNDEZ ALFONSO

DIRECTORA DEL PROYECTO:

MAESTRA KARINA ERIKA ROJAS CALDERÓN

CIUDAD DE MÉXICO, 2016

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN
NOTA AL LECTOR

1

El peso_18
La traducción del peso_28
El carácter destructivo_44
La práctica de carácter destructivo_55

2

El uso de la historia_70
Little Boy, Fat Man_78
Índice de masa corporal /
Índice de Masa Cultural_85

3

Antropometría negativa_97
Primeros auxilios Vol. I_102
A fistfull of pesos_108
NO GRAFITEAR EL MURO_112
Emergencia_118

CONCLUSIONES
ANEXOS / PASAJES
FUENTES

INTRODUCCIÓN

El cuerpo de trabajo que se presenta a continuación tiene como antecedentes mis investigaciones y desarrollos artísticos tempranos, mismos que llevé a cabo durante mis estudios en la Facultad de Artes y Diseño. Dichas investigaciones tomaban como punto de partida el cuerpo como concepto, organismo y máquina abstracta. Estas indagaciones se conjugaban siempre con otros registros y campos de conocimiento. Es decir, el cuerpo, en mis investigaciones artísticas, es una constante con la que me gusta integrar y poner en diálogo con otras muchas variables. El cuerpo, en los términos que lo apuntábamos, es un pretexto.

Siguiendo históricamente el concepto de cuerpo dentro de las prácticas artísticas, fui construyendo una estructura de trabajo y una manera de hacer, de pensar y de enunciar el cuerpo. Justamente, mi primera exhibición individual enmarcaba todas estas reflexiones. *Cartas de amor* (Ruy h. Alfonso, Galería Autónoma, Facultad de Artes y Diseño, 2014) era una exhibición sobre el gesto del cuerpo y su comunicabilidad, con influencias del cine, la publicidad y los medios de masa, formulaba una declaración sobre cómo hacer acontecer y comunicar el cuerpo –sensible– sin necesidad de una mediación del lenguaje o una representación de éste.

Cartas de amor tenía su antecedente en *Posiciones* (Ruy h. Alfonso, 2014-2015) serie de fotografías en las que hacía un registro fotográfico del cuerpo sin el cuerpo. Registraba su tránsito, su ausencia, su rastro y también su gesto. Tenía pues, un profundo interés en el cuerpo, pero no era mi intención representarlo. Las ideas y relaciones que generaba sobre el cuerpo suponían sobre todo su total ausencia, su desaparición.

Posteriormente, y después de egresar, tenía una disciplina y un cuerpo de trabajo sólido, identificaba bien mis formas de hacer y también lo que me interesaba y podía explotar. A mi egreso asistí a varios seminarios de reflexión sobre arte, cultura e investigación artística. Fue bastante rico, pues no tenían una estructura tan académica como

lo era la de la Escuela. Se abordaban lecturas más complejas y que involucraban el contexto actual del arte y la cultura. Veíamos y analizábamos la obra de artistas cuya propuesta involucraba más que un problema técnico, formal o estético. Fue dentro de esas dinámicas de trabajo donde empecé a estructurar el cuerpo de trabajo que aquí presento.

Por otro lado, la idea de desaparición del cuerpo empezó a cobrar en mi obra una dimensión política. No me interesaba hacer estrategias artísticas con tendencia hacia el activismo, ni arte socialmente comprometido; simplemente quería incluir y señalar en mi práctica, las problemáticas políticas de mi contexto.

Sin dejar de pensar el cuerpo, y empezando a reflexionar sobre la potencia de lo destructivo, realice obras como *Frontera: Tres actos* (Ruy h. Alfonso 2014) esculturas en las que abordaba, a través de la elaboración de trampas de seguridad donde era el peso del propio cuerpo lo que activaba la trampa; temas como lo público y lo privado, la seguridad y las políticas económicas. En la misma línea hice *Este es mi reino* (Ruy h. Alfonso, 2014) inspirado en un cortometraje de Carlos Reygadas (*Este es mi reino*, 2012), en esta pieza se articulaban el tema de la fiesta, la violencia y el nacionalismo; consistía en construir una bandera mexicana, con globos de fiesta y a balazos. Poco a poco, mediante la experimentación y la reflexión constante de mis procesos, encontré diversos vehículos y maneras de articular problemáticas complejas a través de mi interés en lo corporal.

Otra pieza que involucra peso, cuerpo y destrucción es *11/11* (Ruy h. Alfonso, 2014) una serie fotográfica que registra el desgaste de varios campos de fútbol. Es una reflexión sobre el cuerpo en suspensión, ocioso, no productivo, pero finalmente pesado; los campos de fútbol registrados corresponden a una liga de aficionados. En otras palabras, se puede decir que *11/11* es un registro del no hacer del cuerpo como potencia y del control delimitado sobre el tiempo de ocio.

Finalmente me interesé por diferentes relaciones entre la historia y los procesos artísticos. Fue un hecho azaroso, que dio pie al cuerpo de trabajo que se expone, y que comenzó al darme cuenta cuales habían sido los nombres de las bombas nucleares arrojadas en Hiroshima y Nagasaki -nombres mal o bien, siempre en segundo plano-. Estos nombres estaban envueltos en un acontecimiento destructivo, además refieren a un cuerpo y sobre todo a su peso. Estaba convencido de trabajar en torno a ellos, pues era un evento que podía utilizar como estructura, ya que contenía la triada con la que me encontraba trabajando: cuerpo, peso, destrucción.

Así, antes de comenzar a trabajar con los nombres de las bombas, trabajé en torno al uso de la historia, y su articulación en los procesos y prácticas artísticas. Un primer ejercicio que desarrollé en este sentido fue el *Monumento a Ícaro* (Ruy h. Alfonso, 2015) esta pieza fue una instalación que hablaba sobre la memoria histórica como instrumento ideológico. Y también había un cuerpo: erigí un monumento -como crítica a las estrategias ideológicas de los estados nación- al cuerpo muerto de Ícaro, quien murió según el mito, por olvidarse de volar lejos del sol. Es un monumento donde el éxtasis y la excitación –la de Ícaro como metáfora- característicos de las sociedades contemporáneas, sirven como anestesia de la memoria histórica.

Posteriormente, en *Breve historia del Kapitalismo* (Ruy h. Alfonso, 2015) proponía “corporizar” a un sistema económico destructivo, comparándolo con Moby Dick: la mortífera bestia de ficción de Henry Melville. Esto lo realicé a través de superposiciones e intervenciones en una vieja historieta escolar basada en dicha novela.

Con este breve repaso de algunas producciones anteriores, el lector puede familiarizarse con mi práctica artística y tener una lectura más fluida del presente cuerpo de trabajo. Todas mis obras pueden consultarse en:

<http://ruyhernandezalfonso.tumblr.com/>

NOTA AL LECTOR

El Bloque 1 se compone de ensayos que, en el terreno del arte contemporáneo, tienen como objetivo exponer los dos conceptos fundamentales que se estarán articulando en el Bloque 2 y 3.

Los dos primeros ensayos del Bloque 1 se abocan a las consideraciones con las que se va a utilizar el concepto de Peso. En el texto *El Peso*, con una argumentación conceptual sencilla y revisando desde categorías etimológicas hasta físicas, se expondrán las distintas posibilidades con las que hablaremos y entenderemos la condición de peso. El objetivo de este ensayo es que tanto el lector como el autor estén pensando el peso en el mismo sentido y desde diferentes categorías según sea el caso: el peso de la subjetividad o el peso histórico, por ejemplo.

Después le seguirá: *La traducción del peso*, que recupera la línea del ensayo que le precede y se concentrará en el peso desde la problemática de su traducción, desde el origen de la balanza hasta el peso de la información digital, planteará preguntas de distintos órdenes, por ejemplo: ¿Cómo pesamos? ¿Qué instrumentárias nos hemos dado para pesar? A través de ejemplos sobre cómo se han traducido a lo largo del arte contemporáneo, los diferentes pesos expuestos, se ejemplifica mayormente con la obra de Bas Jan Ader.

En el segundo par de ensayos del Bloque 1 se utilizará la misma estrategia: establecer conceptos en un primer momento, para después dotar de ejemplos concretos en el arte contemporáneo a esos conceptos. *El Carácter Destructivo*, es un texto que analiza el concepto de destrucción a través de las ideas benjaminianas de la historia y la cultura, a la par que examina también las ideas desarrolladas en el *Simposio de Destrucción en el Arte (DIAS)*. Para concluir el Bloque 1, el ensayo *La Práctica de Carácter Destructivo* abordará ejemplos de la obra de Cyprien Gaillard y Matias Faldbakken, entre otros. Para éste momento ya son del conocimiento del lector los dos conceptos fundamentales de la investigación.

Para el Bloque 2, en el primer ensayo, *El uso de la historia*, se desarrollan y ejemplifican los usos que el arte contemporáneo en general y mi práctica artística en particular, hacen de la historia. Seguido del texto: *Índice de Masa Cultural (IMC-P/D)*, que desarrollará un modelo conceptual de operación artística. Se explica la relación de este modelo con el Índice de Masa Corporal y cómo éste se define a su vez por el nombre dado a las bombas nucleares. En este texto se re-ligan todos los conceptos e informaciones expuestas en los ensayos anteriores.

Para finalizar el Bloque 2, *LITTLE BOY / FAT MAN* introduce los acontecimientos históricos que detonaron la investigación y da cuenta de como estos van a estar operando de manera simbólica e histórico-alegórica, recodificándolos conceptualmente en contextos específicos a través del peso y la destrucción. Concluido el Bloque 2, el lector podrá entender las operaciones conceptuales, que a través de mi práctica artística, estaré proponiendo en el Bloque 3.

Así, el Bloque 3 reúne textos sobre las piezas que realicé a partir del modelo propuesto en el marco de la exhibición *LITTLE BOY / FAT MAN* en el Museo de Arte de Sinaloa. Será un bloque con textos de naturaleza descriptiva y reflexiva, entorno a los temas y procesos que abordan las piezas.

Al final, como anexos, se disponen una selección de bocetos, notas y apuntes de mis libretas, que en conjunto funcionan como material de apoyo.

Por ultimo, se le invita al lector a revisar simultaneamente el archivo de imágenes generado como complemento a esta publicación en:

<http://little-boy-fat-man.tumblr.com/>

0. Miligramos, Gramos, Kilogramos, Toneladas.

1. Kilobytes, Megabytes, Gigabytes, Terabytes.

Las palabras que se agrupan arriba son códigos verbales que se utilizan para referir a un peso determinado. El primer grupo (0) representa a los conceptos con los que el idioma español estructura valores físicos en valores simbólicos. El segundo es el mismo caso, un grupo de palabras (1) que representan términos anglosajones que se han estandarizado en todo el mundo. Los primeros términos refieren a un peso tangible, demostrable, equiparable físicamente. Los segundos suscriben un peso virtual, abstracto, intangible. Los dos son información. Como una especie de matrushkas, la palabra que representa el mayor peso contiene de hecho a todas las demás, en un sentido de representación verbal cuantificable.

El peso intangible no es propio de los sistemas digitales, pues, en el mundo concreto estamos rodeados de diferentes categorías, de pesos intangibles también, todo el tiempo nos vemos socavados por categorías simbólicas de peso.

Para este texto se han establecido cuatro momentos del peso, físicos y simbólicos, para someterlos a un escrutinio en el terreno del arte contemporáneo. Los cuales se fragmentarán solo para efectos de estudio y análisis, sin olvidar que su relación se asemeja al modelo de la matrushka, dónde estos cuatro momentos del peso estarán siempre contenidos uno en el otro, el otro en aquel, etcétera. A continuación, se exponen brevemente los cuatro momentos propuestos, con el fin de que el lector los tenga en mente en las páginas subsiguientes, dónde se expondrán más extensamente.

Primer Momento: El Peso físico. Partiremos desde el origen. Cualquier condición simbólica del peso encuentra su punto de partida en lo físico. Partiendo de la definición que da la academia, la condición física de “algo” son aquellos atributos capaces o susceptibles de medida. Es así como el momento físico del Peso será homologable con

una genealogía de las herramientas de medición: desde la balanza a las básculas Biomédicas.

Segundo Momento: El Peso Histórico. De nuevo recurriendo a las definiciones con las que se estructura nuestro lenguaje, tomaremos a lo histórico como lo referente a la historia, que se define como lo averiguado o comprobado. En ese sentido se habla del Peso Histórico como primera condición simbólica, partiendo de una pregunta fundamental ¿Cuánto pesa la historia? ¿Cómo determinar tal peso?

Tercer Momento: El Peso Cultural. Lo cultural como conjunto de saberes, conocimientos e informaciones generadas y articuladas por la raza humana será la segunda categoría simbólica del peso. Una figura que ejemplificara este peso surge de la pregunta ¿Es el conocimiento pesado?

Cuarto Momento: El Peso Político. Se establece a lo político como la acción pública. El cuarto momento del peso, tercera y última categoría simbólica, será así, dicho de otra manera, el peso de los actos públicos, o el peso de lo público en sí.

Primer Momento: El Peso físico.

El peso de un objeto sobre la Tierra es la fuerza gravitacional que ejerce ésta misma sobre él¹, en un sentido coloquial, la Tierra jala a los cuerpos, en lo que Einstein denominaría como una caída perpetua.

Si pudiéramos definir el peso tomando distancia del lenguaje científico, podríamos decir que es una condición de resistencia. ¿A que resiste lo pesado? A la fuerza de gravedad, por supuesto. Se diría pues, reiterando, en una afirmación fuera de lugar en términos científicos, que el peso es resistencia. Es pertinente pensar en que no hay alternativa. No se puede regular con una perilla la fuerza de gravedad que la Tierra ejerce sobre las cosas. Solo es posible resistir. No se hace más que pesar.

Ahora bien, si consideramos que el peso físico es una condición de resistencia, estableceremos dos condiciones diferentes de ésta: 1. Una resistencia activa, que es la propia de todo lo que, animado o inanimado, está en movimiento. 2. Una resistencia pasiva, la que ejercen todas las cosas estáticas. Empecemos por analizar estas últimas.

La historia de la medida del peso es también la historia de la economía de mercado. El ejercicio de pesaje siempre ha tenido claras determinaciones de intercambios de valor. Para ser testigos de ello, solo hace falta recorrer cualquier mercado para ver desfilar un sin fin de carteles en los que se traducen kilos de mercancía en dinero.

Hacia el 2500 a.C., los egipcios patentaban un sistema de equivalencias donde en un extremo se colocaban pesas, que no eran más que un estándar regulado de valor de lo que se quería pesar. Al otro extremo, se colocaba la cosa a pesar; cuando los dos extremos se encontraban en situación de equilibrio quedaba establecido el valor de cambio de la cosa; este sistema es la balanza.

1 Segunda Ley de Newton en: Varios Autores. *Física Contemporánea*. México. McGraw-Hill. 2001.

En tanto se fueron volviendo más complejos el comercio y los tipos de intercambios de valor, más fueron también evolucionando tecnológicamente los sistemas de pesaje. Como los egipcios, cada cultura adaptaba su manera de pesar a su sistema de intercambios de valor. Los romanos, por ejemplo, necesitaron un sistema más exacto donde la pesa era una constante fija que se movía por un brazo del que pendía en una bandeja lo que se iba a pesar.

Todo lo que pesa y es resistentemente pasivo tiene un valor, este valor no es necesariamente de intercambio económico, aunque la lógica genealógica de los sistemas de pesaje así lo confirmen. En ese sentido es interesante preguntarse ¿Cómo pesar lo que nunca ha sido pesado? ¿A través de qué sistemas? ¿Habría que idear los propios?

La medida de los pesos resistentemente activos no es tan distinta, se ha desarrollado en el margen de los cuerpos orgánicos, es decir, los seres vivos; y responde a una lógica de la salud. Es cierto que en el origen de los sistemas de pesaje no estaba inscrito el interés por pesar los cuerpos de los seres vivos. Esta necesidad surge con la medicina, las instituciones reguladoras del Estado y posteriormente con la moda.

El peso físico de un individuo siempre será reflejo de su estado de salud, pero también será ligado a un canon estético establecido. Estos cánones estéticos son fácilmente identificables en las representaciones que, desde el arte hasta la publicidad, confecciona cada cultura. Pero el peso físico como resistencia activa va más allá de estas consideraciones. En cualquier caso se trata del movimiento. ¿Cómo se moviliza todo éste o aquél peso? ¿Cómo se disloca, deslocaliza, reposiciona? ¿Es posible?

La única diferencia entre peso físico de resistencia activa y pasiva radica en el estatismo de uno en relación con el otro, y es totalmente relativo. ¿Cuántas veces hemos visto más activa a una piedra que pesa algunos gramos, que a masas enteras de gente?

Segundo Momento: El Peso histórico.

“Los síntomas de deterioro, que son lo fundamental para el valor de antigüedad, deben ser eliminados por todos los medios desde el punto de vista del valor histórico.”². “Al liberarnos de la historia, podemos recurrir a ella como una especie de diversión, tratarla como un espacio de pura irresponsabilidad; en adelante, todo tiene para nosotros la misma significación, el mismo valor.”³

La idea de la Historia, en mayúscula, entendida como la narrativa cronológica de un conjunto de hechos comprobados y trascendentes dotados de significancia ideológica, ha muerto⁴ ya un par de veces. Esto ha hecho, sin embargo, que el arte contemporáneo como disciplina crítica, asuma, establezca y asimile sus estrategias a través de presupuestos históricos.

Es así cómo la muerte de la historia se refiere más a una cancelación de la linealidad cronológica con la que Occidente programaba sus agendas ideológicas. Con la muerte de los grandes relatos (La Historia, La Ciencia, El Arte, etcétera, así con mayúsculas), en el arte sobre todo, se han abierto nuevas posibilidades de reestructurar las genealogías históricas, generar nuevas relaciones con el pasado, contarlos de otra manera. Lo histórico es hoy aún más pesado, pues ya no flota en las nubes ideológicas que lo sostenían.

Los monumentos son una prótesis histórica, en ellos se deposita cierto valor histórico que apela a la memoria colectiva, ésta a la vez está estructurando ideológicamente un Estado-Nación. Cuando un sistema de gobierno es derrocado, lo primero en caer son los monumentos que éste erigió, esto no significa otra cosa más que la necesidad de liberarse de un peso, que definitivamente no está ni cerca

2 Alois Riegl. *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid. Visor. 1999

3 Boris Yve-Alain. *Historización o intención: el retorno de un viejo debate*. Paris. Cahiers du MNAM. 1987

4 Véase *El fin de la historia* de Francis Fukuyama

de ser el peso físico de los monumentos en cuestión, ya que se trata de un peso mucho más denso el que se elimina simbólicamente: es el peso histórico. Los monumentos son pesados en un sentido físico, pero lo son aún más en un sentido simbólico.

Al pensar en una piedra angular de nuestra historia, en una lógica apartada de la del Estado-Nación y más cercana a la antropología: La Piedra del Sol pesa 24 toneladas ¿Este peso físico representa en realidad sus repercusiones históricas? De ninguna manera. El peso que ejerce históricamente este monolito es de valores incalculables.

También se entiende el sentido particular del peso histórico, pensándolo desde el lado opuesto. A saber, aquellas estructuras y monumentos monstruosamente pesados físicamente, pero de un peso histórico leve, fútil. Pienso en las esculturas monumentales de Sebastián⁵, efigies robustas y pesadas generalmente comisionadas por el Estado, las cuales no son más pesadas, en el sentido histórico que ellas mismas se proponen, que un trozo de papel planeando en el aire: en todo caso, estas esculturas monumentales no son más que mobiliario urbano muy costoso.

El peso histórico, así como todos los demás pesos simbólicos, escapará a la medida, aunque no por ello dejarán de ser pesados. Para establecer cualquier contacto con dichos pesos tendremos que hacerlo a través de aparatajes simbólicos, elaboraciones conceptuales que expongan estos pesos sin necesidad de establecer una medida y “nombrando a lo que está ausente [pero] sin embargo -o más bien por ello mismo- no deja de acosar”⁶

5 Enrique Carbajal, (Chihuahua, 16 de noviembre de 1947), mejor conocido por el nombre de Sebastián, es un escultor mexicano especializado en escultura monumental oficial.

6 Texto curatorial de Exposición *Espectrografías: Memorias e Historia*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. 2010.

Tercer Momento: El Peso Cultural

Walter Benjamin decía⁷ que cualquier documento de cultura es también un documento de barbarie, consideramos que se refería a que la disposición de generar o articular los saberes que nos hemos dado como humanidad se ha convertido en un acto de violencia, tanto como disparar un arma y matar a un hombre.

En el sentido de Benjamin, la cultura todo el tiempo nos está violentando. Para el propósito de este ensayo proponemos entender la tesis del filósofo alemán con un sesgo: De manera que todo el tiempo nos encontramos interpelados por el peso de la cultura.

Este peso referente a la cultura es fantasmagórico pero concreto; invisible pero presente en toda actividad humana, aumentado dependiendo del uso que le damos y como lo estructuramos. Así que el peso cultural responderá totalmente a una lógica de uso, cuando utilizamos la cultura la hacemos más pesada ¿Sobre quién recae todo el peso del uso que se hace de ella?

El peso cultural es algo que nunca desaparece, al contrario, aumenta proporcionalmente al uso con el que se emplea. En *2001: Una Odissea del Espacio*, Kubrick⁸ pone en escena una situación que podría ilustrar esta idea. ¿Cómo llega el hombre desde las cavernas hasta el espacio? El hombre de las cavernas descubre la fuerza física que puede ejercer en el montón de huesos que ha encontrado en el suelo. Descubre el uso de algo que había estado ahí siempre, y

7 En Tesis de filosofía de la historia. Walter Benjamin. *Ensayos Escogidos*. México. Coyoacán, 2001.

8 Stanley Kubrick (Estados Unidos, 26 de julio de 1928 –Reino Unido, 7 de marzo de 1999) fue un director de cine, guionista, productor y fotógrafo estadounidense. Es de los más influyentes cineastas del siglo XX. Destacó tanto por su precisión técnica como por la gran estilización de sus cintas y su marcado simbolismo. Realizó trece películas, entre las cuales se encuentran varios clásicos del cine, como *Paths of Glory*, *Espartaco*, *Lolita*, *Dr. Strangelove*, *2001: A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange*, *Barry Lyndon*, *El resplandor* y *Full Metal Jacket*.

lo pone en práctica. Digamos que descubre el peso cultural de una herramienta, uno de los huesos que golpeaba vuela por los aires, al fotograma siguiente estamos en el espacio.

Como el hombre de las cavernas en la cinta de Kubrick, nosotros aprendemos a habitar el mundo y a descubrir el uso de todo lo que nos rodea, antes de saber utilizar el excusado orinábamos en pañales, antes de sopesar el vaso bebíamos en un biberón. Conforme el hombre crece y utiliza el mundo, éste se le vuelve más pesado.

Como la historia, la cultura se encuentra desembarazada de presupuestos ideológicos, lo que no significa que haya dejado de estar en las agendas críticas del arte contemporáneo. Como afirmaba Ole Bouman⁹ en el III Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, dedicado a la resistencia en el arte: No ahorres en Cultura, ¡Úsala!¹⁰

Cuarto Momento: El Peso Político

Francesco Careri¹¹ en su texto: *Walkscapes*, afirma que andar, caminar, transitar en el espacio público es una práctica estética de transformación simbólica, y nos gustaría plantear que es así sólo en la medida en que este andar es político, ya que transitar el espacio público es un acto necesariamente político, mientras entendamos a la actividad política como un ejercicio individual de lo público. Esta condición de lo político, si bien bastante general, nos ayudará a entender mejor el sentido en el que expondremos cierto Peso Político.

Todo acto público está dotado de categorías simbólicas de peso, y éstas a su vez están determinadas por nuestro ejercicio individual

9 Ole Bouman es director de arte, escritor, diseñador, profesor y ha sido director general de varias instituciones culturales.

10 Issa María Benítez Dueñas, ed. *Resistencia = Resistance*. México. Patronato de Arte Contemporáneo, 2004.

11 Arquitecto y desde 2005 profesor del Departamento de estudios urbanos de la Università degli Studi Roma Tre. En 1995 cofundó el Laboratorio de Arte Urbano Stalker/Osservatorio Nomade,

dentro de este espacio. En el centro de la ciudad de México, por ejemplo, se activará de manera radicalmente diferente el espacio si lo hace un indigente que pide algunas monedas, un ejecutivo que sale a almorzar, o un antropólogo que se dirige a comprar el periódico del día. ¿Se puede determinar cuál de estas formas de transitar y activar lo público es la más pesada políticamente? El arte a transitado en esta dirección:

En una acción artística¹², Francis Alÿs aparece caminando con una pistola en la mano después de haberla adquirido, ilegalmente, en la calle de Palma en el centro de la ciudad de México. Tras caminar unas calles es detenido por la policía. Al día siguiente vuelve a recrear la acción, esta vez la policía también ha sido invitada a recrear la detención. O como la práctica artística de Melquiades Herrera¹³, quien se autodenominaba -no un artista sino- un peatón profesional.

Así, aunque no goza de exclusividad, el arte contemporáneo ha sido por excelencia un buen medidor del peso político, al generar otras estrategias de tránsito y ocupación del espacio público; los artistas se interesan por develar el peso de lo político que nos circunda o que las más de las veces, nos aplasta.

Es común pensar que el ejercicio de la política es exclusivo de un grupo anónimo inimaginable -tal vez gente ataviada de trajes finos, encorbatados que toman decisiones por nosotros-. Y tal vez así sea, solo que es un error pensar este como un ejercicio político cuando no es más que un ejercicio demagógico y autoritario. Lo políticamente pesado es el ejercicio individual de salir a la calle y hacer algo; o mejor, no hacer nada.

12 Re-enactment, 2000. Francis Alÿs es un artista multidisciplinario nacido en Amberes, Bélgica en 1959. Vive y trabaja en la Ciudad de México desde 1986.

13 Varios autores. *Melquiades Herrera*, Antítesis, ALIAS Editorial, México, 2014. Melquiades Herrera (1949-2003) fue un artista polifacético e irreverente. Pionero del performance en México y miembro del legendario No-Grupo (1977-1983). Impartió clases de geometría, educación visual y diseño en la Antigua Academia de San Carlos, en la Escuela de Diseño del INBA y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Es importante aclarar de inicio que este cuerpo de trabajo participa de un ejercicio interdisciplinario, entendido como un conjunto de estrategias y actividades que se realizan con la cooperación de varias disciplinas¹⁴, es decir, un ejercicio artístico que por sus necesidades estéticas y conceptuales requiere de la intersección de varios campos de conocimiento.

Es así que se ha decidido inscribir los procesos artísticos de la traducción del peso, así como los modelos que se integren o se originen de este, en un modelo teórico que lo soporte. Hacerlo participar de una teoría que potencie una diversidad de usos y a su vez de interpretaciones, sin caer en univocismos por un lado o en relativismos por otro.

Existe una estructura teórica de estas características, donde se propone un ejercicio de interpretación, una hermenéutica, situada a la mitad del camino entre los procesos de interpretación equivocistas: donde todo puede ser susceptible de interpretarse de manera abierta de acuerdo a afectos personales, singularidades y subjetividades; y los procesos univocistas: donde todo tiene un significado único, universal e infranqueable.

La teoría a la que me refiero es propuesta por Mauricio Beuchot¹⁵ y la establece como un nuevo orden o modelo de interpretación: la hermenéutica analógica. Esta teoría trata de abordar la compleja tarea de la interpretación de textos (entendiendo texto en su sentido más abierto: un acontecimiento, un fenómeno, una obra de arte, una arquitectura, una novela, una imagen, etcétera) con la necesidad de singularidad (equivocismo) por un lado, pero también de universalidad (univocismo).

14 Real Academia Española

15 Mauricio Hardie Beuchot Puente (Coahuila, 4 de marzo de 1950) es un filósofo mexicano reconocido como uno de los principales filósofos contemporáneos de Iberoamérica.

La hermenéutica analógica es una apuesta por la interpretación con base en lo análogo singular y diferente -pensemos en la semiótica de Roland Barthes-, al mismo tiempo que agota o se esboza a partir de lo universal y necesario -pensemos en términos de Kant.

Para la traducción del peso propuesta más adelante, será fundamental entender como base este modelo de interpretación. Así pues, partiremos del Peso como categoría física universal y necesaria, para después ir añadiendo analógicamente categorías singulares y diferentes, que se ejemplificarán mayormente en el terreno del arte contemporáneo.

~

A cada información, código o signo le es propio un contexto y a su vez le son ajenos otros. La primera consideración a propósito de establecer un análisis sobre la traducción del peso es plantear que no existe ningún medio ideal para traducir el peso. Para dejar claro el sentido de esta consideración, tomaremos como punto de partida anotar qué entendemos como proceso de traducción:

Un proceso de traducción es aquel que toma una información, código o signo de su contexto propio u originario y lo traslada a contextos ajenos, haciéndolo legible fuera de dicho contexto primigenio al que pertenecía, pero sin dejar de “mantener una relación íntima con él”¹⁶.

Un ejemplo que nos permitiría pensar estos términos abstractos en un sentido concreto, se ilustra con el primer medio que surgió de la necesidad de traducir el peso: la balanza. En esta máquina simple, inventada por los egipcios alrededor del 2500 a. C. con fines comerciales, vemos como el código *Peso* se traduce en *Balance* para ser leído en el contexto de *Equilibrio* y así determinar a través de estándares de medidas cuánto pesa qué cosa. Así es como algunos códigos, el peso, por ejemplo, no pueden ser legibles en su propio contexto

16 Walter Benjamin. *Ensayos Escogidos*. México. Coyoacán, 2001

(lo pesado en sí), sino que exigirán una constante traducción a otros contextos para hacerse presentes.

Ahora bien, cuando afirmamos que no existe medio ideal para llevar a cabo la traducción del peso, nos referimos a que la única condición para que se cumpla el proceso de traducción es pasar el código de un contexto a otro, sin importar los medios o estrategias que se utilicen para lograr tal fin, e ignorando la infranqueable pérdida de información del código en su paso un lado a otro.

Recordaremos como en el Siglo III a. C. Arquímedes sumergió la corona del rey Hierón II en un cubo con agua para determinar a través de la densidad, y por supuesto, del peso, si ésta era de oro o el artesano que la fabricó había timado al rey.

Llevando estas proposiciones al terreno del arte, entenderemos que para articular estrategias artísticas a través de la traducción del peso, no será necesario determinar qué disciplina, estrategia o medio específico es el idóneo, ya que, desde los soportes más tradicionales hasta las operaciones artísticas contemporáneas, todos ellos podrían funcionar para generar planteamientos artísticos sobre la traducibilidad de lo pesado.

Sin embargo, y volviendo al punto de partida, deberemos entender también que, el proceso de traducción siempre supone una pérdida de información. Así como cualquier medio funciona para establecer una traducción, no hay ningún medio que nos ofrezca recuperar toda la de información del código en el paso de un contexto a otro.

Si bien es importante establecer que cualquier medio nos puede servir en función de traducir códigos de un contexto específico a otro, una segunda consideración pertinente es apuntar que la pérdida de información puede variar en los distintos medios utilizados. Esto podría ser una tragedia que sortear en términos de exactitud científica, pero en términos artísticos puede llegar a favorecer en mayor o menor medida el resultado de la traducción.

Más arriba dejamos claro que la traducción del peso carece de límites mediales y/o disciplinares. Sin embargo, veremos cómo hay una materia prima fundamental para que esta traducción se suceda: La gravedad. La gravedad como materia prima.

A través de diversas estrategias y utilizando diferentes medios que sean pertinentes con la pérdida de información determinada para sus procesos de traducción de lo real, haremos un análisis de algunas obras de diferentes artistas: los Drippings de Jackson Pollock y el Salto al Vacío de Yves Klein, llegando hasta las caídas de Bas Jan Ader, artistas que encuentran en la gravedad de las cosas y los materiales o la performatividad de la caída un proceso de traducción ideal para sus propósitos artísticos y conceptuales.

~

El peso, en un sentido científico, es entendido y explicado a través de la fuerza de gravedad. Es así que al pesar algo hacemos una traducción de la presión que ejerce un cuerpo sobre un punto de apoyo; es la báscula el instrumento que nos hemos dado para traducir y determinar esta presión. Einstein postulaba en 1905, en su Teoría de la Relatividad¹⁷, que cierta distorsión en el espacio generada por la masa de un cuerpo empuja a éste a una curvatura. En términos accesibles, se refería a que todo está cayendo y por eso las cosas pesan.

Pero ¿Qué sucede con el peso más allá de estos postulados científicos? ¿Es acaso una condición que puede entrar en tensión y generar conflicto con otros saberes? ¿Cómo opera el peso a la luz de la historia, de la filosofía, o el arte? Considero que el mejor punto de partida para escrudñar el peso dentro de otros registros de conocimiento y campos de acción, es el de establecer una postura empírica, sin olvidar claro, ciertas determinaciones científicas. Un empirismo, no

17 Albert Einstein. *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid. Alianza, 2005.

como una escuela de pensamiento filosófico, sino como el simple ejercicio de establecerse concretamente frente a un acontecimiento y a partir de ahí estudiarlo.

En ese sentido, en este texto nos abocaremos a analizar diversos casos en el arte reciente, productos que funcionan como punto de partida para articular y entender los asuntos sobre el peso en el arte contemporáneo. El peso de los materiales y la experiencia de la caída como causa y como efecto: El chorro de pintura que cae aleatoriamente en un lienzo que ha sacrificado su verticalidad por una horizontalidad, registrando así gravedad; El cuerpo dejándose en un salto como medio para llegar al vacío: condición en la que paradójicamente las cosas pierden su peso; o una pausa, una interrupción para sopesar, la caída como traducción del peso.

En lo subsiguiente haré un análisis del trabajo de Jackson Pollock, Yves Klein y Bas Jan Ader. Estas reflexiones tendrán como marco conceptual la propuesta de la traducción del peso (apuntada más arriba). Dicho análisis surge de la necesidad de articular mis ideas sobre el peso con el trabajo de estos artistas, generando otras lecturas de su obra y haciéndolos un referente conceptual de mis propios procesos artísticos.

Jackson Pollock, El peso de la pintura¹⁸

Una larga tradición pictórica –desde (con excepciones) los pictogramas realizados en las cavernas prehistóricas- había dotado a la superficie pictórica, en su etapa de realización y factura (aunque también para su exhibición y apreciación) de cierta verticalidad, coherente claro, con la posición erguida que nuestra especie adoptó evolutivamente. Esta manera de pintar, verticalmente, se perpetuó de forma insospechada hasta las primeras vanguardias del siglo XX. Las necesidades estéticas y conceptuales no habían requerido po-

18 Esta interpretación del trabajo de Pollock se detona de los argumentos de Robert Morris, en *Anti-forma*, en el audiolibro: Varios autores. *Es difícil arruinar una buena idea*. México, La Sonora. 2014

ner los lienzos en otra posición. Poco después de que la Segunda Guerra Mundial terminara, en Nueva York -nuevo epicentro artístico de posguerra- empezó a consolidarse una manera de hacer pintura que se conocería posteriormente como Expresionismo Abstracto, la primera vanguardia norteamericana. Suscritos en esta “escuela” pictórica estaban, entre otros, Jackson Pollock, figura icónica de esta vanguardia.

El Expresionismo Abstracto exaltaba las cualidades formales y expresivas de la pintura, retomando el pensamiento espiritual de artistas como Kandinsky, los expresionistas abstractos encontraron en la abstracción el vehículo esencial para comunicar y exaltar su individualidad. Llama la atención que el artista más icónico de una vanguardia de pintura abstracta sea un artista figurativo. Enseguida se explica el porqué de tal afirmación.

Si se pudiera clasificar en dos la práctica pictórica en general, ésta tendría dos momentos o estadios bien definidos y que se desarrollarán intermitentemente en diferentes contextos históricos. Un momento, el primero –si se quiere- sería el figurativo, es decir, una representación del mundo tal cual éste es; de nuevo podemos pensar en los pictogramas de las cavernas prehistóricas, en las que, a pesar de las habilidades motrices del ejecutante, había una necesidad de plasmar el mundo tal y como éste lo veía.

El segundo momento es el de la abstracción, que para no meternos en cuestiones ontológicas y metafísicas (algo que de hecho interesaba mucho a los pintores abstractos), definiremos como el momento pictórico que no representa al mundo, sino que representa al espíritu, o bien, cosas que no existen concretamente en el mundo.¹⁹

19 Como todas las definiciones y etiquetas cuando de arte se trata, estas dos maneras en las que hemos dividido la práctica pictórica no son en ningún momento cerradas, y se establecen así, con el único fin de enriquecer un argumento, que por ningún motivo pretende refutar la situación histórica en la que se encuentra el trabajo de Pollock. El argumento se dirige, más bien, a entender las condiciones de peso en el arte actual.

Con estas dos categorías expuestas, podríamos señalar inmediatamente –aunque analizando solo las cualidades formales- que el trabajo de Pollock, como nos lo dice la historia, se encuentra situado dentro de la abstracción. En las siguientes líneas se expone una interpretación personal del trabajo de Pollock, que de hecho, como se afirma más arriba, argumenta que es un artista figurativo.

En primer lugar esta la crítica por excelencia a la abstracción, y es que siempre se pasa por alto que la pintura abstracta, antes de ser una “materialización del espíritu”, es su propia materialidad. Es decir, cualquier pintura – y aquí no haremos distinción entre figuración o abstracción-, antes de ser lo que esta representa, es, ante todo: óleo sobre tela; acrílico sobre lino, etcétera. Esta es una condición problemática de la abstracción, tan es así, que cuestiona su misma posibilidad. Pollock se perfila a ser figurativo –toda la pintura en sí, pero esa discusión no le compete a estas líneas- cuando entiende, mejor que otros expresionistas abstractos, estas proposiciones.

Antes de Pollock, parecía que los cuadros se pintaban solos. La Pintura de Acción del artista vino a dotar de una dimensión real a la pintura, real en un sentido concreto, tal como es el proceso pictórico, una acción. Para esto tuvo que subvertir la verticalidad del lienzo, opto por extenderlo sobre el piso, en horizontal, como un campo de batalla. La pérdida de verticalidad del lienzo solo supondría una cosa, la gravedad tomaría partido.

La posición vertical del lienzo significaba para los pintores: colocar, acomodar, disponer, matizar, “sobar” la pintura. La posición horizontal, para Pollock, significó chorrear, derramar, gotear, dejar caer por su propio peso a la pintura.

Así, chorreando, derramando, goteando y dejando caer la pintura, Pollock no realizaba un ejercicio de abstracción; el estaba representando la realidad tal cual es; estaba registrando – o representando, si se quiere- la gravedad.

Yves Klein, la ausencia de peso.

La misma materialidad de los cuerpos ha socavado, una y otra vez, la tarea emprendida por muchos artistas de posguerra, de desmaterializar el arte; puede no haber objeto artístico, pero siempre existen otras materialidades fundamentales para que el fenómeno arte ocurra.

En 1958, Yves Klein, inauguraba la exhibición: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Le Vide (La especialización de la sensibilidad de la materia en estado crudo en la estabilización pictórica: El Vacío), la galería estaba completamente vacía.

Para que “algo” se ausente, es decir, para que se perciba una condición de ausencia; debe haber algún otro “algo”, antagónico al ausente, que esté presente en una condición casi pornográfica. Para que Klein pudiera presentar el vacío de la galería como su obra, el tuvo que estar dentro de la galería religiosamente: la proposición de Klein fue que el aura de su presencia le brindaba a la obra lo suficiente. Su propia materialidad desmaterializaba al objeto artístico, su propia presencia lo ausentaba.

Más tarde, en 1960, Klein realizará una de sus obras más complejas y trascendentes: *El salto al vacío*. Desde una columna de su casa en París, y después de varios ensayos y algunas semanas de preparación, se ve al artista suspendido –la obra se difundió mediante un fotomontaje, aunque se asegura que Klein si realizó el salto, lastimándose gravemente- en lo que se intuye como una caída inminente. La dimensión simbólica de la acción es de hecho inexistente, pues Klein de nuevo ha logrado, paradójicamente, materializar el vacío; esta vez no con su presencia, sino con su peso.

En el vacío no hay un cuerpo más pesado que otro, producto de la nula resistencia –gravedad- de los cuerpos en el vacío, todos pesan lo mismo, o dicho de otra manera, el peso se anula (no hay peso). Así

pues, Klein señala esta condición, cuando se encuentra suspendido por unos segundos en el vacío; por un momento se ausenta de su peso y luego cae. Por eso se vuelve fundamental el registro fotográfico, pues solo en ese instante, cuando la cámara obturó y tomo la imagen, se encontraba en el vacío. Absorto de su peso.

Bas Jan Ader, la caída como traducción del peso

Bas Jan Ader (1942-1975) es un artista holandés, cuya breve pero prolífica trayectoria sirvió traza una práctica artística de lo trágico, de lo antiheroico, de lo romántico, pero sobre todo, su práctica podría denominarse y entenderse como una Épica de la caída²⁰. El cuerpo en conflicto con su propio peso.

La acción que Ader repetirá a lo largo de su obra es contundentemente sencilla, el artista se entrega a su peso. Lo vemos caer desde el techo de su casa en Los Ángeles (*Fall I*, 1970), desde un árbol (Broken Fall –Organic-, 1971), a velocidad desde su bicicleta a un canal en Amsterdam (*Fall II*, 1970). ¿Qué sucede? Es aquí, por ejemplo, cuando las posiciones y explicaciones físico-técnico-científicas se hacen vulgarmente insuficientes. Hay algo que está operando, en el sentido concreto del peso, pero que está fuera de todo registro científico. Las caídas de Ader, llenas de una teatralidad casi risoria, nos muestran un lugar sin retorno. Cuando el peso se pone en marcha, no hay vuelta atrás, solo se intuye la caída, necesariamente perpetua, como ya lo marcaba en su sentido filosófico Albert Camus²¹ en *El Mito de Sísifo* (1942), o más específicamente en su monólogo *La Caída* (1956), un soliloquio curiosamente situado en Amsterdam.

Mucho se ha hablado sobre la relación que podría establecerse entre la obra de Ader y el pensamiento Existencial, más concretamente con

20 Javier Hontoria, *Bas Jan Ader; Entre dos tierras*, Coruña. Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010.

21 Albert Camus fue un novelista, ensayista, dramaturgo, filósofo y periodista francés nacido en Argelia. En su variada obra desarrolló un pensamiento fundado en la conciencia del absurdo de la condición humana.

el Teatro del Absurdo²² este último expuesto en su mayoría por pensadores como Jean-Paul Sartre²³, el ya mencionado Albert Camus, o, más alejado de los autores franceses, Samuel Beckett²⁴; que tuvo lugar en las décadas de los cuarenta y cincuenta. Este marcado vínculo que se hace de la obra del artista holandés con los pensadores Existencialistas se fortaleció producto del final trágico que tuvo Ader en 1975, donde se le vio por última vez cuando se embarcaba de Los Angeles hacia Holanda, donde terminaría la tercera parte de su trilogía: *In Search of the miraculous*, 1975, pero nunca llegó.

Ader parece estar en una constante inmersión, incidiendo en una condición que, sin una traducción de por medio, le es totalmente imperceptible: su peso físico, en un primer momento, pero también el peso de lo que le circunda, lo que lo envuelve, lo que lo determina; el peso, imperceptible también sin traducción, de la historia, de la cultura y por qué no, el peso de su (la) subjetividad.

I'm Too Sad To Tell You (Estoy muy triste para decírtelo)²⁵, 1971. Una pieza de corte cinematográfico (como la mayoría de su obra), en la que el artista monta un plano-secuencia donde lo vemos romper en llanto frente a la cámara sin motivo alguno aparente. ¿Es necesario concentrarse o especular sobre el motivo que lo ha hecho entristecer y llorar sin control? En mi opinión, no. El motivo está deliberadamente velado, podría ser cualquier cosa, cualquier sentimiento el que le ha provocado una profunda tristeza. Es así que considero a esta pieza

22 El Teatro del Absurdo se define, a grandes rasgos, por la condición antiheroica de sus personajes y la naturaleza de las situaciones en que su misma determinación hacia el fracaso los ha envuelto.

23 Jean-Paul Sartre, fue un filósofo, escritor, novelista, dramaturgo, activista político, biógrafo y crítico literario francés, exponente del existencialismo y del marxismo humanista.

24 Fue un dramaturgo, novelista, crítico y poeta irlandés, uno de los más importantes representantes del experimentalismo literario del siglo XX, dentro del modernismo anglosajón.

25 Esta pieza tiene dos versiones. Una de 1970, donde realizó una cinta que desapareció y una serie de fotografías que envió a sus amigos como postales. La versión de 1971 es la que mas circulación ha tenido, una película de 16mm blanco y negro de 3'21".

una declaración en torno al peso de la subjetividad en sí. Lo que lo entristece, lo doblega, lo aplasta y eventualmente lo hace llorar es contingente, pero siempre pesado. Así veremos, a lo largo de la pieza, cómo el artista se entrega al peso de su propia subjetividad.

Para entender mejor el sentido en el que estamos proponiendo el análisis de la pieza, me voy a referir a una confluencia estética y discursiva importante que *I'm Too Sad To Tell You* tiene con una escena de la película de Ingmar Bergman, *Luz de Invierno* (Nattvardsgästerna, 1963). En la escena referida se observa, igual que en la pieza de Ader, un plano secuencia en el que vemos encuadrada sobre un fondo neutro, de una manera similar a la que va a estar encuadrado el artista, a Martha (personaje caracterizado por Ingrid Thulin) quien le recita a la cámara una carta que ella ha escrito, donde expresa el gran rencor que le profesa a su amado por no corresponderle. En concreto, Martha nos confronta con una operación contraria a la realizada por Ader, pues ella nos dice claramente cuál es el motivo de su tristeza.

Aunque las dos acciones se separan entre sí por lo dicho y lo no dicho, el recurso estético es contundente, la economía de elementos visuales nos exige concentrarnos en algo más interior. Así, la caída en una profunda tristeza es la que prevalece en los dos casos: no importa el motivo que los afecta, importa que les pesa y que no pueden sino entregarse a ese peso del que carecen de control--alguno. Las acciones que acomete Ader siempre escapan de su control, en esa condición de entrega que mencionaba, nos encontramos con mucho espacio de operación para lo indeterminado. Si bien del artista emana el gesto fundacional de la pieza, hay una estructura azarosa, un acto de fe que de manera espiritual transgrede la mayoría de sus piezas.

Nightfall (1971) es una película de 4 minutos en blanco y negro, que podría recordar a algún ritual ocultista o alquímico. Vemos al artista de pie, vestido completamente de negro al centro de una composi-

ción simétrica, poco usual en su trabajo. A sus pies hay una piedra, a los extremos de ésta yacen dos bombillas encendidas, una de cada lado.

La acción comienza, todo permanece estático: Ader, la piedra y las bombillas; segundos después, en un procedimiento lento, lo vemos inclinarse para recoger la piedra. Con poca pericia logra levantarla, parece que es pesada ¿Es un acto histriónico que tiene como fin hacer lucir pesada a la piedra o de verdad lo es? Sujeta la piedra entre sus manos y logra levantarla hasta uno de sus hombros. Se tambalea con ella unos segundos, siente su peso. Después, deja caer la piedra sobre una de las bombillas. La destruye. No solo vemos extinguirse la bombilla y con ésta la luz que emanaba de ella. Se cancela también el equilibrio simétrico. La acción vuelve a detenerse unos segundos. Ader, la piedra y la bombilla que queda encendida conviven en una atmósfera de complicidad, como un acto de magia.

Una vez más el artista se acerca a la piedra y con las mismas dificultades que en el pasado logra levantarla para de nuevo descansarla sobre su hombro. Tambaleándose camina hacia la bombilla que aún está encendida. Espera. Deja caer la piedra. Destruye la bombilla. El equilibrio regresa. Solo vemos la oscuridad absoluta. Termina la pieza automáticamente después de la total penumbra.

Nos encontramos de nueva cuenta con el peso de algo que no sabemos que es. ¿Es el peso de la piedra, o es algún otro peso el que está traduciéndose? Hay tres niveles de traducción que estructuran esta pieza, tres momentos de significación del peso que estarán operando.

La primera traducción es la que realiza Ader, cuando con dificultades da cuenta del peso de la piedra. La segunda traducción es la caída. Y la tercera traducción es la de la caída que deviene en destrucción. Estos tres niveles de traducción se repiten dos veces. ¿Por qué? Aunque vemos exactamente el mismo acontecimiento dos veces, la destrucción que se genera no es de la misma naturaleza.

Remarcando de nuevo el factor de la simetría y el equilibrio compositivo, aunado al comportamiento de Ader cuando está cargando la piedra y los espacios de tiempo que nos permiten acotar las acciones; veremos cómo las dos destrucciones en las que se traduce el peso de la piedra van a operar en sentidos antagónicos de equilibrio y desequilibrio.

La primera destrucción rompe con el equilibrio propuesto de entrada, desarticula la simetría, acaba con la armonía de la composición. La segunda destrucción, siendo exactamente el mismo acontecimiento, devuelve el equilibrio a la pieza a costa de la visibilidad. Ader desparece.

Para concluir con el análisis de los modelos o estructuras de traducción de peso en la obra de Bas Jan Ader revisaremos una de sus piezas de la serie de caídas realizadas entre 1970 y 1971.

Broken Fall (Organic), 1971. Película en blanco y negro filmada en 16mm. Esta película junto con *Broken Fall (Geometric)* del mismo año, son las de mayor metraje que el artista produjo para la serie Falls, esto se debe a que introduce un factor importante a los modos de traducción que habíamos estado analizando, ausente en las demás piezas de esta serie: introduce el factor de resistencia.

La película nos lleva a Ámsterdam, donde el artista yace colgado de la rama de un árbol. Contrario a los gestos de entrega al peso en las demás caídas. En esta ocasión el artista se resiste: pende de la rama del árbol hasta que no puede más y cae irremediamente por su propio peso a un riachuelo.

La traducción del peso en esta pieza se ve interferida por una disposición de resistirse a esta traducción, contrario a lo que proponía en piezas como *Fall I*, 1970 y *Fall II*, 1971, una caída limpia, sin preámbulos, una entrega total al peso. O en *Broken Fall (Geometric)*, 1971, donde no nos presenta más que un titubeo, una preparación, o bien, pequeños ensayos ante la invariable caída al suelo.

Sin embargo, en esta pieza se nos interpela con una resistencia al peso. ¿En qué sentido está afectando esta interrupción a la traducción? ¿Será posible, en este caso, que esta resistencia forme parte de la traducción? Posiblemente, puesto que la caída es inminente en términos de la fuerza física de los brazos del artista para sostener su propio peso, la traducción sucederá tarde o temprano, la resistencia es fútil, inútil en términos físicos, pero de una trascendencia capital en términos conceptuales.

Nos encontramos pues con una lucha donde él va caer víctima de su peso sí o sí, la fuerza física de sus brazos se verá vulnerada por éste. El subtítulo de la pieza se vuelve revelador: Una caída orgánica producto de la naturaleza más que de una voluntad humana. Ader no cae por su propio peso producto de la debilidad de sus brazos: en un sentido alegórico, el árbol lo expulsa fuera de sí: es la naturaleza dejándolo caer.

En ese mismo sentido, tal vez Ader está haciendo una declaración sobre cómo la caída y por consecuencia el peso es una construcción cultural más que una fuerza o potencia natural. Para analizar más a fondo esta proposición desplacémonos por un momento a las caídas de *Fall I* y *Fall II*.

Para las dos piezas, las caídas son realizadas desde y sobre elementos antropométricos, por demás constitutivos de un constructo cultural: *Fall I* el artista cae desde su casa. *Fall II* desde una bicicleta. En los dos casos las construcciones culturales son responsables o vehículos de las caídas. La altura que le brinda la edificación es el vehículo para la traducción de su peso en el primer caso y la velocidad que adquiere montado en su bicicleta y que lo hace caer al río, en el segundo. Esta afectación de la cultura en términos de peso se halla también en *I'm too Sad Too Tell You*, analizada más arriba, donde su subjetividad como construcción cultural no puede ser más que afectada por esas mismas condiciones de las que se constituye.

Es así como en la obra de Ader vemos constantemente una operación estética y conceptual de traducción del peso en su sentido más puro y empírico: la caída. Esta se efectúa con claras determinaciones históricas²⁶ y culturales, mismas que no puede sino hacer parte del proceso de traducción del peso.

26 En este texto decidí dejar fuera de análisis las piezas de Ader que nos hablan sobre el peso histórico, relacionadas específicamente con el trabajo del movimiento *Neo-Plasticista*, particularmente sobre la obra del holandés Piet Mondrian. Para revisar un análisis en ese sentido véase el texto de Tobias Ostreander en el catálogo de la exposición dedicada al artista en 2004 en el Museo Tamayo.

EL CARÁCTER DESTRUCTIVO

Cultural e históricamente, la destrucción es asociada a diferentes categorías, todas ellas características de una extrema violencia, por ejemplo: la bélica, de orden político, que tiene como fin el empoderamiento o aniquilamiento ideológico sobre otros; la natural u orgánica, que corre en dos direcciones, una, en forma de desastre natural –orden entrópico que queda fuera de toda actividad humana-, y la otra, la destrucción de la naturaleza producto de la actividad humana²⁷; la material, en el orden de lo funcional, la destrucción o desaparición de nuestros desechos, o, de “lo inservible”; la de mercado, de orden económico, la destrucción de lo que ha perdido su valor para ser intercambiado, y que por lo tanto, debe ser destruido para dar cabida a nuevos valores de cambio; esto solo por nombrar algunas de las categorías destructivas más generales.

Al apelar a la destrucción, invariablemente, se piensa en una condición última, la destrucción como final, como fracaso, lo que se destruye ha dejado de servir: un acto bárbaro. La destrucción es percibida como una condición definitiva, el último estadio de lo que existe: una sociedad, un ecosistema, un producto, un objeto, etcétera.

Si bien somos conscientes que en el *status quo*, las posibilidades de la destrucción son inmutables, se nos presentan pertinentes un par de preguntas en materia de producción cultural: ¿Qué se podría construir destruyendo? ¿Qué posturas debe adoptar la producción cultural ante los embates de violencia y destrucción generalizados en las sociedades contemporáneas?

La cultura es una dimensión simbólica de lo real, esto quiere decir que no pertenece a lo real en sí, sino que es un reflejo simbólico -conceptual y estético- de ésta; es, pues, una fantasmagoría de lo real. Para continuar con esta idea, podemos afirmar, en una analogía sobrenatural que, como un fantasma se queda atrapado en una di-

27 Sobre esta categoría, se ha emprendido la tarea teórica –ya que aún no existen pruebas suficientes para afirmarlo concretamente- de denominar a esta, nuestra era, el “Antropoceno”. Producto del impacto del humano en su entorno, hasta hoy, sin precedentes.

mención de la realidad; la cultura se erige como un anclaje simbólico a una realidad concreta.

Siendo la destrucción parte sustancial y constitutiva de esto que llamamos una realidad concreta. La producción cultural no debería ignorar sus capacidades críticas, expresivas y constructivas. La destrucción debería considerarse y figurar dentro de las posibilidades disciplinares, mediales y operativas de la producción cultural.

Pensemos un momento en algunas figuras culturales que nos permitirán detectar cómo se ha posicionado la destrucción como vehículo constructivo en distintos sentidos. Primero, tenemos la figura del Kamikaze, quienes, en el orden bélico, eran hombres que acometían una acción destructiva, para sí mismos y para el exterior, atacando al enemigo -piloteando aviones cargados de explosivos, en una estrategia deliberadamente suicida- se estrellaban contra éste para imposibilitar su avance, es decir, daban su vida destruyendo su corporalidad en pos de la victoria. La figura del Kamikaze se generalizó de tal manera, que los ataques contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, aunque no tienen estrictamente ninguna relación, fueron entendidos en este sentido.

Recordemos también el nombre de Eróstrato, quien en un acto incendiario, destruyó el templo de Artemisa –considerada posteriormente como una de las siete maravillas del mundo de esa época (356 a.C.)-. Al ser torturado para confesar los motivos que lo habían orillado a su destructivo acto, Eróstrato confesó que lo había hecho para ser famoso, para que su nombre trascendiera en la historia.

Para mencionar otros ejemplos en la misma lógica, podemos hablar de como muchos monjes en la tradición antigua oriental, preferían destruir sus templos antes de verlos deteriorados, una acción destructiva que respondía a una pureza y refinamiento espiritual. O en la tradición popular mexicana, dónde es común encontrarnos con rituales festivos que se llevan a cabo entorno a actos destructivos, romper la piñata o la quema del judas, son los más representativos

de esta relación. La actitud destructiva como medio constructivo, no es una práctica ajena y estéril. En todo caso, es una práctica fecunda para distintos órdenes y campos de acción.

~

A excepción de referentes paradigmáticos²⁸, no existe ningún texto teórico que nos hable propiamente de la destrucción dentro del terreno de la producción cultural. Así, el carácter destructivo propuesto aquí, tomará como referencia principal un texto muy breve –apenas dos cuartillas- de Walter Benjamin, que lleva por título, precisamente, *El carácter destructivo*; y que esboza de manera poética algunas de sus ideas sobre lo qué significa destruir, el porqué destruir, o cómo destruir. Walter Benjamin articula, desde su convulso y problemático contexto histórico, una idea sobre la destrucción, que hoy -un contexto no menos complejo, convulso y problemático- arroja luz sobre distintos campos de conocimiento y acción.

~

El carácter destructivo tomará a la destrucción como posibilidad. Como apuntábamos arriba, la destrucción ha sido arrumbada en los confines de lo imprudente, de lo concluyente, de lo inservible, de lo que no puede dar más de sí; la actitud destructiva es algo que siempre se quiere evitar, o bien, cuando sucede, esconder e ignorar. La destrucción y las acciones destructivas son el polvo debajo de la alfombra, una dimensión profana, entendiendo lo profano en el sentido que lo expone Boris Groys²⁹ en su ensayo *Sobre lo nuevo*: lo profano es todo lo que está fuera de lo culturalmente valorizable.

28 Los Manifiestos de arte-autodestructivo de Gustav Metzger son referentes ineludibles, que fueron estudiados a fondo en pos de construir la categoría aquí planteada.

29 Boris Groys (Berlín Este, 1947-) es un pensador y escritor alemán que vivió en Rusia hasta el principio de los años 1980. Imparte docencia en la Staatliche Hochschule für Gestaltung de Karlsruhe. Sus trabajos orientados al arte moderno y contemporáneo son fruto de una reflexión sobre la modernidad, la posmodernidad y la cuestión del sujeto. Su obra es un diálogo con los textos de distintos filósofos contemporáneos como Derrida y Baudrillard.

El carácter destructivo toma a la destrucción como punto de partida, como vehículo, materia prima, medio y engranaje de procesos artísticos. Por lo tanto, el carácter destructivo entiende, en los procesos artísticos contemporáneos, la construcción y la destrucción como categorías que, en lugar de repelerse, se complementan –con todas las significaciones culturales, históricas, políticas y hasta económicas que esto supone–.

El carácter destructivo, es también, una postura dentro de la producción cultural, que no se alinea con los procesos e ideales, por un lado modernos, cuyos fines son enaltecer y momificar a la cultura; ni por el otro, con los contraculturales³⁰, cuyo fin es negar y desaparecer la cultura. Por el contrario, la destrucción a la que apela el carácter destructivo se dispone, fundamentalmente, a usar a la cultura. Así, el ejercicio que se suscribe cómo carácter destructivo, se enuncia dentro de una idea de Altercultura³¹, más que, reiterando, un ejercicio contracultural, o bien de características modernas o posmodernas.

Esta producción Altercultural incide en un sentido crítico, y desde su invariable condición simbólica, en un tiempo y un espacio, como decíamos, bastante complejo: la contemporaneidad. Dicho lo anterior, lo siguiente es establecer cómo y desde qué parámetros opera el ejercicio de carácter destructivo.

30 Para una revisión a fondo de los presupuestos contraculturales, revisar *Asalto a la cultura: Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War* de Stewart Home.

31 Concepto trasladado del concepto de Altermodernidad, desarrollado en *Radicante* de Nicolas Bourriaud (Adriana Hidalgo, 2010). La Altermodernidad, según Bourriaud, es un fenómeno cultural propio de nuestro contexto social e histórico. Lo Altermoderno suscribe una lógica de uso de los valores culturales, que responde a una necesidad –del arte contemporáneo– de dislocar, resignificar, y trasladar dichos valores culturales a otros campos de significado; esta operación le permite a la cultura, de manera crítica, funcionar de otras maneras. Así, se distingue de las formas contraculturales y posmodernas, por la sencilla lógica de uso que cada uno aplica en sus ejercicios. Una reflexión de las mismas características puede consultarse en *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural* de Boris Groys (PRE-TEXTOS, 2004)

El carácter destructivo no es un fin en sí mismo, ya que será constitutivo de otros procesos, que implican y dialogan con diferentes elementos tomados de la esfera cultural; dichos elementos serán utilizados ya sea por sus características conceptuales o ya sea por sus cualidades de significación estética. Por otro lado, al carácter destructivo, le es propio un elemento sustancial e imprescindible, que materializará y dotará de sentido a este ejercicio.

Posterior a la destrucción, aparece dicho elemento; una figura mutante, que cambia según la naturaleza de la destrucción y de los objetos y/o sujetos destruidos. Ésta es la figura de la ruina: consecuencia, residuo y vestigio necesario de un acontecimiento destructivo.

El origen de la figura de la ruina nos remonta hasta el Renacimiento, cuando en 1403 es descubierto, en el Campo de Fiori en Roma, el Torso de Belvedere: una escultura clásica, o más bien, el vestigio deteriorado de ésta. El Torso de Belvedere pasaría a los pilares de la cultura occidental³², así, en su forma de ruina: incompleta, devastada, destruida. Un rumor concluyente – tal vez más revelador que verídico - en este sentido, es el que afirma que el mismo Miguel Ángel Buonarroti, se negó rotundamente a restaurar dicha escultura cuando se le solicitó, alegando su hermosa belleza imperfecta.

Además de un antecedente histórico de la figura de la ruina dentro de la producción cultural, el Torso de Belvedere nos posibilita pensar en qué términos lo culturalmente valorizable acepta formas inacabadas, formas de la destrucción, en sus filas.

Así pues, una de las formas constitutivas, en las que se materializarán los acontecimientos y los procesos de carácter destructivo será en su forma más consecuente y orgánica: la figura de la ruina; la cual será un soporte signifiante susceptible de varias capas de significados, correspondientes a una lógica de uso Altercultural.

32 Para un estudio más profundo sobre la genealogía y trascendencia del Torso de Belvedere ir a http://www.iiie.unal.edu.co/revistaensayos/articulos/ensayos_23_2012/uribe_23.pdf

“El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos”.³³

¿De qué maneras accionará el carácter destructivo? A pesar de que se origina, suscribe y responde a categorías de destrucción bastante violentas y colosales, el carácter destructivo no utilizará estas maneras, no pretende hacer de la destrucción un espectáculo. En cambio, utilizará y accionará con maneras destructivas por demás sutiles; susurros destructivos, que algunas veces llegarán hasta lo naif³⁴, que no por ello, serán maneras inocentes o condescendientes. Arrugar una hoja de papel, romper una botella o “tronar” un petardo, son, por ejemplo, algunas de las muchas maneras de las que se valdrá.

Así pues, estas maneras sutiles de la destrucción, encontrarán su potencia en el carácter destructivo, no por la violencia con la que se les ejecute y la naturaleza colosal y espectacular con la que se les accione; más bien, encontrarán su potencia por lo que se accione, por lo que se destruye; en este punto conviene reiterar el uso estratégico que hace de la cultura el carácter destructivo.

Es así como el acto de arrugar una hoja de papel puede volverse una acción profundamente incendiaria, sí, por ejemplo, fuese aquella un

33 El carácter destructivo en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, 1973

34 Estilo artístico caracterizado por la deliberada ingenuidad infantil, tanto en la representación de la realidad como en las formas empleadas. (definición trasladada de la RAE)

documento de invaluable valor cultural e histórico. En este sentido, recordemos una pieza del artista chino Ai Wei Wei³⁵, *Dropping a Han dynasty urn* (Tirando una urna de la dinastía Han), de 1995, una secuencia de 3 fotografías en blanco y negro, dónde vemos como el artista deja caer, rompiendo –en una acción deliberadamente naif – un jarrón de la dinastía Han³⁶.

Por lo tanto, la pregunta fundamental que se hará patente en el accionar del carácter destructivo no será solo ¿Cómo destruir? Sino ¿Qué destruir?

“El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio.”³⁷

En esta breve línea, Walter Benjamin deja claro cuáles podrían ser los fines y las necesidades de cierto carácter destructivo. Su sentencia advierte poéticamente a la destrucción como una punción vital, una necesidad de respirar, un sentimiento más fuerte que todo odio.

Sin embargo, y a pesar de todo, la sentencia es utópica y reaccionaria en términos culturales, solo hace falta recordar cómo funciona la lógica de lo nuevo en la esfera cultural. Un caso similar es reflejado en la actitud adoptada por parte de Kasimir Malevich en su texto, *On the Museum* (1919), en el que convocaba³⁸ a la destrucción total de

35 Ai Weiwei es activista y artista contemporáneo. Como activista, ha criticado constantemente al gobierno chino por su postura respecto a la democracia y los derechos humanos. Ha investigado corrupción gubernamental y encubrimientos, en particular el caso del derrumbe de escuelas en Sichuan tras el terremoto de 2008. El 3 de abril de 2011 fue detenido en el aeropuerto internacional de Pekín, estuvo bajo arresto durante 81 días sin cargos oficiales, funcionarios aludieron todo a “delitos económicos”.

36 La dinastía Han siguió a la dinastía Qin y precedió al periodo de los Tres Reinos en China desde el 206 a. C. hasta el 220 d. C. Durante la dinastía Han, sus reyes adoptaron las enseñanzas de los grandes filósofos de la antigüedad, Lao-Tse y Confucio.

37 El carácter destructivo en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, 1973

38 En palabras de Malevich: “La vida sabe lo que está haciendo, y si se

todas las colecciones de todos los museos de la historia. La suposición de la destrucción total de la cultura es, de hecho, paradójicamente, un escenario poco operativo para el carácter destructivo que se viene desarrollando en este texto.

El carácter destructivo es posible, porque la cultura valorizada y coleccionada en los museos existe, el carácter destructivo es posible – obviando las necesidades culturales, históricas y políticas de nuestro tiempo- porque existe una evolución histórica de la práctica artística, es decir, sería imposible sin una *Gioconda*, un *David*, un *Guernica* y una *Fuente* de R. Mutt, así mismo; un Siqueiros, una Frida Kahlo y un Melquiades Herrera; de otra forma no hay ninguna posibilidad³⁹.

~

Otra cuestión que es de suma importancia para entender el carácter destructivo, y que por sus características no se puede dejar de exponer, es el Aceleracionismo.

El Aceleracionismo es una propuesta que recientemente se ha discutido en círculos filosóficos y de teoría económica y política, es una tesis que arroja una alternativa (hasta el momento solo teórica), en términos totales, -económicos, políticos y culturales, etcétera- frente a la crisis del capitalismo global.

La alternativa planteada por los aceleracionistas es contundente: lograr el debacle del capitalismo –aunque posiblemente también del

está esforzando por destrozarse, no debemos interferir en ello, dado que al impedirlo estamos bloqueando el camino hacia una nueva concepción de la vida que ha nacido en nosotros. Al quemar un cadáver, obtenemos un gramo de polvo: en consecuencia, miles de cementerios podrían caber en una estantería de una farmacia. Podemos hacer una concesión a los conservadores ofreciéndoles que quemem todas las épocas pasadas, puesto que ya están muertas, y abran una farmacia.”

39 Boris Groys contesta a las convicciones de Malevich: “Si las obras de Rubens se quemaran de verdad, tal y como sugería Malevich, de hecho se abriría un nuevo camino para pintar de nuevo el culo gordo de Venus.” en *Sobre lo Nuevo: Ensayo de una economía cultural*.

mundo- a través de reproducir y acelerar, cuanto más, los vicios de éste; hasta que algún día eventualmente colapse. Es así, por decirlo de alguna manera, una revolución que no se plantea a la contra, sino que pretende abrazar y consentir a su enemigo para arrastrarlo a la muerte.

“Los aceleracionistas quieren liberar las fuerzas productivas latentes. En este proyecto, la base material del neoliberalismo no necesita ser destruida. necesita ser reformulada con el fin de alcanzar unos objetivos comunes. La infraestructura capitalista existente no es un escenario que tenga que ser demolido, sino una plataforma de lanzamiento del post-capitalismo.”⁴⁰

De acuerdo con los Aceleracionistas, tendríamos que pensar como parte de los muchos vicios dentro del capitalismo global, por supuesto, el de la destrucción; y por defecto, pensar también, que el carácter destructivo que hemos venido planteando a lo largo de este texto, y que toma a la destrucción como materia prima, pasaría a formar parte también de dichos vicios. Luego entonces, podríamos concluir que el carácter destructivo pertenece a las estrategias aceleracionistas. Sobre todo al pensamiento aceleracionista de la mano de Nick Land, quien hace especial énfasis en cierta “destrucción creativa”, que por obvias razones nos interesa bastante.⁴¹

~

40 Manifiesto Aceleracionista en <http://criticallegalthinking.com/2013/05/14/accelerate-manifesto-for-an-accelerationist-politics/> publicado en 2013. También aparece en Armen Avanessian (ed.), *Akzeleration*, Berlín, Merve, 2013. Este libro compendia y sustenta el pensamiento aceleracionista, al ser una revisión de autores que van desde Karl Marx a Toni Negri, pasando por supuesto por Nick Land.

41 En este punto preferimos que el lector saque sus propias conclusiones al respecto, recomendando no descartar la posibilidad. Se prefiere dejar abierta la interpretación y no subsumir ni suscribir al carácter destructivo en ninguna categoría ajena a las que le son fundamentalmente propias.

Hasta aquí hemos contextualizado y establecido los parámetros formales y conceptuales de una herramienta teórica y práctica que se suscribe como una categoría destructiva y operará en una lógica de uso Altercultural, dentro del terreno del arte contemporáneo.

En síntesis, el carácter destructivo será constitutivo de diferentes procesos artísticos que, a través de maneras sutiles de la destrucción: dislocarán, en un sentido crítico, valores culturales y presupuestos ideológicos; el carácter destructivo, hará comentarios sobre el estado actual de la cultura, la sociedad, la política, la economía, etcétera; de esta forma suscribe un uso de la cultura que se cierne sobre cierta teoría Altermoderna.

Para concluir, lo más importante es entender al carácter destructivo como una forma tradicional en el arte –aunque difícilmente lo sea–, es decir, es significativo entender al carácter destructivo en su puro existir de acontecimiento artístico: como una pincelada que articula un cuadro, o una cincelada que deforma y al tiempo informa una escultura, etcétera. Así el carácter destructivo es un puente que se tiende entre lo profano y lo culturalmente valioso.

A continuación, emprenderemos un análisis del trabajo de distintos artistas que, dando una lectura personal de sus obras, veremos cómo están articulando de formas muy diversas la destrucción. Estas lecturas, y las obras como tal nos posibilitarán entender más a fondo el carácter destructivo, permitiéndonos vislumbrar la importancia, en nuestro contexto, de activar la destrucción.

Antes de comenzar el análisis de obras y artistas propiamente, daremos una pequeña vuelta en la espiral histórica, detectando algunos de los eventos más destacados en torno a las prácticas destructivas en el arte.

En octubre del 2013 (permaneciendo abierta hasta mayo del 2014) fue inaugurada, en el Hirshhorn Museum⁴², la exhibición: *Damage Control*⁴³, *Art and Destruction since 1950* (Control de Daño, Arte y destrucción desde 1950). Se presentaban, entre otras, obras de Yves Klein, Raphael Montañez Ortiz, Gordon Matta-Clark, Gustav Metzger, Yoko Ono, Cyprien Gaillard, Superflex, etcétera. Dicha exhibición planteaba una revisión histórica de la destrucción, a través de la obra de diferentes artistas (todos ellos de diferentes latitudes geopolíticas).

Paralelo a esta exhibición hubo varias actividades para reflexionar en torno a la destrucción. Entre ellas se realizaron un par de proyecciones y un simposio en el que participaron Montañez Ortiz y Yoko Ono. Este evento era particularmente curioso, ya que parecía que estuviésemos presenciando un evento que sucedió años atrás, más específicamente, en Londres de 1966.

En 1966 se llevó a cabo en Londres una serie de actividades a lo largo de poco más de un mes; que a pesar de su complejidad tanto teórica como disciplinar, se enmarcaron bajo el modesto nombre de Simposio de Destrucción en el Arte (DIAS por sus siglas en inglés). Este Simposio fue convocado por Gustav Metzger, que junto con varios colegas, congregó en Londres a artistas y teóricos de más de 100 países diferentes. Así, hubo una gran cantidad de exhibiciones, happenings, performances, acciones y lecturas, a cargo de una di-

42 Museo de arte de Washington D.C. en el National Mall. Forma parte de la Institución Smithsonian. Su colección se centra en arte contemporáneo y moderno.

43 <http://hirshhorn.si.edu/collection/damage-control/#detail=/bio/damage-control-art-and-destruction-since-1950/&collection=damage-control>

versidad de creadores que veían en la destrucción un camino sinuoso y problemático -para su contexto⁴⁴- pero potente conceptual y culturalmente.

Todos los artistas –a excepción de aquellos bastante jóvenes, que compartieron intereses con artistas más experimentados- en DIAS, habían crecido en un denso y violento contexto de posguerra. Todos ellos creían en la necesidad revolucionaria y de cambio social y la depositaban –como la mayoría de las vanguardias de segunda mitad de siglo XX- en el arte. Todos ellos realmente creían en un arte como instrumento generador de cambios radicales, una herramienta sin parangón, capaz de construir una realidad menos violenta y hostil. Es innegable que sus metas eran ambiciosas; cargadas, por supuesto, del espíritu revolucionario y emancipador que acompañó a los movimientos estudiantiles de años posteriores.

Hoy todos somos testigos de qué fue de esas ilusiones revolucionarias, cada quien podrá sacar sus conclusiones. DIAS, en ese sentido, tampoco logró mucho; es más, los planes de repetir el simposio en años posteriores se fueron abajo y los artistas que trabajaron juntos en ese momento jamás volvieron a colaborar. Sin embargo, esto no significó que DIAS haya sido un fracaso. La historiadora de arte, Kristine Stiles⁴⁵, rastrea en su texto *The Story of the Destruction in Art Symposium and the “DIAS affect”*⁴⁶, desde una postura historiográfica, algo que ella denomina: Los afectos DIAS. Los afectos –regresando a las analogías fantasmagóricas- son espectros que viajan a

44 Este simposio fue eclipsado por la crítica de arte del momento; la mayoría de periodistas, críticos y público en general no reconocían la importancia de la práctica de naturaleza destructiva para su contexto. Esto, sumado al creciente interés por los críticos especializados hacia el minimalismo, dejaron al DIAS en una posición histórica que necesita ser revalorada.

45 (Denver, Colorado, 1947) Curadora, historiadora y crítica de arte contemporáneo.

46 La historia del simposio de destrucción en el arte y “los afectos DIAS”. Este texto de Kristine Stiles fue traducido por mí para su consulta en nuestro idioma.

través del tiempo y se perciben y materializan en actos y conceptos; Los afectos DIAS, según Kristine Stiles, no se refieren a otra cosa más que a las influencias que ha tenido DIAS en distintas prácticas artísticas, a lo largo de los años posteriores a él y que permean hasta nuestros días, de múltiples formas⁴⁷.

Así, regresamos a la actualidad, a la exposición *Damage Control* con la que abrimos esta espiral; y la cerraremos, con un par de eventos que sucedieron dentro del contexto actual, y que ayudaran a situar la problemática de la destrucción en el presente.

*Burning Down the House*⁴⁸ (2014), (Quemando la casa) fue el título que recibió la decima Bienal de Gwangju, llevada a cabo en Corea del Sur. En ella se invitaba a la exploración de los procesos de transformación caracterizados por los incendios, las quemaduras y demás acciones destructivas mediante la manipulación del fuego, ya en sentido metafórico o literal. En esta bienal se postulaba a la destrucción como promesa, como esperanza hacia un nuevo porvenir. Figuraron artistas como Pierre Huyghe, Allora & Calzadilla, Olafur Eliasson, los mexicanos Yoshua Okón y Gabriel Orozco, entre otros. Los artistas participantes en *Burning Down the House* atendieron a la destrucción como un proceso de recivilización y renovación –y hasta purificación– histórica.

Por otro lado, está, el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo IX: Teoría y práctica de la catástrofe, que fue desarrollado en la Ciudad de México en enero del 2011, éste tenía como fin poner en la mesa un tema por demás demandante en nuestro

47 En el momento en que escribo este texto, está por inaugurarse en el Museo Jumex una retrospectiva del trabajo de Gustav Metzger, la primera exposición del artista en México. Así mismo, hace unos meses, en este mismo espacio, se canceló una exposición de Herman Nitsch, artista que participo activamente en DIAS.

48 Además de las claras determinaciones destructivas, este título hace referencia a la canción de los ochentas de la banda de rock, The Talking Heads.

contexto: el imaginario de violencia, destrucción y catástrofe que no ha dejado de envolver particularmente a México, pero que se presenta también como un fenómeno global generalizado.

“Si bien el carácter frágil e incierto de la vida humana ha sido un tema recurrente de muchas culturas a través de la historia, ciertas vertientes del arte actual han buscado involucrarse con mayor contundencia en la denuncia y la transformación de situaciones críticas”.⁴⁹

En el SITAC IX se presentaron durante tres días; ponencias, proyecciones y diálogos entre distintos productores y teóricos, que desarrollaron posibles caminos entorno a la catástrofe, como fueron: Juan Villoro⁵⁰, con la ponencia *Escuela de Accidentes*; o el diálogo entre el colectivo Superflex⁵¹ y Patrick Charpenel, por mencionar algunos.

Estos nodos históricos nos ayudarán a entender en dónde y en qué condiciones se encuentra el debate referente a lo que hemos venido llamando el carácter destructivo; estos momentos específicos, aunque en contextos geopolíticos dispares, nos dan cuenta de la pertinencia que tiene en la actualidad, desde la producción cultural, seguir reflexionando en esa línea.

Gustav Metzger y el arte-autodestructivo

Metzger (Alemania, 1926) publicó a finales de la década de los cincuenta y principios de la década de los sesenta, tres manifiestos de lo que denomino arte autodestructivo⁵² (1959, 1960 y 1961). Las ca-

49 Fragmento del texto de presentación del SITAC IX Teoría y práctica de la catástrofe, extraído de <http://sitac.org/archivos/sitac-ix-teoria-y-practica-de-la-catastrofe-theory-and-practice-of-catastrophe/>

50 Juan Villoro Ruiz (México, 24 de septiembre de 1956) es un escritor y periodista mexicano, Premio Herralde 2004 por su novela *El testigo*.

51 Superflex es un grupo de artistas fundado en 1993. Trabaja en Copenhague y está formado por Bjørnstjerne Reuter Christiansen Bor, nacido en 1969, Jakob Fenger, nacido en 1968 y Rasmus Nielsen, nacido 1969. Su educación artística se desarrolló en la Royal Academy en Copenhague. El grupo se estructura como una red cuyos miembros trabajan de modo rizomático.

52 Pueden consultarse en <http://www.artterritory.net/#!/metzger-autodestructivismo/c1lcs>.

racterísticas complementarias de estos tres manifiestos nos permiten leerlos y entenderlos como uno solo, sin olvidar, claro, los tres diferentes contextos en los que se publicaron.

El arte autodestructivo que propone Metzger es, en primer lugar, una pieza de arte siempre en proceso, de esta manera, la conclusión de la pieza autodestructiva siempre será su total desaparición.⁵³

Las piezas autodestructivas, según Metzger, reproducen el deseo del hombre por el colapso y la destrucción. Por esta razón, se entiende que en los primeros dos manifiestos haga especial énfasis en que la obra de arte autodestructiva, es una forma de arte público dentro de las nuevas sociedades industriales, es decir, cualquier obra de dicha naturaleza está pensada conceptual y estéticamente para ser emplazada en un espacio público, o en lo que hoy conocemos cómo un lugar de tránsito.

En el tercer manifiesto (1961) introduce dos nuevas categorías, subsecuentes, si se quiere, de la primera: el arte máquina y el arte auto-creativo. Estos dos conceptos puntualizan históricamente la efervescente revolución tecnocrática y la incipiente Era Informática; ya que Metzger empieza a hacer referencia al arte creado por máquinas y ordenadores. Su propuesta en este último manifiesto era, para ilustrar mejor, lo que hoy conocemos como arte electrónico interactivo, que él visionariamente situaba ya, como una forma auto-creativa en el arte.

En suma, las propuestas de Metzger son pertinentes en el sentido que se plantean como un contraataque hacía la sociedad, a lo que consume y, a su vez, hacía los valores capitalistas. Para poder hablar de un contraataque a los valores capitalistas, por lo menos a nivel simbólico⁵⁴, y siendo Metzger el único suscrito a los manifiestos de

53 Una sentencia de la misma naturaleza era hecha en el Segundo Manifiesto del Espacialismo: “La obra de arte es destruida por el tiempo.” Dicta dicho manifiesto firmado por G. Dova, L. Fontana, B. Joppolo, G. Kaisserlian, M. Milani y A. Tullier Milán el 18 de marzo de 1948

54 En este punto cabe anotar que la labor de Metzger no solo se ha desem-

autodestructivismo; éste tuvo que producir infinidad de piezas autodestructivas, sin mencionar todas aquellas que se quedaron solo escritas y bocetadas en papel, debido a su compleja y costosa realización.

En *First Public Demonstration of Auto Destructive Art* (1960)⁵⁵, vemos sobre una mesa un bastidor desgarrado; junto a la mesa, sobre el suelo, una bolsa de plástico transparente que contiene recortes de periódico donde se dejan leer asuntos y notas relacionadas a la guerra. Esta pieza, contiene claramente las relaciones que se establecerán a lo largo del trabajo de Metzger, una dicotomía entre causa (representada en la destrucción del lienzo) y efecto (los hechos concretos que producía esta devastación, representados con las notas recortadas de periódicos).

En 1961, en un evento totalmente público, realizó las primeras *Acid Paintings*, que consistían en rociar ácido clorhídrico -con lo que parecía un contenedor de insecticida- sobre un enorme bastidor de nylon, provocando su casi instantánea desintegración. En las fotografías que registraron las acciones y las pinturas de ácido, vemos a Metzger ataviado con un traje completo que lo protegía y una máscara de gas, que invariablemente evocaba una imaginería bélica. Otro elemento que remitía sutilmente a la situación bélica de aquellos años fue el material que utilizó cómo lienzo: el nylon; que fue el material utilizado durante toda la guerra de Vietnam para la fabricación de paracaídas.

La acción de violentar y destruir el lienzo o la superficie “pictórica” practicada por Metzger, se perfilaba como un síntoma en el arte de posguerra, ya que se volvió una práctica común entre muchos artistas.

peñado dentro del terreno simbólico del arte, ya que tiene, una extensa agenda también cómo activista.

55 La pieza se consultó, para la lectura, en su versión re-construida, ya que no se encontraron registros fotográficos del evento público.

Podemos señalar, grosso modo, a los Gutai, que desde 1955 desempeñaron una variedad de acciones y happenings, encaminados a potenciar la práctica pictórica hacia nuevos horizontes; a Yves Klein con sus *Fire Paintings* (1961), pinturas realizadas por el artista soplete en mano, quemando la tela, mientras un bombero –en la espectacularidad que caracterizaba a Klein- detrás de él, apagaba el fuego; a Lucio Fontana con los *Conceptos Espaciales*, realizados a partir de rasgaduras y perforaciones (1947); y las *Oxidation Paintings* (1978) de Andy Warhol, producidas con orines del mismo Warhol, rociados sobre una placa de acero pigmentada; solo por mencionar a los más destacados dentro de las prácticas pictóricas.

A lo que me quiero referir con estos ejemplos, es que Metzger no es para nada un caso aislado, como veremos, la destrucción y así el carácter destructivo tienen, de hecho, bastante camino trazado dentro del arte.

Cyprien Gaillard y los remanentes reales de batallas ficticias.

A la obra de Cyprien Gaillard (París, 1980) la definiría cómo una arqueología del presente. Sus trabajos acechan constantemente –en direcciones y ejercicios cercanos a los del etnólogo, el antropólogo y por último, a los del arqueólogo- los signos culturales del pasado y los desplaza estéticamente al presente, o bien, a la inversa, dónde lleva a los signos del presente a niveles míticos e históricos.

El presente que se articula en la obra de Gaillard, inevitablemente es una inmersión a categorías destructivas. Una pieza que ejemplifica esta idea es *The Lake Arches* (2006) una pieza de video que utiliza una estética *Home*⁵⁶ –muy usual en su trabajo- dónde vemos a cuadro a un par de bañistas que se encuentran a la orilla de un lago y que se disponen a echar un clavado en éste. Hasta aquí, todo parece indicar que es un lago profundo. Los dos bañistas se tiran al agua y

56 Se refiere a formatos caseros de producción y reproducción videográfica. Una estética de baja resolución en imagen. Mayormente se asocia al formato VHS y Beta Max.

nos percatamos de que, apenas por debajo de la superficie, se encuentra un piso de concreto que posiblemente se extiende a lo largo de todo el lago y dónde los bañistas se han impactado. Así, víctima –aunque claramente es un acto totalmente deliberado orquestado por el artista- de la ilusión y en su intento de inmersión en el lago Arches, uno de los bañistas se ha destrozado la nariz. Después de unos segundos, dónde vemos al bañista lamentarse y hay un especial énfasis por parte del camarógrafo al paisaje y a la arquitectura que circunda el lago, el video termina.

Gaillard establece a esta pieza como un “retrato con ruinas”⁵⁷, específicamente, podríamos decir, ruinas de la modernidad. El artista explica que el Lago Arches fue diseñado por Ricardo Bofill, para que justamente fuese un lago ilusorio en dónde no se puede nadar.

Podemos decir que es así como opera la obra de Gaillard, señalando estéticamente estas ruinas del presente, pues, nos visibiliza que las cosas que se construyen son fundamentalmente obsoletas apenas se han edificado, literalmente ruinas del presente. Estas terminan destruyendo, real y simbólicamente su entorno. Algo tanto más obsoleto que la arquitectura en el presente, nos propone Gaillard, son las guerras.

Real Remnants of Fictive Wars (2007) (Remanentes reales de guerras ficticias) es una serie de piezas en video, que nos revelan lentamente un acontecimiento sutil, simple, pero de grandes cargas significativas. Gaillard recrea –con el uso de extintores, que dotan de un potente valor conceptual a la pieza- el humo de batallas que nunca existieron.

En esta pieza nos deja intuir, en distintos registros, como lo ficticio asalta lo real y lo transforma. En este sentido, en una estética impecable, vemos una destrucción que no tuvo lugar, que nunca sucedió, materializarse –en su forma residual de ruina- frente a nuestra mirada expectante de hechos.

57 Entrevista completa en <http://www.domusweb.it/en/architettura/2009/06/17/modern-ruins.html>

Con este trabajo también podemos contraponer, en un sentido histórico, los resultados positivos versus los resultados negativos de las guerras y la destrucción que producen. Es decir, Gaillard parece estar diciendo que mientras las guerras tienen resultados positivos apenas perceptibles y muchas veces hasta ilusorios: ficticios; la destrucción que generan es totalmente real, violenta y atroz.

The Recovery of Discovery (2011) una pirámide de 72,000 botellas de cerveza importada de Turquía, que después de su armonioso e immaculado emplazamiento, terminó hecha añicos por los espectadores que fueron invitados específicamente a beber cerveza. La instalación de Gaillard recorre distintos estados culturales e históricos⁵⁸. Aquí nos interesa en específico el rito social de la fiesta, ya que la pirámide de cerveza puede ser leída como una edificación perecedera, destruida por el deseo de la embriaguez característico de las generaciones contemporáneas⁵⁹.

Con una serie de videos y fotografías, de una demolición de un edificio en Missouri en 1972, que extrajo de los medios de comunicación; Gaillard crea la serie *Pruitt Igoe Falls* (2009), en ella vemos, en primer plano, un panteón; y en segundo plano vemos colapsar un edificio. Después de que las turbulentas nubes de humo y polvo producto del colapso, se desvanecieran, el video termina dejándonos solo con la imagen del panteón en primer plano. Gaillard de nuevo nos apunta, con la contraposición de elementos, cómo opera la modernidad, como se vuelve obsoleta y muere. Gaillard hace una declaración del presente y de sus ruinas. Su obra es una mirada crítica que articula distintos medios y acontecimientos destructivos que se convierten en los eslabones de una –posible– arqueología del futuro.

58 Un análisis detallado de esta obra corre a cargo de Hal Foster en *Artforum*, December 2011, p. 194 – 195

59 En la Ciudad de México se ha popularizado el término: “destrucción”, para referirse a alcoholizarse hasta perder el conocimiento. Anteriormente, en el mismo contexto, el término destrucción se utilizaba para referirse a un estado de profunda tristeza y depresión.

Matias Faldbakken y el capitalismo cómo materia prima

La destrucción con la que opera la obra de Matias Faldbakken (Dinamarca, 1973) es de características extravagantes, en cierto sentido tiene a todo el mundo trabajando para él. Su trabajo genera redes de composiciones escultóricas con los vestigios del capitalismo. La destrucción que atraviesa su trabajo no es generada por él, sino por todos; Le da una nueva circulación a los desechos del capitalismo, declarando que su desaparición o invisibilización no es un camino posible.

El trabajo de Faldbakken está todo el tiempo evocando los límites de la sociedad de consumo. En una pieza presentada en la exposición *J'ai Pitié*⁶⁰ (Tengo miedo) en 2014, el artista preparó una escultura de vaciados de concreto de cajas de pizza. Así, reproduciendo un espacio negativo de un objeto residual de consumo, el artista reproduce el éxtasis y la voracidad de una sociedad que no es capaz de hacerse cargo de lo que produce.

Siguiendo la lógica que supone que todo el mundo está trabajando para Faldbakken, la industria militar no queda exenta. *20, 000 Gun Shells* (2011) es una instalación que agrupa en una explanada 20, 000 casquillos –usados– de balas. Estos son dispuestos a manera de campo de juego, dónde el espectador puede manipularlos e interactuar íntimamente con ellos.

Latas de gas vacías, bolsas de basura abandonadas, fundas para dvd, botellas de vodka, son algunos de los restos con los que Faldbakken construye un discurso artístico en el que convierte a las galerías y museos donde expone, en un onírico espacio post-capitalista, en un cementerio del consumo, del que no podemos sino sentirnos cómplices.

Así mismo, el graffiti, como forma residual del capitalismo, toma parte sustancial en su trabajo. Entiende a esta forma urbana “contestata-

60 <http://castillocorrales.fr/?p=7499>

ria”, como una rabieta sin eco, un grito mudo de quienes atienden agendas de vandalismo, subversión y destrucción del espacio público como formas estéticas del capitalismo. Junto a este grito indelencible e inocente, se contraponen la esquizofrenia de las autoridades policiales por evitar que se realicen, y borrar las pintas a toda costa, cuando estas ya se han hecho e intervienen el paisaje y la arquitectura urbana.

One spray can escapist (2008) compone una serie de pintas que han sido mal borradas de las paredes donde fueron realizadas. Con apenas unos trapazos de solvente, aún se puede ver la maraña de pintura, ya ininteligible –suponiendo que lo era-, de lo que fue la pinta. Así, la destrucción en la obra de Matias Faldbakken, queda ejemplificada como un síntoma y producto estético del capitalismo. La obra del artista danés se apropia de las formas complejas que adopta esta destrucción sistemática y la traduce en investigación y producción cultural.

Thomas Hirschhorn y las imágenes de cuerpos destruidos

En un texto de 2012, Thomas Hirschhorn (Suiza, 1957) suscribe una pregunta íntimamente ligada a la naturaleza de su trabajo: ¿Por qué es importante –hoy día- mostrar y mirar imágenes de cuerpos humanos destruidos?⁶¹ En ocho puntos, arroja diferentes perspectivas –o se pueden leer más bien como posturas- que sustentan obras como *Superficial Engagement* (2006), *Ur-Collage* (2008) o *Touching Reality* (2012) en las que, efectivamente, hace uso de una –literalmente- carnicería humana.

En dicho texto Hirschhorn sostiene, pues, porque le interesan, en primer lugar, estas imágenes, y, en segundo lugar, justifica porque

61 Texto consultado en hoja de sala de la pieza *Touching Reality*. Museo Tamayo. Puede consultarse en línea en [https://dl.dropboxusercontent.com/u/11119726/touching_reality%20Thomas%20Hirschhorn%20-%20Pour-quoi%20est-il%20important...%20\(Spanish%20version\).pdf](https://dl.dropboxusercontent.com/u/11119726/touching_reality%20Thomas%20Hirschhorn%20-%20Pour-quoi%20est-il%20important...%20(Spanish%20version).pdf)

es importante mostrar estas imágenes; así mismo, argumenta porque decide utilizarlas. Habla de la invisibilidad y la invisibilización sistemática de estos cuerpos destruidos, dice que es una acción de suma importancia no quedarnos ciegos –en actitudes hipersensibles- a esta destrucción, pues eso significaría negar, gradualmente, que ella existe. Afirma también que las imágenes de cuerpos humanos destruidos son redundantes, no porque estas pululen en los medios de comunicación, sino que son redundantes porque hablan de una violencia y una destrucción del día a día, por de más común en contextos militarizados (como el que se vive en México⁶²).

De acuerdo con Hirschhorn, queda solamente añadir que, no solo se ha vuelto pertinente –hoy día- hablar y mostrar esa carnicería; sino que, se ha vuelto más y más pertinente hablar de la destrucción en los distintos órdenes en que ésta opera. Señalar, desde el arte, los distintos grados en los que estos asuntos –incluidos los mismos que apunta Hirschhorn- son producto de otro tipo de condiciones destructivas que también son urgentes.

~

En suma, nos encontramos aquí con artistas interesados en la potencia simbólica de la destrucción; que tienen la convicción de no ignorar los embates políticos y económicos de nuestra era, al contrario, utilizan las mismas estrategias destructivas de estos monstruos capitalistas, para hacer enunciados culturales a la contra.

62 Para contextualizar esta afirmación ver Índice de letalidad. Menos enfrentamientos más opacidad en <http://www.nexos.com.mx/?p=25468>

“Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como éste relampaguea en un instante de peligro”⁶³

¿Cómo usamos la historia? O es acaso que primero deberíamos preguntarnos ¿Es posible usar la historia, más allá de su categórica pasividad, como un agente verdaderamente activo? Estas preguntas, más que representarnos incógnitas, las planteamos como una introducción a una problemática específica: El uso de la historia en el arte contemporáneo.

~

Antes de entrar de lleno a definir que entendemos por historia, hagamos un ejercicio histórico –valga la redundancia- que nos deje atisbar las recientes evoluciones que ha tenido este concepto.

Hacia los años setenta⁶⁴ comenzó un proyecto teórico que se denominaría posmodernidad. Este proyecto, que en su mayoría contaba con teóricos formados en la escuela estructuralista francesa, tenía entre sus múltiples objetivos y agendas matar a la historia -como relato universalista-.

Durante las décadas posteriores –ochenta, noventa- el proyecto posmoderno se consolidó; muchos intelectuales teorizaban sobre el fin de la historia⁶⁵, la muerte de los grandes relatos⁶⁶, etcétera. La idea

63 Walter Benjamin, Tesis de filosofía de la historia. *Discursos Interrumpidos*. Alfaguara. 2001

64 Varios autores refieren una fecha específica al inicio de la posmodernidad, afirman que fue en 1972, con la demolición del Pruitt Igoe, un complejo habitacional modernista en Missouri, diseñado por el arquitecto estadounidense Minoru Yamasaki, también responsable del diseño de las torres gemelas del World Trade Center.

65 Autores como Francis Fukuyama, sitúan precisamente el año de 1989 –caída del muro de Berlín-, como el año en el que murió la historia. Otros autores, sitúan este año, como el fin de la posmodernidad.

66 En términos prácticos, el proyecto posmoderno es responsable de que ya no quepa la posibilidad de que otro Picasso, o bien, abriera la posibilidad de los 5 minutos de fama que todos tendrán, según Warhol.

moderna de imaginar un solo constructo histórico colapso; después de la posmodernidad la historia ya no sería más una sola posibilidad, un solo relato, ya ni siquiera será esta línea cronológica bien definida donde un acontecimiento va detrás de otro –como las líneas del tiempo que se hacen en las escuelas.

La historia, después del proyecto posmoderno se parecerá más a una maraña de estambre, una maraña que nunca se desenreda; donde pasado y presente conviven en un caos común. Podemos concluir que la posmodernidad no supuso en ningún sentido la muerte de eso que llamamos historia, a lo más, clausuró la idea unívoca de la narración histórica moderna, blanca y occidental.

Hoy el proyecto posmoderno agoniza –por no decir que está hasta cierto punto obsoleto. Los tiempos actuales, como en su momento lo hizo la posmodernidad, necesitan reconfigurar lo histórico. Es así como se empieza a hablar sobre la Neohistoria⁶⁷ o lo Altermoderno⁶⁸, conceptos que, aún en evolución teórica, empiezan a ser operativos para entender, entre otras cosas, como está constituida y que posición ocupa hoy la historia.

A grandes rasgos, actualmente el concepto de historia se encuentra en construcción continua, esto nos posibilita a imaginar y establecer bajo diferentes parámetros de qué historia nos interesa hablar.

~

Primero es necesario generar la pregunta ¿Qué es la historia? La Real Academia nos da un par de definiciones que servirán para acotar qué cosa es eso que llamamos historia: 1. f. Narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados. 7. f. Narración inventada.⁶⁹

67 Alfonso Sastre. *De la posmodernidad a la NeoHistoria*. Hiru, Hondarribia. 2005

68 Nicolas Bourriard, *Radicante*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2009

69 De las definiciones de historia que brinda la Real Academia de la Lengua Española, elegimos las que más nos interesan articular.

Como vemos, la historia es la narración subjetiva de un acontecimiento, ya sea ficticio o ya sea real. Así pues, la historia que nos interesa aquí es esa narración subjetiva de acontecimientos reales –concretos- del pasado, pero también del presente.

Es tal vez por motivos académicos y metodológicos que la historia, como disciplina, no ha enraizado totalmente su campo de acción en el presente. La razón por la que nos interesan los acontecimientos del presente, aunque no se definan propiamente como historia, es por las posibilidades de enunciación del presente respecto al pasado.

Es una obviedad necesaria decir que un acontecimiento del pasado puede reconstruirse o tergiversarse por completo en el presente sin dejar de considerarse “verídico”⁷⁰; nos interesa, pues, que el pasado no sea solo una narración pasiva, sino que el pasado y así la historia sean agentes activos del presente.

Es cierto que hay diferentes maneras de narrar el mundo y lo que en el acontece. Por esta razón muchas veces a la historia se le adscribe un apellido: la historia de la filosofía, la historia de la ciencia, de la cultura, del arte, etcétera. Esta manera que nos hemos dado como humanidad para contarnos el mundo, no es, como apuntábamos arriba, objetiva. Cabe señalar que esto no es ni bueno ni malo; simplemente hace pertinente preguntarnos ¿Quién cuenta la historia?

La historia siempre tiene por lo menos dos voces: la voz general –universal- y la voz particular –específica-; o la voz contemporánea al acontecimiento narrado y la voz extemporánea al acontecimiento; o la voz del opresor y la voz del oprimido; o la voz del asesino y la voz de la víctima; etcétera. Es por esta polifonía enunciativa, que podemos decir que la historia es un arma de dos –o más- filos.

70 Esta estrategia tiene que ver con la historia como aparato de manipulación ideológica. Recordemos como se manipulaban las instantáneas fotográficas para eliminar a personajes que ya no simpatizaban con la ideología dominante, los casos de Hitler y Stalin son los más notorios en este sentido.

Sí, eso es, la historia es un arma, tal y como un revólver; Pensemos en Vicente Huidobro, cuando escribía contundentemente que “los verdaderos poemas son incendios”⁷¹; articular activamente la historia involucra también un acto violento.

De acuerdo con Walter Benjamin, la única posibilidad crítica de la violencia, es hacer uso de ella en un sentido ético⁷². Podemos decir que cuando el medio –en este caso la violencia- justifica los fines, se trata de un problema ético más que jurídico. Sin embargo, Walter Benjamin, ignoró en su crítica a la violencia, la potencia de la violencia simbólica.

Como ya habíamos anotado, lo simbólico es una fantasmagoría de la realidad, es una esfera en dónde se pueden transgredir los límites de lo posible; las veces que lo simbólico llega a afectar lo real, solo llega en forma de un eco. Es decir, lo simbólico es un estruendo que intenta potencialmente llegar como eco a lo real.

El acto violento con el que se hace de la historia un agente activo, no puede ser sino de naturaleza simbólica. La violencia simbólica como potencia –ética- que, desde su dimensión fantasmagórica, quiere afectar lo real. Es en este punto y bajo dichas condiciones donde el arte contemporáneo toma partido.

El ejercicio de situarse en una esfera para afectar otra, es el ejercicio propio de lo contemporáneo. Lo contemporáneo es lo intempestivo, afirma Agamben parafraseando a Nietzsche, cuando se pregunta abiertamente ¿qué es lo contemporáneo?⁷³ Lo contemporáneo, continúa Agamben, es lo que se sitúa concienzudamente en su tiempo, pero al mismo tiempo se aleja de él; para observarlo, definirlo –o no- y criticarlo.

71 Vicente Huidobro, *Altazor y el temblor del cielo*. REI. México.1997

72 Walter Benjamin. *Crítica sobre la violencia y otros ensayos*. Taurus. Madrid. 2001

73 Giorgio Agamben, ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2007

Intuyo que este alejamiento del que habla Agamben, trasladándolo específicamente al terreno del arte contemporáneo, tiene que ver con cierto uso de la historia. Es decir, el arte contemporáneo usará estratégicamente el pasado para observar, criticar y definir su presente. El uso de la historia como arma que articula, organiza, reconfigura y en buena medida, destruye –en el sentido que expusimos al carácter destructivo- el presente, el pasado y de diferentes formas, la idea de futuro.

Para recapitular, tomamos a la historia como una narración subjetiva de un acontecimiento concreto. Esta narración siempre tiene por lo menos dos voces, esta condición polifónica convierte a la historia en un arma. Un arma como la historia no puede ser usada en su forma pasiva, la forma pasiva de la historia no es más que pura manipulación ideológica. Articular activamente la historia involucra un acto de violencia simbólica. El arte contemporáneo, como terreno simbólico por excelencia, ha generado diversas estrategias para articular activamente la historia. “El hecho de que una parte muy importante del arte contemporáneo esté volcado sobre la producción de historia sugiere la relevancia de lo estético en el campo de la renegociación con nuestro pasado”⁷⁴

La ampliación del campo de batalla⁷⁵, refiriéndome sesgadamente a la novela del escritor francés Michael Houellebecq, es un término que nos ayudará a entender cómo se configura hoy lo histórico a través del arte contemporáneo. Y es que volver a la historia un agente activo, supuso para el arte contemporáneo una extensión de los límites operativos, estratégicos y hasta mediales –trabajo directo con archivos, documentos, etcétera-; una verdadera ampliación del campo de batalla.

74 Sandra Sanchez, *El museo no opera como se planteó: Cuauhtémoc Medina*, entrevista en el *Excelsior* 16/10/2015

75 Michel Houellebecq, *Ampliación del Campo de batalla*. Anagrama, Barcelona, 2001

Este campo de batalla es sin duda el presente y las problemáticas que lo constituyen. Una reconfiguración histórica, aunque sea a nivel simbólico, puede llegar a desestabilizar presupuestos políticos, culturales y sociales, etcétera. Hoy es fundamental usar la historia como arma, con violencia, dentro del campo de batalla.

Para concluir, tenemos que anotar un ejercicio expositivo que se desarrolló en el campo de batalla del presente, pero con una rigurosa mirada hacia el pasado. Hablo de la exposición en el Museo Tamayo *El mañana ya estuvo aquí*, la cual reunía obras de diferentes artistas –Simon Starling, Mathias Goeritz, Gerard Byrne, Henry Moore, Julieta Aranda, Pedro Reyes- que hablaban de cómo la historia está condenada a repetirse. Algunas piezas sugerían la idea de futuro como un eterno retorno a los vicios y catástrofes del pasado.

Para destacar algunas piezas que nos interesan particularmente, podemos señalar el *Proyecto para una escultura pública temporal (Hiroshima)*, 2009 de Simon Starling⁷⁶, en la que crítica cómo el arte, en particular el trabajo de Henry Moore, se vuelve un aparato ideológico para justificar y perpetuar las atrocidades cometidas por los cotos de poder.

En la exposición se exhibe también la videoinstalación *1984 y más allá*, 2007 de Gerard Byrne⁷⁷ recreación en video de una charla que entablaron en 1963 los autores más destacados de la ciencia ficción –Ray Bradbury, Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, etcétera- en esta charla se habló de sus predicciones para el año 1984 –donde se situaba la distopía de ficción de George Orwell-. En esta obra se evalúan las ideas del futuro que tenían en el pasado –bajo el arropo y la promesa moderna-, que, en esta pieza, bajo una mirada cínica, se caricaturiza cómo ese futuro que imaginaban nunca se cumplió y nunca se cumplirá.

76 (Reino Unido, 1967) Artista multidisciplinario. Su investigación se centra en la historia de los objetos y las cosas, y cómo estas determinan el presente.

77 (Irlanda, 1969) Artista visual que trabaja en torno a la fotografía y el video como aparatos hegemónicos de representación.

La misma línea entorno a una promesa de futuro fallida, la podemos encontrar en otras expresiones culturales, aquí recordaremos la canción del poeta y músico Leonard Cohen, *The Future*: “Devuélveme el Muro de Berlín, dame a Stalin y a San Pablo, Dame a Cristo o dame Hiroshima. Destruye otro feto ahora mismo; no nos gustan los niños. He visto el futuro, nena: es un crimen”.⁷⁸

78 Leonard Cohen, *The Future*, Columbia. 1992

“Si la bomba, la gran bomba, destruye todo a su alrededor, los restos de la destrucción, aún como realidad moribunda, continúan infectando eternamente lo real.”⁷⁹

I Anotaciones sobre el nombre

El nombre⁸⁰ de las cosas determina el comportamiento humano, es decir, el lenguaje en general regula los flujos y comportamientos humanos, más aún en la “era de la información” y las sociedades “de rendimiento” actuales.

La primera máquina abstracta productora de subjetividad –en el sentido de Guattari⁸¹- es la institución Lenguaje. ¿Cómo nos determina psíquica y biológicamente nuestro nombre y el nombre de las cosas? Esto me lleva a pensar ¿Cuál es la necesidad de nombrar a los seres biológicos? Y por lo tanto ¿Qué sucede con el nombre propio de las cosas inanimadas? ¿Determinará también su funcionamiento?

En 1901, Theodor Roosevelt se rehusó a dispararle a un oso en una cacería organizada con fines propagandísticos. Este hecho se desvió para adscribirse como nombre a un objeto cultural inanimado. Tomó nombre un osito de peluche que desde entonces es el juguete de la infancia norteamericana por excelencia: el *Teddy Bear*. El nombre adquiere significados particulares; por un lado, está la aparente misericordia y amor a la naturaleza que demostró Teddy Roosevelt, sobrepuesto a la gentil e inofensiva apariencia del juguete de peluche. Esto, en niveles significativos políticos, insertaría en el imaginario estadounidense –y por qué no, global- la imagen de una clase política buena, confiable, e inofensiva. Hasta hoy Roosevelt es uno de los presidentes más queridos por los estadounidenses y el *Teddy Bear* sigue vendiéndose por millones.

79 Toni Negri. *Arte y multitud: Ocho Cartas*, Madrid, Trotta, 2000

80 Tomamos al nombre como la condición lingüística de las cosas y de los seres biológicos.

81 Félix Guattari, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996

El nombre, como vimos, guardará distintas capas de significación que a veces están generalizadas o veladas; reproducimos estos nombres sin saber o poder medir bien las implicaciones que tienen.

Además de determinar nuestro flujo por el mundo, y subrayando otra vez la naturaleza maquina del lenguaje como producción de subjetividad; el nombre nos vuelve seres políticos: Actas de nacimiento con nombre de los padres y los padres de los padres, credenciales para votar, clave única de registro de población, etcétera. Nombrar es un acto político.

~

Más allá de ser un problema lingüístico, lo que tratamos de acotar aquí es que el nombre de las cosas puede ser usado como un indicador sustancial de problemáticas que involucran a distintos órdenes del conocimiento y campos de acción. Queremos trasladarnos en direcciones donde podamos utilizar y desarticular algo tan transitorio y contingente como un nombre, para poder entenderlo mejor y ponerlo en relación con otras dinámicas.

Si bien el nombrar algo con cierto mote puede ser arbitrario o azaroso, las decisiones que se toman en esa dirección no pueden considerarse ingenuas o irrelevantes. Walter Benjamin decía que las cosas tienen su lenguaje específico, afirmaba que para saber lo que éstas nos quieren comunicar hace falta guardar silencio y escucharlas⁸². Esta dimensión mágica de los objetos y las cosas adquiere relevancia en tanto que es una apuesta para dejar que el objeto en sí revele su propio significado.

Cuando nos encontramos frente a un objeto, éste nos confronta, nos interpela, nos cuestiona, y hasta cierto punto, nos sobrepasa. Enseguida sentimos la necesidad de nombrarlo, como si el acto de

82 Walter Benjamin, *El lenguaje en general y el lenguaje de las cosas*, en *Papeles Escogidos*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2011.

nombrarlo nos pusiera en ventaja frente a éste. Cuando nombramos creemos haber ganado la batalla con la cosa. Creemos haber reído al último.

Il Tripulación, desarmar los nombres

Como ya dejamos claro, hay que usar la historia. Articularla activamente para darle otras lecturas a nuestro presente. Los acontecimientos del 6 y 9 de agosto de 1945 podrían funcionar para dar, en este caso dentro del territorio simbólico del arte, otros testimonios sobre nuestro presente y nuestro contexto específico.

¿Por qué específicamente estos acontecimientos? La verdad es que usar estos acontecimientos es una decisión arbitraria, por no decir caprichosa. Quiero decir que en estos acontecimientos encontré una línea de trabajo que podía ser productiva en relación con mi práctica artística. Estamos de acuerdo en que podríamos usar cualquier evento, cualquier documento, o cualquier otro episodio histórico; eso no tendría mayor o menor importancia –lo importante, reitero, es usar-.

Por lo demás, encontraremos en este hecho ciertos elementos particulares que nos dejarán trabajar en torno a ellos; elementos específicos que por sus características nos ayudarán a hacer un comentario sobre el presente, con ayuda, por supuesto, de los elementos que ya tenemos a la mano –el peso y el carácter destructivo-.

Aunque genéricamente velados por los diplomáticos “La Bomba atómica”⁸³, o simplemente “La bomba”⁸⁴, las dos bombas nucleares arrojadas en 1945 sobre las ciudades japonesas Hiroshima y Nagasaki tenían nombre. Estás bombas fueron nombradas una Little Boy, y la otra Fat Man.

83 Portada del New York times, 6 de agosto de 1945: “First Atomic Bomb Dropped on Japan; Missile Is Equal to 20,000 Tons of TNT; Truman Warns Foe of a ‘Rain of Ruin’”

84 Portada del Washington Post, 6 de agosto de 1945: “Truman was right to use the bomb on Japan”

Es así como decidí trabajar entorno a los nombres de las bombas nucleares, Little Boy y Fat Man. Empleando diversas estrategias que-remos desarticular estos nombres –con todas las significaciones, que veíamos, tiene el nombrar- y ver de qué manera pueden operar en el campo de batalla simbólico del arte contemporáneo.

III Es posible porque es posible

A apenas setenta años de los bombardeos nucleares que destruyeron casi en su totalidad las ciudades japonesas Hiroshima y Nagasaki; las repercusiones en el imaginario histórico, social y cultural son ambiguas. La destrucción y la catástrofe, aunque indignante, ha sido entendida por muchos como un mal necesario, esto en el mejor de los casos; pero también hay quienes dirían que los ataques atómicos son un triunfo tecnológico en pos de la paz mundial.

No es nuestra intención establecer una postura frente a esta ambigüedad, pero es de utilidad saber cómo están siendo leídas, en perspectiva, las “hazañas” o las “desgracias” tecnológicas del niño pequeño y el hombre gordo. Hoy Hiroshima está totalmente reconstituida, siendo la onceava ciudad más poblada de Japón y con más de un millón de turistas anuales –la mayoría estadounidenses- que se dan cita en “la ciudad monumento” para practicar algo que han llamado: Turismo de la bomba. La situación de Nagasaki es similar.

Hoy queremos usar estos acontecimientos, no para entender el pasado ni hablar sobre el presente de Japón. Usaremos los acontecimientos históricos del 6 y 9 de agosto de 1945, geopolíticamente ubicados en Japón, e incorporando específicamente el nombre de las bombas nucleares, para hablar sobre problemáticas particulares de nuestro contexto geopolítico específico. ¿Cómo es esto posible?

¿Por qué es posible hacer que ciertos elementos del pasado de Japón –o cualquier otro pasado-, vengan hoy a hablar sobre nuestro contexto específico? Aunque a estas alturas de la historia, de la política y de la cultura, parecería ingenuo, y hasta imprudente querer

situar y constreñir los comentarios culturales a un pasado y a un contexto “propios”, consideramos pertinente anotar el por qué es posible usar la historia “ajena”.

En primer lugar, “lo propio” y “lo ajeno” referente a los contextos históricos y geopolíticos son conceptos que han estado en crisis desde hace ya bastante tiempo. Podemos identificar al pensamiento posmoderno como responsable de hacer obsoletas estas categorías. A título personal quiero afirmar que para mí son conceptos instrumentales e ideológicos, que solo sirvieron para consolidar los estados-nación, y que nunca han operado en una esfera cultural y política real; lo que quiero decir es que estas ideas nacionalistas sirvieron solo para construir una idea de soberanía nacional –falsa en varios sentidos-, pero nunca han funcionado para los complejos contextos de dependencia política e intercambios culturales en los que opera.

Es así como, actualmente ya no hay tal cosa como una historia “propia” – en un sentido totalmente nacionalista- y una historia “ajena”-en el sentido nacionalista también, pero en este caso excluyente-. Como decíamos en cuanto al uso de la historia, actualmente, en lo histórico solo hay lugar para los acontecimientos, las voces y las narraciones.

Desde luego no deja de ser una situación compleja; ¿Por qué es posible porque es posible? Una respuesta, entre muchas otras, tiene que ver con los cambios políticos y económicos de finales del siglo XX, pero también los cambios actuales⁸⁵; solo hace falta recordar conceptos como neoliberalismo, globalización, capitalismo, tratados de libre comercio⁸⁶, medios de comunicación de masas, internet, etcétera.

85 Me viene a la mente el Tratado Transpacífico en el que está involucrado hoy México, en el que “se corrigen las reglas comerciales obsoletas” según Barack Obama

86 Son ya casi 30 años desde que se firmó el TLCAN, entre otras cosas, resultado ser la vía para que nuestro país entrara a la comunidad global de comercio.

Para ponerlo en un ejemplo burdo pero sintomático: por qué podemos ver una serie japonesa –que de hecho son muy exitosas en nuestro país- en el canal cultural de la televisión abierta⁸⁷, y no podríamos usar el pasado japonés para ponerlo en relación con nuestro presente. Y esto es así, no solo con Japón, sino con todo el mundo. Es posible porque es posible.

No vayamos tan rápido. Pensemos en las fronteras, límites que determinan dónde acaba una nación y empieza otra. Éstas están muy bien acotadas, la división política es muy específica. Ahora pensemos en los límites que determinan los intercambios culturales entre naciones, hoy en día, estos no existen. En otras palabras, los mapas hoy desbordan los territorios⁸⁸.

Regresemos al neoliberalismo, pues que no existan límites de intercambio cultural es una consecuencia directa de que los intercambios económicos globales tampoco los tengan, por un lado; pero también es consecuencia de la virtualización y la postproducción⁸⁹ del mundo. Hoy es posible, porque es posible establecer vínculos tan distantes histórica y geopolíticamente. Es posible en los asuntos de la vida pública y privada de cualquier individuo, pero es indispensable hacerlos dentro del territorio del arte contemporáneo.

87 En concreto me refiero a la transmisión completa del anime *Evangelion* por el canal 22.

88 Hito Steyerl, *Demasiado mundo: ¿murió el internet?*, en *Circulacionismo*, Ciudad de México, Muac, 2014

89 En el sentido de Nicolas Bourriard en *Postproducción*, Buenos aires, Adriana Hidalgo, 2005

ÍNDICE DE MASA CORPORAL⁹⁰ /

ÍNDICE DE MASA CULTURAL⁹¹

90 A partir de aquí el Índice de masa corporal se abrevia en minúsculas (imc)

91 A partir de aquí el Índice de masa cultural se abrevia en mayúsculas (IMC)

Hasta aquí hemos expuesto los acontecimientos históricos que usaremos y articularemos, dentro de mi práctica artística. Así mismo, hemos acotado cuáles son los elementos específicos propios de dichos acontecimientos, sobre los cuales nos interesa concentrarnos – los nombres de las bombas Little Boy y Fat Man. Y por último, no debemos olvidar que ya son de nuestro conocimiento también, dos conceptos base –peso y carácter destructivo- que nos permitirán generar tensión y así articular estos eventos pasados en relación con nuestro contexto geopolítico particular.

~

Pensemos en un niño pequeño y en un hombre gordo. De inicio hagamos un ejercicio de interpretación totalmente libre, luego entonces, lo primero que podríamos afirmar sería que los nombres que se le dieron a las bombas fueron producto de la envergadura y, sobre todo, el peso y el poder destructivo de éstas.

¿Quién nombró a las bombas nucleares de esta forma? *El proyecto Manhattan* fue el encargado de fabricar las bombas, el proyecto secreto estuvo liderado por Robert Oppenheimer, quien contó con la participación y colaboración de reconocidos científicos como Albert Einstein, Enrico Fermi y Leo Szilard. En su base en los Álamos, Nuevo México, el *proyecto Manhattan* produjo cuatro bombas, dos de ellas fueron Little Boy y Fat Man; que desde su fabricación hasta su detonación, fueron nombradas de esta manera⁹².

Little boy, según datos oficiales, rondaba los cuatro mil kilos, medía tres metros de longitud, y setenta y un centímetros de diámetro. Fat Man por su parte pasaba de los cinco mil kilos y medía arriba de los tres metros de longitud por uno punto cinco metros de diámetro. En cuanto a su forma, en efecto, Little Boy es de una apariencia más bien delgada y alargada; mientras que Fat Man resulta ser ancha, achaparrada y de apariencia más bien redonda.

92 <http://www.nuclearfiles.org/>

Ahora que ya tenemos en mente a este niño pequeño de un lado y al hombre gordo del otro; ¿Por qué no nos detenemos a imaginarlos como lo que sus nombres nos indican que son? Seres corporales-biológicos⁹³.

Podríamos imaginarlos echando un clavado en una alberca, o sentados en el parque tomando un helado. Pero los nombres no nos refieren a los lugares de esparcimiento que frecuentan, o a los gustos o preferencias que tenían; se nos da solo un cuerpo. Entonces tal vez deberíamos concentrarnos en su condición corporal. Hagamos un diagnóstico nutricional general.

Primero que nada, debemos saber qué comieron antes de salir a jugar aquel agosto de 1945. El explosivo que le dieron de cenar a Little Boy fue el uranio-235⁹⁴, éste pesaba sesenta y cuatro kilos, y le otorgaba un aprovechamiento nutricional de dieciséis kilotones de fuerza –el equivalente a 16,000 toneladas de TNT-. Fat Man prefirió cenar ligero para salir a divertirse, y optó por el plutonio-239⁹⁵, de solo seis kilos, aunque con un valor nutricional más elevado, dándole veinticinco kilotones de fuerza –esto equivalente a 25,000 toneladas de TNT-.

93 Este ejercicio de imaginación opera en una dimensión alegórica, con la intención de satirizar y poder poner particular atención a cómo se antropomorfizaron estas máquinas de destrucción.

94 Para dimensionar el poder del uranio-235, detonamos –en el emulador NUKEMAP <http://nuclearsecrecy.com/nukemap/>- una bomba exactamente de las mismas características que Little boy en el Zócalo de la ciudad de México. ¿Las consecuencias? El Centro histórico y las colonias aledañas como Tepito, Obrera y Lagunilla; quedan totalmente destruidas. Las muertes estimadas son de 102,680 personas, y los afectados posteriores a la radiación o Hibakushas (cómo se denominó a los sobrevivientes a los de la detonación en Hiroshima y Nagasaki) ascienden a 332,250 personas. Los afectados colaterales por la radiación, en un periodo de 24 horas, en toda la ciudad son de 1,074,544 personas.

95 Con el plutonio-239 (239Pu) hicimos el mismo ejercicio, la destrucción total se extiende hasta Tlatelolco en el Norte, y hasta la Asturias por el Sur. Los muertos al instante son de 113,080 y los Hibakushas 339,670. Los afectados colaterales por la radiación, en 24 horas y en toda la ciudad son de 1,105,581 personas.

Ahora sabemos que nuestro niño pequeño y nuestro hombre gordo tenían el estómago lleno, sabemos su peso y sus dimensiones. Pero aún no sabemos si gozaban de buena salud corporal. Para esto tendremos que acudir a la fórmula del Índice de masa corporal, que determinará en qué condiciones de salud corporal se encontraban antes de destruir por completo aquellas ciudades.

~

El Índice de masa corporal (imc) es una medida de asociación entre el peso y la estatura de un individuo; la fórmula fue ideada por el estadístico belga Adolphe Quetelet. El imc se calcula según la expresión matemática: $imc = \text{peso} / \text{estatura}^2$, donde el peso se expresa en kilogramos y el cuadrado de la estatura en metros cuadrados. El valor obtenido no es constante, sino que varía con la edad y el sexo, también depende de otros factores, como las proporciones de tejido muscular y adiposo. El valor obtenido de la fórmula se compara en una tabla que indexará los niveles de grasa y así la salud corporal.

En el caso de los adultos se ha utilizado como uno de los recursos para evaluar su estado nutricional, la tabla comparativa se regula de acuerdo con los valores propuestos por la Organización Mundial de la Salud.

~

Introduce el peso y la estatura de Little Boy y Fat Man en una calculadora de imc⁹⁶, obteniendo los siguientes resultados:

Little Boy tiene un índice de masa corporal de 444.44, y según la Organización Mundial de la Salud, tiene obesidad tipo III u obesidad mórbida. Por otro lado, Fat Man también se ubica en la obesidad mórbida, aunque con un índice de masa corporal menor, apenas 428.22. De acuerdo con nuestro ejercicio imaginativo, el cuerpo de los dos se encontraba en una situación crítica de salud antes de ser arrojados y detonados.

96 <http://www.calculoimc.com/>

Consideramos que la fórmula de índice de masa corporal puede ser muy útil para lograr nuestros propósitos: desarticular los nombres de las bombas para así activar, en una dimensión simbólica como lo es la práctica artística, un acontecimiento específico –el de las detonaciones nucleares- en relación con nuestro presente concreto –las problemáticas que envuelven a nuestro contexto geopolítico específico-.

Sin embargo, el Índice de masa corporal como tal, se agota muy rápido si lo usamos en su sentido literal, es decir, médico-científico; como pudimos constatar, en el ejercicio alegórico que planteábamos arriba; la “condición biológica” en la que imaginamos a los “cuerpos” de Little Boy y Fat Man, solo nos confirma lo letales y –auto- destructivas que son estas armas de destrucción masiva. Tal vez, como se ha insistido a lo largo de estos textos, podríamos trasladar el imc a una esfera simbólica, lo que ciertamente era nuestro principal interés.

~

Índice de Masa Cultural

Así se origina el Índice de Masa Cultural (IMC), una elaboración simbólica del índice de masa corporal (imc); es una herramienta que será constitutiva de mis procesos artísticos, pero que también podrá servir como un instrumento de análisis y crítica para adscribirse a otros procesos artísticos. El IMC es una reestructuración, o mejor, un hackeo⁹⁷ del imc.

El IMC seguirá indexando, pero ya no indexará la salud corporal de los seres biológicos. Lo que indexará serán las problemáticas específicas de nuestro contexto geopolítico en particular; pero se podría aplicar en cualquier otra latitud histórica, geográfica, política, cultural y hasta virtual.

97 Cómo pronto veremos, se toma el concepto de Hackeo –desde una perspectiva cibernética- como la acción deliberada de introducir en un sistema, máquina, cuerpo, estructura, etcétera; un elemento totalmente ajeno a éste y/o estos; con la finalidad de trastocar y cambiar su funcionamiento.

Es así que las relaciones que establece el IMC ya no serán de peso/estatura como lo son en el imc, las relaciones que se utilizarán para indexar dichas problemáticas estarán reguladas por la condición: peso/destrucción.

Entendemos el hackeo en un sentido totalmente corporal y biológico, es decir, como la acción práctica o teórica de introducir un agente patógeno ajeno a un sistema, máquina o cuerpo, con el fin de cambiar su funcionamiento.

Si bien el término se utiliza para denominar la actividad del pirata virtual –hacker- que se introduce ilegalmente a un sistema, el hackeo también corresponde a un virus, un virus que hace funcionar el sistema a favor de quien lo introduce.

En nuestro caso específico el hackeo no solo se dará al introducir en el imc el carácter destructivo, modificando y trastocando su funcionamiento. Esta acción, así como también el IMC aplicado, cómo decíamos, al análisis y crítica de otros procesos artísticos, es solo su potencia de acción a un nivel teórico

El hackeo, como potencia a nivel práctico lo veremos al accionar directamente a través de los procesos artísticos que plantearemos. Estará en la modificación, reorganización, transposición de diferentes elementos que tomaremos de la esfera cultural, cómo decíamos, en una lógica de uso alter cultural. Nos interesa mucho pensar en el término del que evoluciono el concepto de hackear, hablamos de la palabra: jaquear, que significa hostigar al enemigo.

Por último queremos anotar que es lo que tomamos como indexar y como funciona en el IMC. El índice, en términos literales es lo que da el indicio o señal de algo; generalmente lo asociamos a disciplinas como la estadística, la economía, o bien, es lo que se encuentra al principio o al final de un libro para indicarnos la paginación y los títulos que lo integran.

Aquí nos interesa de nuevo una condición corporal: el dedo índice. El dedo índice señala, siempre de forma directamente violenta –recordemos que señalar es de mala educación- algo que le interesa, que deplora, que quiere, que odia, etcétera. Señalar es en realidad una posición radical.

Al referirnos a que el IMC indexará problemáticas y asuntos específicos, queremos decir que los señalará; así, con toda esa mala educación del dedo índice que señala.

Cabe señalar aquí la importancia gestual que ha tenido en el arte la postura del dedo índice. Recordemos las diferentes interpretaciones de la Enunciación o la muerte de Sócrates, donde éste señala con el índice hacia ¿el cielo?

Particularmente podemos poner atención a la representación clásica de Harpócrates, el dios del silencio, quien es representado llevándose a la boca cerrada el dedo índice en manifestación rotunda de su silencio –un gesto que hasta hoy guardamos en nuestro imaginario como un shhhhh...(onomatopeya)-

El IMC, en su condición de Índice –señalar con el dedo índice-, quiere lograr justamente el gesto contrario al de Harpócrates. Con el IMC el dedo índice no se llevará a la boca para guardar silencio. Quiere ser más bien el dedo de la incredulidad de Santo Tomás⁹⁸, quien introduce el dedo índice en el cuerpo herido de Cristo. El Índice de Masa Cultural indexará, en un gesto artístico radical y mal educado, asuntos que buscan hostigar al enemigo.

98 Nos referimos concretamente a la representación de esta escena por parte de Caravaggio



La exhibición *LITTLE BOY / FAT MAN* la realicé en el Museo de Arte de Sinaloa con el apoyo económico de Fundación Bancomer.



LITTLE BOY / FAT MAN

Antropometría negativa (Ruy h. Alfonso, 2015)

Instalación escultórica que consiste en el armado de un muro de blocks de concreto, que se levanta desde el suelo hasta el techo del espacio expositivo. El muro es completamente pintado de Azul –el más cercano cromáticamente a *International Klein Blue* en existencia comercial- por la cara frontal.

Sin duda debemos empezar por recordar el trabajo de Yves Klein, quien en 1959 estaba realizando las series de Antropometrías; en las cuales imprimía en escala uno a uno el cuerpo desnudo de mujeres que, en palabras del propio Klein, consideraba pinceles humanos, pinceles de carne.

Una pieza posterior a las antropometrías en el trabajo de Klein, que evidentemente es la que recuperamos como punto de partida de *Antropometría negativa*, en el sentido histórico, pero también estético, es la pieza *Hiroshima* (Yves Klein, 1951).

Varios historiadores del arte sitúan a Klein en la ciudad de Hiroshima, a principios de los cincuenta, posterior a la detonación de Little Boy; donde estuvo en presencia de la “sombra en la roca”: la silueta de un hombre que quedó carbonizada e impresa en una roca.

Fue así como las investigaciones corporales y pictóricas que Klein venía realizando a finales de los cincuenta, se encontraban materializadas en esa roca; en donde el pincel seguía siendo el cuerpo, pero el artista que orquestaba y dirigía la pintura –con la espectacularidad con la que Klein lo hacía- había quedado velado por la destrucción y la violencia.

En la instalación *Antropometría negativa* encontramos a un muro como un index sobre el cuerpo. ¿Pero, cuál cuerpo? Esa es justo la reflexión central de la pieza: todos los cuerpos pueden caber en este muro; al menos todos los cuerpos que desfilen frente a él. Esta pieza quiere ser un territorio que corporiza el cuerpo, que lo dota de peso.

“Vamos. Serán ocho. Les gritarán: ¡Apunten! Y veré a los ocho fusiles asestados contra mí. Pienso que querré meterme en el muro. Empujaré el muro con la espalda con todas mis fuerzas, y el muro resistirá como en las pesadillas”⁹⁹

Hablamos, pues, de territorializar el peso del cuerpo, ya que estaremos de acuerdo en afirmar que nuestro cuerpo nunca nos parece pesado en sí mismo; siempre es lo exterior al cuerpo –esto incluye a otros cuerpos, por supuesto- lo pesado. Es decir, perceptivamente, el peso de nuestro propio cuerpo parece estar disociado de nosotros mismos.

En *Sísifo* (Ruy h. Alfonso, 2014) hablaba ya de esta condición del cuerpo como peso abstracto que no podemos asir en sí mismo, pero que, sin embargo, nos agota; y estamos condenados a acarrear. Así, *Sísifo* es una acción que fue documentada en video y fotografías; en donde acarreaba de arriba a abajo, por un techo inclinado, –la azotea de mi casa- una veintena de tabiques que equivalían al peso exacto de mi cuerpo.

Así, la condición abstracta del peso del cuerpo es el punto de partida en la exhibición *LITTLE BOY / FAT MAN*, por una razón muy específica: la pieza nos introduce a la condición del peso simbólico –que después se articulará en las demás piezas- a partir de territorializar e indexar nuestro propio peso. De sopesar nuestro propio cuerpo.

Debemos anotar el uso del concepto “antropometría” entendido desde la arquitectura. La disciplina arquitectónica es la encargada de construir espacios antropomórficos por excelencia; esa es su función principal. Estamos hablando de que la arquitectura es la disciplina que estudia y diseña los espacios de territorialización del cuerpo.

Es así como Antropometría negativa suscribe, pero también responde y señala críticamente estos modelos de territorialización empleados

por el diseño arquitectónico. Esto se logra ya que, formalmente, la pieza sugiere que el muro azul que nos confronta dentro del espacio expositivo, fue arrancado o sustraído, literalmente, de una casa. El muro se nos da como un fragmento que fue disociado de un espacio antropomórfico más grande.

Estamos hablando de un simulacro arquitectónico; donde con tan solo un muro, como index, se puede imaginar y construir virtualmente todo el espacio arquitectónico, y ni siquiera es necesario proyectarlo, bocetar; y mucho menos construirlo. Aquí está la dimensión del carácter destructivo en esta pieza; ya que consideramos que destruir, es a veces, no construir.

Exactamente en este sentido opera Antropometría negativa en relación con el cuerpo que se encuentra frente a ella. La sola presencia del muro, territorializa e indexa al cuerpo, lo sitúa y lo confronta de tal manera que lo vuelve pesado. Esta operación simbólico-dialéctica, está muy bien acotada en el título de la pieza. Donde, insistimos, la negatividad del muro desborda al cuerpo, lo realiza y lo vuelve pesado, desde luego, como peso simbólico.

99 Jean Paul Sartre, *El Muro*, México, Epoca, 1975



Antropometria negativa (tres vistas de la instalación)

Primeros Auxilios Vol. I (Ruy h. Alfonso, 2015)

Video proyección monocanal de gran formato reproducida en *loop*; el video, de un minuto aproximadamente, muestra como un botiquín de primeros auxilios comienza a arder por sí mismo. *Primeros Auxilios Vol. I*, es una pieza que explota los recursos técnicos propios de las puestas en escena y efectos especiales cinematográficos, de igual forma, recurre también a la potencia discursiva de la repetición perpetua –el *loop*– de una acción contundente.

¿Qué estamos viendo? En un sentido estricto, debemos señalar que *Primeros Auxilios Vol. I* es la pieza en la que podremos ver más claramente¹⁰⁰ cómo opera el IMC: peso/destrucción. Dicho lo anterior; identifiquemos en la pieza, a través de la fórmula de Índice de Masa Cultural, los elementos que la constituyen.

Tenemos pues, el peso, por un lado, de un objeto cultural que tiene como fin brindar o contener elementos de seguridad básica. Un objeto que, con su sola presencia –no es aventurado afirmar que la mayoría de los botiquines de primeros auxilios se encuentran vacíos, y solo se disponen visiblemente para cumplir con una norma– pueden hacernos sentir seguros en un entorno de supervivencia cotidiana; de ahí que lo consideremos pesado.

En fin, si lo llevamos a una función abstracta, podemos decir que el botiquín de primeros auxilios es un sistema de seguridad, que como cualquier otro sistema de esta naturaleza, tiene como fin brindar seguridad, o en el peor de los casos, aparentar que la brinda.

Ahora bien, es clara la acción de carácter destructivo en la pieza –la quema de un botiquín de primeros auxilios–. No se trata, por lo que vemos, de una acción que alguien acometió deliberadamente sobre

100 Si bien, como ya habíamos acordado, todas las piezas se articulan bajo los parámetros expuestos del IMC: peso/destrucción. Consideramos innecesario estructurar los textos bajo la identificación específica de los elementos que corresponden a la fórmula IMC. En todo caso, nos parece más rico y significativo que el lector pueda asociar libremente dichos elementos.

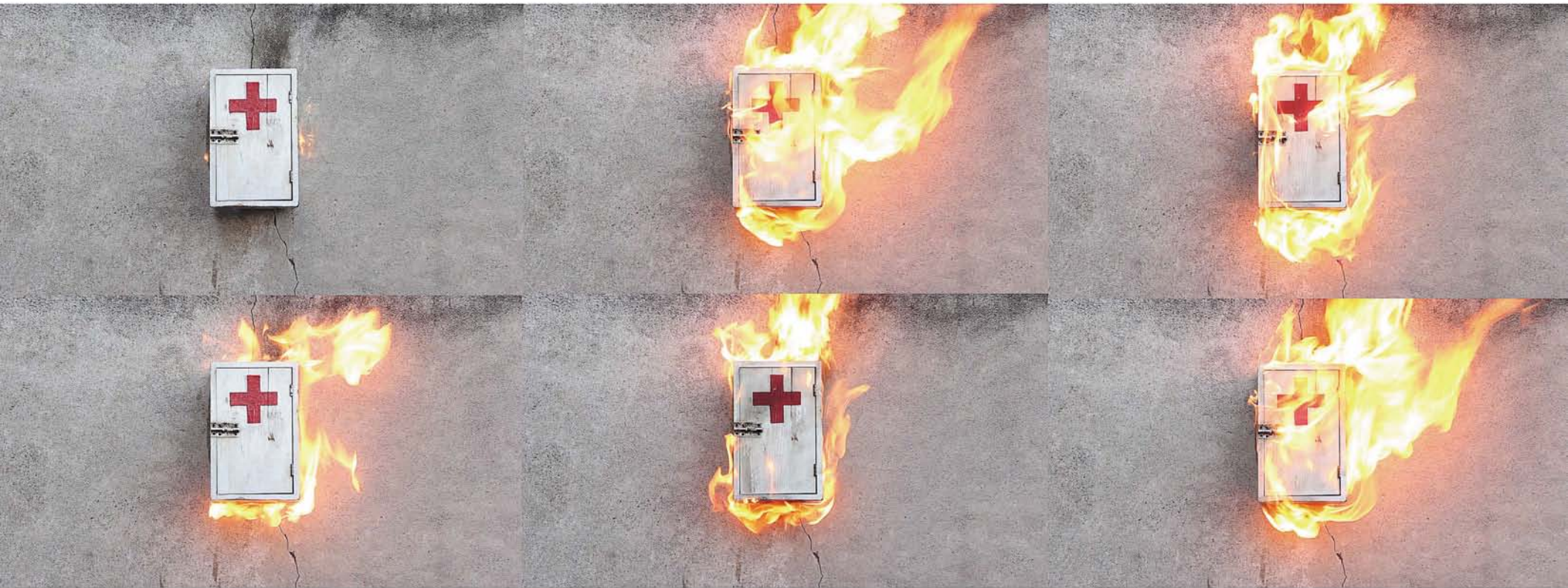
éste. El botiquín de primeros auxilios, en lo que parece ser el fenómeno llamado combustión espontánea¹⁰¹; se ha prendido fuego a sí mismo.

Luego entonces, esta pieza indexa contundentemente una problemática sustancialmente urgente: el cómo los sistemas de seguridad, lejos de aparentar brindar seguridad, y aún más lejos de brindarla; se están destruyendo a sí mismos.

No es difícil atisbar en este punto, la potencia discursiva del *Loop* o repetición perpetua con la que se eligió reproducir el video; pues, como decíamos, no es un recurso inocente. El *loop*, claramente nos dice que, mientras nos encontramos frente a la pieza, dentro de la sala de exhibición, en una dimensión simbólica; esa auto-destrucción de los sistemas de seguridad, en *loop* también, se reproduce perpetuamente a niveles reales allá afuera.

Primeros auxilios Vol. I advierte como en los actos de carácter destructivo acometidos sobre objetos culturales pesados, encontraremos enunciados entorno a la conformación profundamente violenta de los entornos más cotidianos.

101 Se utiliza el término combustión espontánea para describir los casos de incineración sin una fuente externa de ignición aparente. Existen multitud de hipótesis sobre la combustión espontánea, la posición mayoritaria es de escepticismo sobre la propia existencia del fenómeno. Los defensores de la existencia de este fenómeno contabilizan alrededor de 200 casos desde el siglo XVIII.





A fistfull of pesos (Ruy h. Alfonso, 2015)

Video instalación monocal con un canal de audio en off, y reproducción en loop. La pieza muestra un montaje videográfico de detonaciones y explosiones de varios petardos adquiridos ilegalmente en la Ciudad de México. El sonido de las explosiones directas, es decir, el estruendo real del petardo que fue grabado junto con la imagen-movimiento, ha sido sustituido.

La videoinstalación ha sido sonorizada con un canal de audio en off, donde la explosión de cada petardo en el montaje videográfico, corresponde a un balazo. Todos los balazos -y demás recursos sonoros- fueron extraídos del film de Sergio Leone, protagonizado por Clint Eastwood, *A fistful of Dollars* (1964).

La pieza en concreto es una proposición -caricaturización y potencial destrucción- sobre del comportamiento económico del peso frente al dólar. Señala específicamente cuestiones como la ilegalidad, la inflación y las prácticas económicas neoliberales.

Es así como el audio en off en esta pieza tiene un tremendo carácter significativo, ya que se nos da una imagen de forma visual, pero sonoramente se nos está refiriendo otra; así, en un montaje cuidado, se quiere simular que los estruendos escuchados son de hecho los de los petardos que vemos estallar, y no un balazo de Clint Eastwood. El audio funciona en un sentido simbólico, como el eco económico del dólar dinamitando el peso.

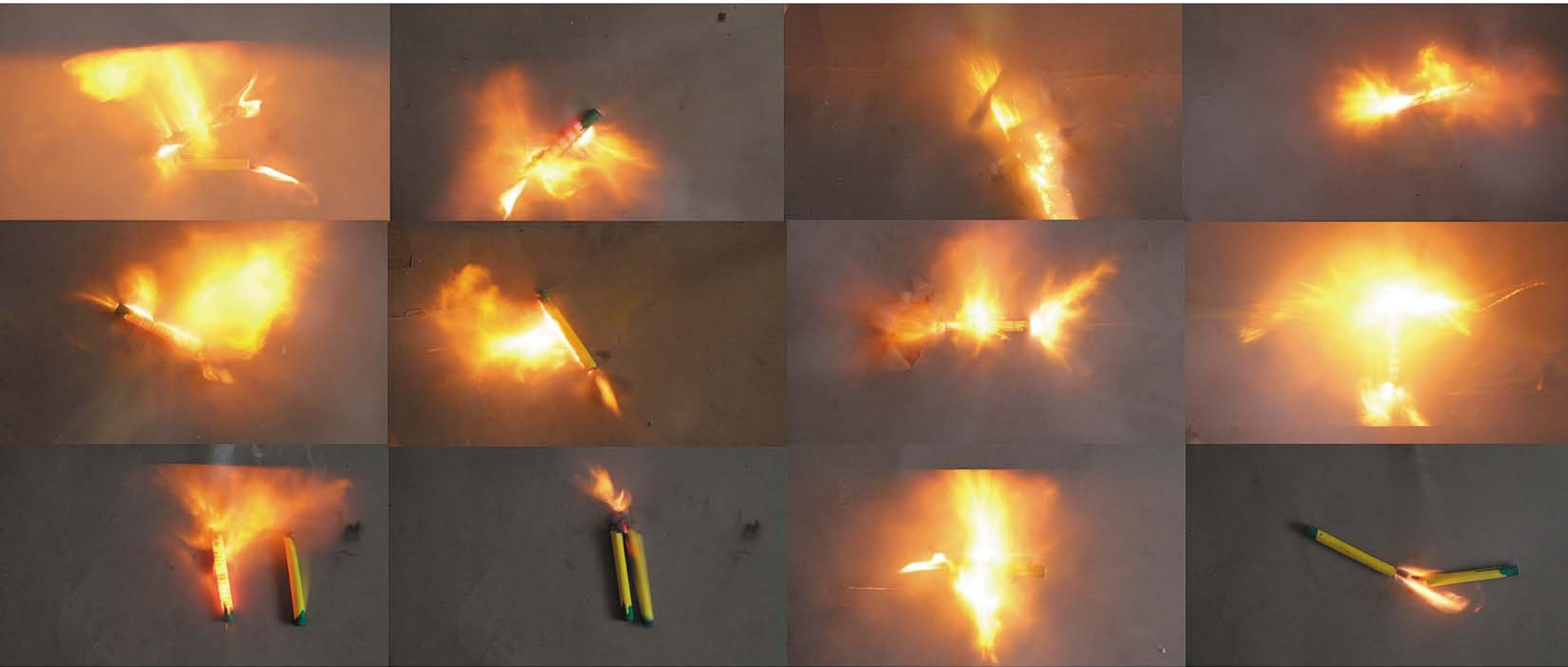
Trasladar esta relación a la esfera de las políticas económicas adoptadas por nuestro país es tarea del espectador y en este caso del lector. Podríamos proponer un sin número de eventos –recordemos el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, firmado 1994; o más recientemente el Tratado Transpacífico- donde ocurre esta problemática relación entre peso y dólar, impactando, desde luego distintas esferas.

Además de proveer el audio –que ya es bastante significativo-, la película de Leone, como objeto cultural, también provee a la pieza de otras estructuras significativas que no se deben pasar por alto. Como la figura tan recurrida en el cine norteamericano del “gringo héroe” que salva el día, o la violencia “justificada” por el “bien común”, que podemos traducir en esta pieza como la violencia con la que operan las políticas económicas; solo por mencionar las más evidentes.

Para *A fistful of pesos*, el recurso de la reproducción en loop vuelve a funcionar en el mismo sentido que en *Primeros Auxilios Vol. 1*; una acción deliberadamente repetitiva, que no termina de suceder, o bien, sucede perpetuamente.



A fistful of pesos (Vista de la videoinstalación)



A fistful of pesos (Stills de video)

NO GRAFITEAR EL MURO (Ruy h. Alfonso, 2015)

La pieza se desarrolla in-situ. Se dispone un retroproyector o proyector de cuerpos opacos frente a un muro del espacio a realizarse la pieza¹⁰²; el proyector tiene adherida (con vinil) y por ende proyectará hacia el muro la leyenda “NO GRAFITEAR EL MURO”. Una vez instalado y prendido el retroproyector –que se utiliza por ser una herramienta pedagógica- el muro se grafitea.

NO GRAFITEAR EL MURO señala al espacio público como un espacio de manipulación ideológica en vías de privatización. Consecuencia de esto, somos conscientes de cómo se nos quiere educar -la referencia al retroproyector como aparato pedagógico- al transitarlo y apropiarnos de él. ¿Es más destructiva una pinta que, por ejemplo, la construcción rapaz e indiscriminada de complejos habitacionales y comerciales que culminan en procesos de gentrificación?

En este caso podemos pensar que, si las mismas pintas realizadas dentro del museo las hubiese realizado fuera de éste, hubiesen constituido un delito. Mejor dicho: fuera de la institución las pintas son un acto destructivo, pero dentro de ella estas constituyen, de hecho, un proceso artístico.

En este sentido, la magnitud de la pieza va más allá, porque no estamos hablando ya, cuando nos referimos a estos actos destructivos o vandálicos, de cualquier delito. En diferentes estados de la república mexicana, como Puebla, Tamaulipas y Sinaloa, hacer una pinta en el espacio público constituye una falta grave, más grave aún que un secuestro¹⁰³.

Lo ilegal como legal bajo el arropo institucional contesta en buena medida la pregunta formulada más arriba. La voracidad ilegal de los

102 En este caso, un muro de una de las salas, dentro del Museo de Arte de Sinaloa

103 Solo hace falta recordar el asesinato, por parte de un mando policial, de Ricardo Cadena; este joven de Cholula, Puebla, recibió un balazo en la cabeza después de realizar una pinta en la calle.

grandes complejos inmobiliarios y comerciales –por mencionar los ejemplos más notorios en materia de urbanidad y configuración de lo público- que devoran el espacio público, tienen el cobijo Estatal en materia institucional, legal y judicial. Dicho lo anterior, el lector puede sacar sus propias conclusiones respecto a la configuración del IMC: peso/destrucción en esta pieza.

Solo hace falta señalar que las pintas realizadas para la pieza dentro del Museo de Arte de Sinaloa contienen mensajes que responden al contexto específico de Culiacán, pero que también son pertinentes para el contexto político nacional: : “PERDER TODA ESPERANZA” “HOW I LEARN TO STOP WORRING AND LOVE THE BOMB”¹⁰⁴ “FAIL BETTER”¹⁰⁵ “¿Cómo vivir sin ti?”¹⁰⁶ “APOCALIPZE NOW”¹⁰⁷

104 “COMO APRENDI A DEJAR DE PREOCUPARME Y AMAR LA BOMBA” en referencia a la película de Stanley Kubrick, del mismo título.

105 “FALLA MEJOR” fragmento de frase de Samuel Beckett

106 En alusión a una nota periodística sobre desapariciones forzadas

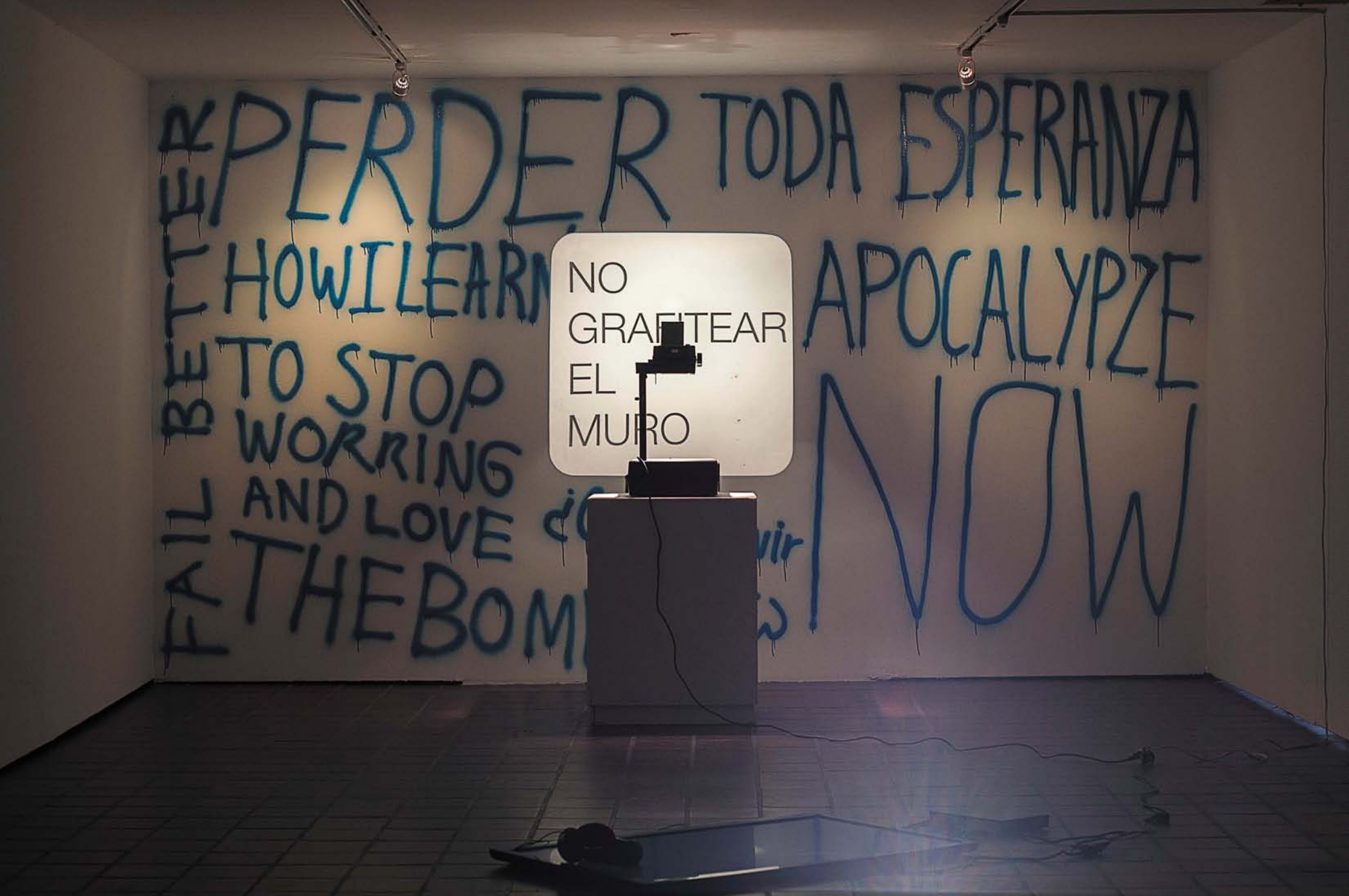
107 “APOCALIPZIS AHORA” en referencia a la película de Francis Ford Coppola del mismo título.



NO GRAFITEAR EL MURO (Detalles de la Instalación)

NO
GRABAR
EL
MURO





NO GRAFITEAR EL MURO (Vista de la instalación)

Emergencia (Ruy h. Alfonso, 2015)

Son 1000 volantes que se repartieron en una acción pública en la ciudad de Culiacán, y además se instalaron en la sala de exhibición, donde podían ser tomados por el público que asistía a la exhibición. Los volantes fueron diseñados empleando una estética o lógica corporativa¹⁰⁸, es decir, se usó un recurso pobre en términos de calidad de diseño: WordArt.

En el volante se da la definición de Emergencia: 3. f. Situación de peligro o desastre que requiere una acción inmediata; acción de emergencia. 1. loc. adj. Que se lleva a cabo o sirve para salir de una situación de apuro o peligro. Entre otras.

Después, se le pregunta al lector si él cree que esta o estamos ante una situación de emergencia; y se le exhorta, si su respuesta es afirmativa, a realizar un acto de carácter destructivo: romper todos los vidrios y cristales con la leyenda: "Rómpase en caso de emergencia". Al final del volante se le comunica que su acción inmediata es muy importante.

La pieza señala asuntos sobre invisibilización (referente al ocultamiento de problemas urgentes) e inmovilización (referente a la inacción o a la pasividad frente a dichos problemas). Se convoca a un acto destructivo como una solución absurda a dichas problemáticas; una solución que es del todo inútil en una dimensión real, pero de altas cargas significativas en lo simbólico.

El peso en esta pieza se encuentra en el efecto, en la posibilidad de llegar o no a realizarse el acto, por más absurdo e inútil que este sea. Así, el peso solo aparecería, en forma de peso absurdo, si el acto

¹⁰⁸ Imaginemos un corporativo que no cuenta con diseñadores y no tiene la intención de pagar por uno. Pero tiene la necesidad de diseñar un cartel. Así que le pide a cualquier ejecutivo que lo haga. El resultado de este escenario es lo que imaginamos al diseñar este volante. Y a lo que nos referimos con lógica o estética corporativa.

destructivo se acometiera. En ese sentido, las dos condiciones del IMC en esta pieza quedan suspendidas en la posibilidad de realizarse o no.

Es así que la pieza se vuelve también una declaración sobre la inutilidad del arte, que aquí se hace más evidente, pero que atraviesa toda la exposición; pues deja clara mi postura frente a las potencias y funciones del arte.

El arte es inútil. Pero es justo en esa inutilidad donde radica su potencial crítico, su posibilidad de hostigar. Es decir, si tomamos al arte como una herramienta de utilidad política o social, estaríamos reduciéndolo a una potencia o posibilidad de hacer-ser-usado-para. Esta condición no es muy distinta a la de una silla, que sirve para sentarse; o un vaso, que se usa para beber.

La potencia crítica del arte está en su posibilidad de NO hacer, de ser inútil.

Emergencia.

(Del lat. *emergens*, -entis, *emergente*).

1. f. Acción y efecto de emerger.
2. f. Suceso, accidente que sobreviene.
3. f. Situación de peligro o desastre que requiere una acción inmediata.

¿Considera usted que estamos ante una situación de emergencia?

Si su respuesta es ¡sí!

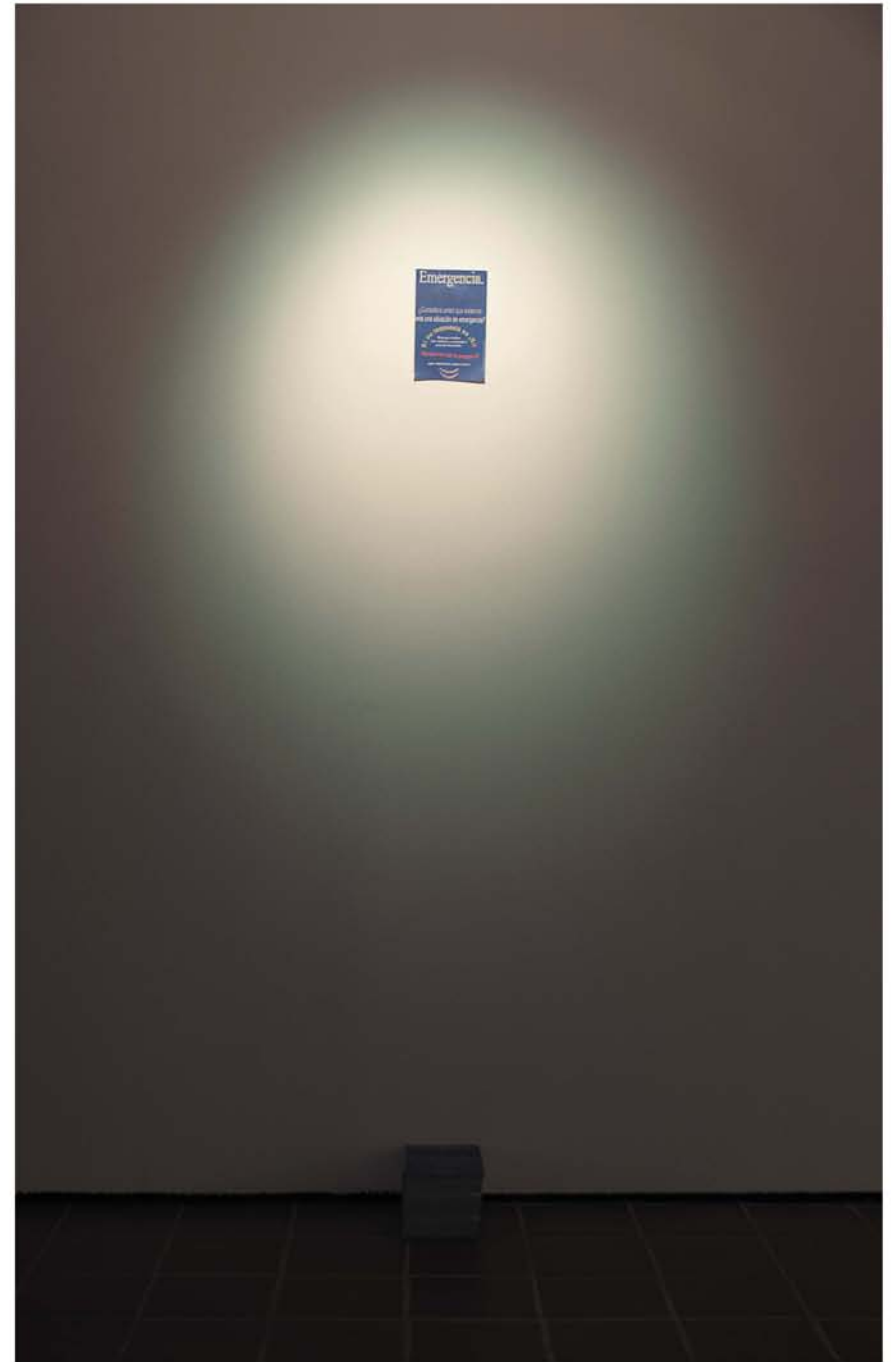
Rompa todos los vidrios y cristales con la leyenda:

"Rompase en caso de emergencia"

que deberían estar rotos

¡su acción inmediata es muy importante!

Little boy / Fair man de Ruy h. Alfonso @ Museo de Arte de Sinaloa
Emergencia. 1000 volantes repartidos en acción pública. © 2015



LITTLE BOY / FAT MAN

小さな男の子 / 太った男
Ruy h. Alfonso @ Museo de Arte de Sinaloa

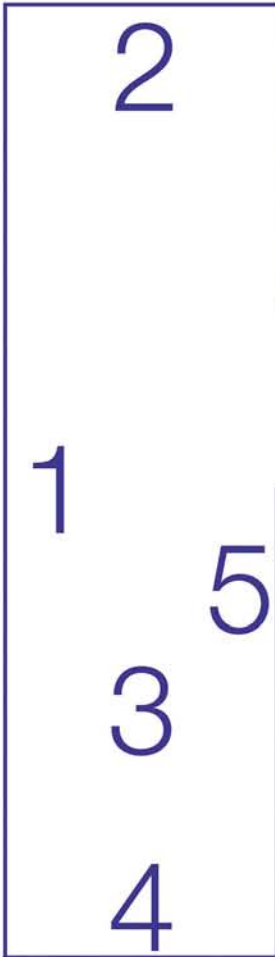
- 1 Antropometría negativa, 2015
Blocks y pintura azul. Medidas variables
- 2 Primeros auxilios, 2015
Videoproyección monocanal.
- 3 A fistfull of pesos, 2015
Video y audio* monocanal.
*El audio fue extraído del film de Sergio Leone, A fistfull of dollars (1964)
- 4 NO GRAFITEAR EL MURO, 2015
Retroproyección y pintura azul sobre muro de sala.
- 5 Emergencia, 2015
1000 volantes repartidos en acción pública

"Si la bomba, la gran bomba, destruye todo a su alrededor, los restos de la destrucción, aún como realidad moribunda, continúan infectando eternamente lo real"
Toni Negri. Arte y multitado.

Little boy y Fat man son las dos bombas nucleares detonadas en Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945. Tanto los nombres de las bombas, como los acontecimientos destructivos que provocaron, sirven y articulan en esta exhibición, problemáticas específicas de nuestro contexto.

Pensando pues, en un niño pequeño y en un hombre gordo, se proponen obras realizadas a través de una reestructuración de la fórmula de *Índice de masa corporal* (peso/estatura), traduciéndola en un proceso de *Índice de masa cultural*, que se determina en relaciones entre peso y destrucción.

Así, la caricaturización del peso frente al dólar; sistemas de seguridad que se destruyen a sí mismos; la esquizofrenia ideológica por educar y controlar el espacio público; una solución absurda frente a procesos de inmovilización y prácticas de invisibilización; y la disociación del cuerpo social, son los asuntos que se indexan aquí.



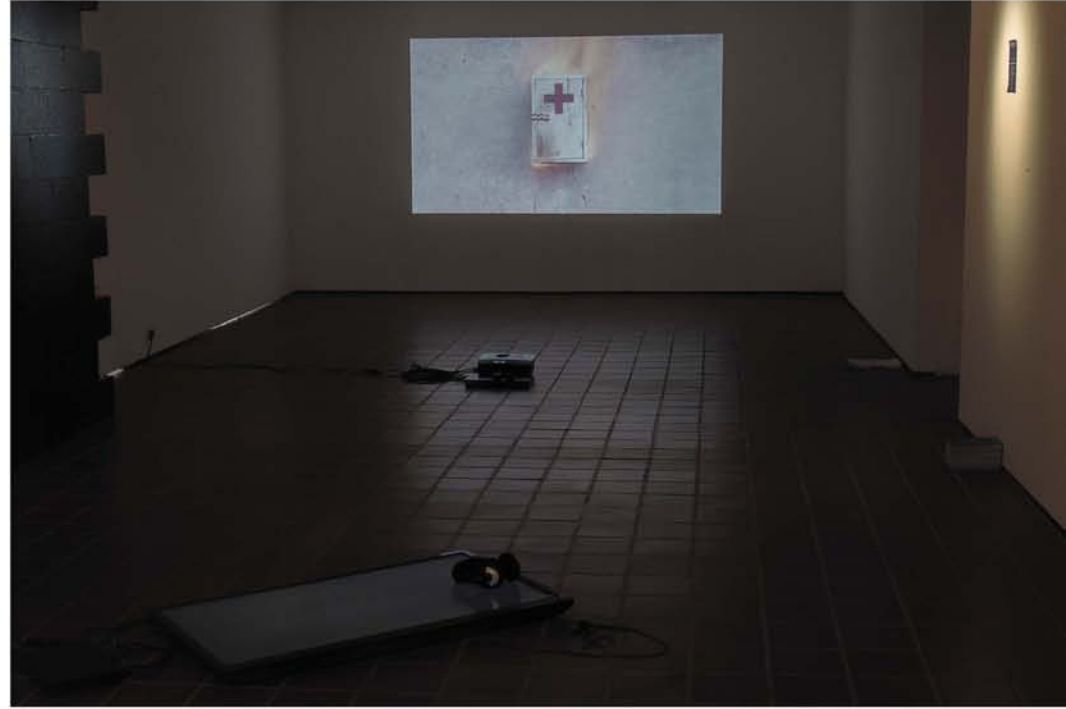
Ruy h. Alfonso™

LITTLE BOY /

FAT MAN

小さな男の子 / 太った男
0 1 . 1 0 . 2 0 1 5

<http://ruyhernandezalfonso.tumblr.com/> 0 1 . 1 1 . 2 0 1 5



LITTLE BOY / FAT MAN, fue el resultado de un proceso de investigación, análisis, creación y uso de la cultura. El desarrollo artístico de este trabajo estuvo en constante experimentación con distintos medios y soportes para lograr el producto que, estoy seguro, era el que mejor respondía a mis propósitos.

Considero que, si bien las obras que conforman este cuerpo de trabajo son de una naturaleza conceptual compleja, y que exigen un esfuerzo del espectador más allá de la simple contemplación; son resultado de una elaboración simbólica que puede generar enunciados relevantes para su contexto en general, y para la reflexión del arte en particular. En este tema, y en todo caso, la mejor conclusión es la del público.

Como productor de este cuerpo de trabajo puedo decir que aprendí de mis propios procesos; de las carencias, pero también de las riquezas de esta investigación.

Las obras que conforman *LITTLE BOY / FAT MAN* no serán las únicas que se producirán bajo los presupuestos y estrategias conceptuales del Índice de masa Cultural, por su naturaleza conceptual, ha de pasar a ser parte estructural de mi práctica artística, modificándose, reorganizándose y deviniendo en procesos y estrategias más ricas y complejas.

CONCLUSIONES

I Sobre la condición del arte en general

Al siglo XXI le espera una evolución y aceleración compleja de la práctica artística y la producción cultural. El arte hoy se encuentra, por muchas razones, en su momento histórico más complejo. Las posibilidades nunca se habían diversificado y enriquecido de tal forma, y no hablamos solo de los alcances técnicos y tecnológicos, pues este campo de expansión, la mayoría de las veces solo es justamente eso: otra posibilidad.

Nociones como la de originalidad y autoría siguen sin morir del todo, pero ya hay más artistas entendiendo que la cultura y el arte son para usarse, no para idolatrarse, y mucho menos respetarse; quiero decir, que los artistas jóvenes estamos cuestionando de manera importante las categorías sobre las que se ha venido edificando la cultura contemporánea, sus mitos e hitos, en otras palabras, considero que estamos haciendo tocable lo intocable. Categorías como la estética o la teoría del arte están cada vez más en desuso. Hoy se habla más de posturas críticas y menos de experiencias estéticas.

El arte no puede cambiar el mundo, es más, el arte no tiene que cambiar el mundo, porque el cambio es lo único constante en este mundo, éste cambiará todo el tiempo, con o sin arte. En todo caso, el arte debería hacernos acelerar el ritmo y cambiar rápido. O, lo radicalmente opuesto: detenernos, hacernos elegir no hacer, dejar de ser productivos. El arte tiene que ser radical.

No creemos en una utilidad del arte, creemos que la mayor potencia del arte es su inutilidad. La vanguardia, en un mundo productivista, cognitivo y competitivo, solo será de los que no producen, los que no saben y los que no compiten. He aquí la nueva universalidad del arte.

El arte ya no juega a ser dios, juega a ser humano: con todos los vicios, defectos enfermedades mentales, excentricidades y absurdos de los que, como especie, estamos llenos. El arte ya tampoco necesita genios, los genios los necesita el mercado, no el arte. No obs-

tante, no se debe renegar de la rapacidad mercado del arte. Siempre habrá mal arte y buen arte; arte mediocre y arte relevante; arte que se vende y arte que trasciende más allá de su plusvalía.

El arte, curiosamente también dejó de necesitar artistas, como bien atiende Boris Groys¹⁰⁹, cuando afirma que hoy hay más gente interesada en producir imágenes que en verlas. Esto no quiere decir que los artistas vayan a desaparecer; sin embargo -más en el sentido de Warhol que de Beuys- hoy cualquier persona está capacitada para hacer arte.

Esto nos lleva a la educación artística ¿Son hoy necesarias las escuelas de arte? No, en lo absoluto, el arte no necesita Academias, Facultades, ni Escuelas de arte en su sentido tradicional. El arte necesita de la renovación, reestructuración, pero sobre todo, la adaptación de estas instituciones al contexto que expongo, en otras palabras, el arte necesita a las Academias, Facultades y Escuelas en el presente y no en el pasado. En cualquier caso, deberían existir más Laboratorios, Seminarios, Talleres de producción, pues la pedagogía y enseñanza del arte no es perniciosa, lo son el anquilosamiento de las instituciones.

El arte es hoy un campo de batalla.

Ese campo de batalla se encuentra en constante expansión, hace apenas unos años que surgía la World Wide Web, enseguida nacieron prácticas como el Net.Art y hoy participamos y somos testigos de las prácticas Pos-Internet. Apenas se amplía el campo de batalla, los artistas corren a ocuparlo. El arte tiene que ser un parásito crítico. Un hackeo simbólico de lo real.

II Sobre el contexto del arte en México

Como decíamos, el arte actual goza de buena salud, y el caso mexicano no es una excepción. Sobre todo, un hecho importante ha sido

109 Boris Groys, *Los cambios del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires, La Caja Negra, 2014

el surgimiento de nuevos espacios para la creación y experimentación, que aparentemente fuera de los circuitos institucionales (asunto que siempre es muy debatible, pero que en buena medida puede tomarse como verdad), abren la posibilidad de generar otras maneras de exhibir arte en México, aumentando las voces y posturas.

Ferias, Bienales, exhibiciones de museos, galerías y espacios alternativos, conferencias, simposios, conversatorios, se llevan a cabo constantemente, aunque muy centralizados en la ciudad de México, son una realidad que hace una veintena de años era improbable.

Con sus problemas, sus vicios y sus deficiencias, el contexto del arte en México ha evolucionado para colocarse como un referente de la cultura y el arte contemporáneo global. La creación de museos como el MUAC (Museo universitario de arte contemporáneo), han apoyado este crecimiento y han generado otros públicos para el arte contemporáneo, hecho esencial para el desarrollo de la escena local.

Vale la pena detenernos en este hecho, ya que los museos de arte contemporáneo, como instituciones, ya públicas o ya privadas, empezaron a tener una función pedagógica sin precedentes; tanto o más, que las instituciones dedicadas específicamente a la enseñanza del arte.

El desarrollo del arte en México, afortunadamente, ya no es responsabilidad únicamente de los artistas. La diversidad de actores, agentes o simplemente personas interesadas por el fenómeno artístico han enriquecido y ampliado los alcances del arte en México. Creo que podremos ser testigos de una mayor expansión y efervescencia, en los años venideros, de la escena del arte en México.

III Sobre mi práctica artística

Mi práctica artística se encuentra en una fase temprana de evolución y experimentación. Me interesa trabajar con una diversidad de temas, conceptos, ideas, materiales, medios, etcétera; todo lo que está a mi alcance es utilizable. en este sentido, entiendo mi práctica

artística como un laboratorio arcáico que se nutre y abastece de cualquier fuente –en el sentido paranoico y esquizofrénico que caracteriza a nuestro tiempo-. Mi trabajo en conjunto, resulta una especie de polifonía, con elementos y voces muy variadas dónde conviven, por ejemplo, Sergio Leone, Madonna e Yves Klein.

En mi práctica artística me interesa emular, en un sentido crítico, las formas de producción, reproducción y distribución de mi tiempo. ¿En dónde podríamos encontrar las coincidencias y polifonías culturales que mencionaba arriba? ¿Dónde se puede contraponer y hacer coincidir a Miley Cyrus con Simon de Beavoir?

Mi práctica, concentrándose en yuxtaponer objetos culturales, ideas, acontecimientos que de otra manera nunca tendrían un diálogo; genera articulaciones o enunciados, en este sentido, inesperados, impropios, indecentes.

Lo mismo pasa con los medios, las disciplinas y la “ultra” especialización del arte, asunto más o menos reciente, pues surge con el capitalismo posfordista o cognitivo: la profesionalización de todo, incluyendo, claro, al arte. El asunto renacentista del “oficio” en el arte, es de una caducidad risoria, ya está más que superado: resulta obsoleto para cualquier campo de acción en la producción de arte hoy, pero resulta aún más obsoleto en la enseñanza de arte: no me explico porque las Academias, Escuelas y Facultades de arte conservan estas estructuras anquilosadas de gremios.

En ese sentido, yo soy un artista desespecializado, y no por ser autodidacta, al contrario, me formé en estas estructuras académicas; sino porque no tengo una disciplina determinada ni planeo tenerla. Tengo tendencia hacia un par, pero este hecho no es más que un síntoma, también, de mi tiempo: hago fotografías y video como todos los jóvenes de mi generación que no se dedican al arte, ni hacen arte, ni pretenden hacerlo. La desespecialización de la práctica artística, en todo caso, es parte de la ampliación del campo de batalla, es decir, de la democratización del arte.

ANEXOS / PASAJES*

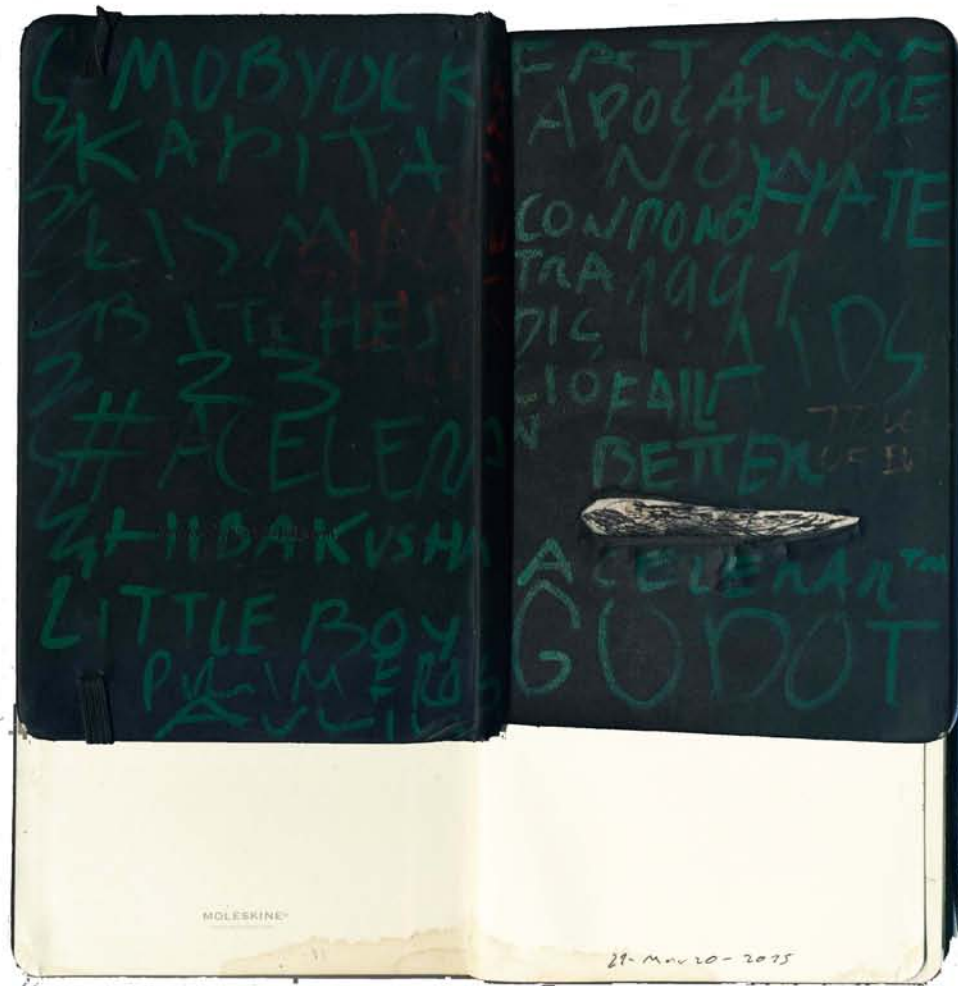
*Los pasajes son practicamente los padres del centro comercial moderno. Las notas aquí se han desperdigado y dispuesto cual escaparates de un pasaje.

acontecimiento
/ \
conciencia — instrumento

El ante de hoy no
trae soluciones, es más,
de hecho es parte del
problema. Precisamente
por eso, no debe inter-
pretarse como lo que
"hay que hacer" sino como
lo que "hay que dejar
de hacer".

En el gesto no hay
desfase entre "lo dicho"
"lo hecho".

El gesto, en su puro
existir de acto, es
su destino en sí mismo.
Es, necesariamente,
infalsable.



... (faint handwritten notes)

1940, 1941
Shadone Alf.
Foucault
1942-1943
1944
1945

... (faint handwritten notes)

→ máquinas de producción de subjetividad.
- HETEROGENESIS DE LA MAQUINA.
vitalismo - cibernetica. → Máquina técnica.
la técnica como expresión de la máquina que no sobrevive.
Poder singular de enunciación de la máquina!
- Low Level - Máquina Abstracta & Extractor entrace.

Peso y destrucción en el último día de la historia.
Diacronía y Sincronía
Cualquier flujo sincrónico (Flujo leve), al ser activado desde su sincronía con aparatos destructivos, es potencialmente un flujo Sincrónico/Diacrónico (Flujo pesado) que desde lo empírico hasta lo político, pasando por lo histórico, es un flujo desestabilizador.
Flujo Sincrónico: Flujo Leve
Flujo Diacrónico: Flujo Jugo-Ante-Rito
Flujo Sincrónico/Diacrónico: Flujo Pondo.
Un flujo destructivo es esencialmente diacrónico.



¿Qué función tiene el arte? Inducir a la acción

- * Destrucción de Objetos, Shimanaka (1977)
- * Arte antidestructivo, Guter Melegre (1989)
- Little Bay - Prologue - News a Desarracillar.
- Empezar el finamiento de Shimanaka y Shimanaki
- concepto de peso.
- Concepto de destrucción
- Índice de masa corporal (IMC).
- Índice de masa cultural.
- Introducción de peso.
- ... (faint notes)

ajuste su máscara.
El VIG DE LA HISTORIA
... (faint notes)
Historical

28-11-15
Tito cre por su propio peso: Bas Jan Ader.
Peso empírico → la intensidad falló. - Luz de invierno 1983.
El peso de la subjetividad cambia de mundo.
El peso de la subjetividad singularidad.
Llevar a la historia - Benjamin - En la historia.
BAT = FMI, FMI, Night Fall.

Narrar desde el punto de vista del objeto artístico.
¿Por qué?

Intención de abordar el peso.
EL PESO.
Empírico
Cultural

Conteúdo -> Substancia.
... (faint notes)

Intención de abordar el peso.
EL PESO.
Empírico
Cultural

Intención de abordar el peso.
EL PESO.
Empírico
Cultural

DESTROYING
El ejemplo exterior: Círculo por el cual

TRAUCO
El ejemplo exterior: Círculo por el cual

TRAUCO
El ejemplo exterior: Círculo por el cual

TRAUCO
El ejemplo exterior: Círculo por el cual

... (faint notes)

No gual...
in vivo.

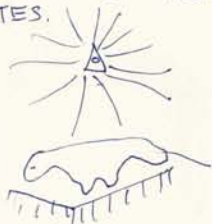


VINIL Autodecible

Viva la guerra
contra el muro.

CRIMEN ORGANIZADO
CANUS, SOORE
LABORATORIA
ATOMICAY
la circuitos
y tecnologia.

LAUDE DOMINUM OMNES GENTES.



Las piedras son responsables de las IGLESIAS ideologicas. Justo Sierra

1. HD 720 p 29
2. HD 7080: 25/1,33 PAA.
3. HD 7080 p 24
4. HD 7080 p 25
5. HD 7080 p 24, 27
6. NTSC DV p 24
7. VIMEO HD 7080 24
8. VIMEO SD 29

Si la bomba, la gran bomba, destruye todo a su alrededor, los restos de la destrucción, aun como realidad, moribunda, continúan infectados eternamente por call Toni Negro, arte y multitud. Madrid mini un trazo loco.

- 15 01:37:22.
- 16 01:46:08.
- 17 01:52:05
- 18 02:04:27.
- 19 02:10:11
- 20 02:15:14
- 21 02:18:06-6

Procesos de
Inmovilización

Minerva wovs.
Hack the corp.: Imugi aurio Capita

ART IS POLITICAL
USELESS.

Desarrollo ~~NO~~ Responsabilidad.

alternativa
Estrategia: Propone un servicio
de las proyecciones de

INERCIA

In culinean
toda la carrera
sabe igual.

PERDER TODA ESPERANZA

APOLALYPSE NOW

HOW I LEARN TO STOP WORRING AND LOVE THE BOMB

TODO ESTA PERDIDO

EL MAÑANA YA ESTUVO AQUI

Hay mas gente escuchando a Madame que leyendo a Marx

Se debe trabajar, no se
de su intelectual
favorecido en
:)

para Emergencia.

El arte es inútil. Es justo en esa inutilidad que radica su potencial crítico. Si tomamos al arte como una herramienta de utilidad política o social, por ejemplo, estaríamos reduciéndolo a su potencia o posibilidad de hacer ser usado. Esta condición no es muy distinta a la de una silla que sirve para sentarse o, la de un vaso que sirve para beber agua. Así, la potencia crítica del arte está en su posibilidad de no hacer, de ser inútil.

DESTRUIR TAMBIÉN ES NO CONSTRUIR

Destruir es, a veces, (solo) el acto de NO construir.

~~El arte es un momento de FUEGO INTERIOR~~
Solo un punto de relación con lo real - BLE.

El Hombre no debería generar cosas que no sobrevivan, habíamos de fabricar cosas, objetos, sistemas e ideologías, etc.

IME: cómo diseño de sí.

En este caso, el índice de masa corporal no solo correponde a un diseño saludable de nosotros mismos, sino que responde también a regimens estéticos.

confirmado materialmente space obdity, y por supuesto el contenido de esto.

K: ¿cuál contenido? O sea que me refiero, bueno, eso se refiere a los de la forma del space obdity que no contiene referencias a ninguna.

K: Supongo que tienen razón. O sea, entonces les da la razón, bien. Por lo tanto tenemos la postura más optimista que sería afirmar que el space obdity tiene en su interior una microhistoria.

que incombade al enemigo.

"El mito de Aristó." - Intro:

ANTROPOMETRÍA NEGATIVA.

"Vamos. Serán ocho. Los que harán: ¡Apun! Y verá a los ocho fusiles asustados como si. Pienso que quiere meterme en el muro. Empezaré el muro con la espada, con todos mis fusiles, y el muro resistirá como en las posasillas."

Barata. 51
Ch. J. J. David

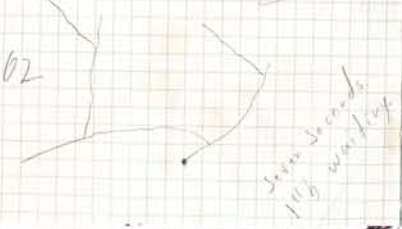
El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia.

El pensamiento es un sentido de, lo que es, donde el carácter destructivo es un puente que se rompe entre la profecía y la cultura actual.

Valioso no retornable.

La que del Kanakara.

12:02



John J. J. David

Sabemos la ruina en el mundo.

La aparición de la ruina en el mundo data de 1500, y se le debe a Miguel Ángel. Tal fuerza.

El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia. En este se produce, como el arte y la cultura, el momento de la ruina. El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia. El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia.

Muchas palabras de deshecho como momento de resistencia. El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia. El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia.

El lector no debe desear el arte. El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia. El arte es un momento de deshecho como momento de resistencia.

Hacer de cada momento un momento que se resiste a los otros.

- EROSTRATO -

gmbrit:

- Cy twankly
- Brassai - fotografía de grafal.

Educación ante dos prácticas separadas. Desmantelamiento de las estructuras educativas mediante la violencia en la privatización.

Little Boy / Fatman.

- El nombre - la determinación del lenguaje.
- Nombrar es político.
- El lenguaje de las cosas.
- La determinación del nombre.
- Describir el Nombre.
- Describir - el Nombre.
- Posibilidades/Formas.
- (Invisible)

el peso. TOBIAS OSTRANDER.

caer = fracaso

vida = perpetua caída (tanto física (gravedad) (metáforica) (camus),

vida = fracaso.

Distocación } a causa de { la representación histórica.
 Desequilibrio } El peso histórico. «
 » Posición Histórica y Cultural del artista. «

Temas filosóficos
 de envejecimiento

Expresión Personal

Sensibilidad excepcional del artista.

1970. Estoy muy triste para contentarme

Propagación de la Imaginería Sentimental. *Lágrimas de consorcio, lágrimas/*

1970

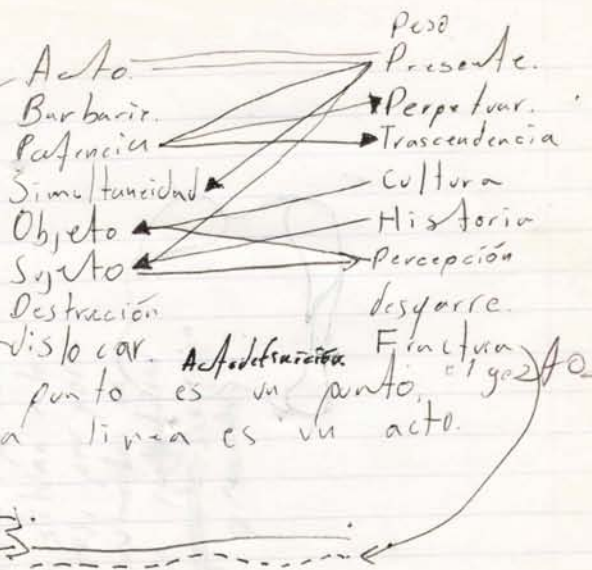
Caída: el artista antihéroe - absurdo (camus).

71.

1973 En busca de lo milagroso. Searching the constants.

mayor de asociación libre de conceptos para obras de barbaie

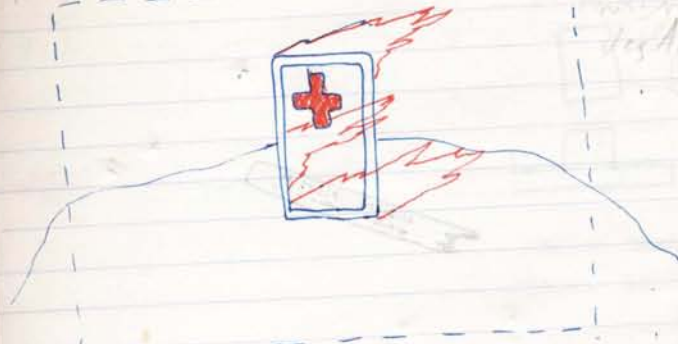
Peso
 Destrucción.



17-ENE-15



la destrucción es un principio verificador,
 en la medida en que todas las cosas
 múltiples son en sí mismas. 17-ENE-15



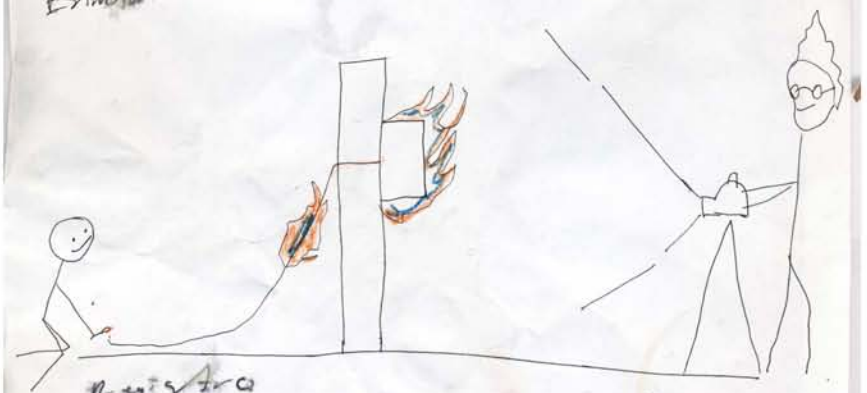
still el registro de la acción

la destrucción es un principio verificador
 en la medida en que todas las cosas
 múltiples son en sí mismas.

tiempo de respuesta
del sistema

Primeros auxilios.

Extinción de la acción

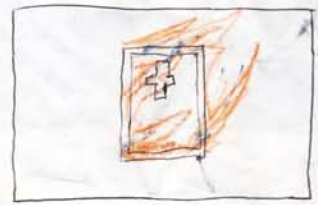


Registro

Proporción en pantalla

16:4

Cámara fija.



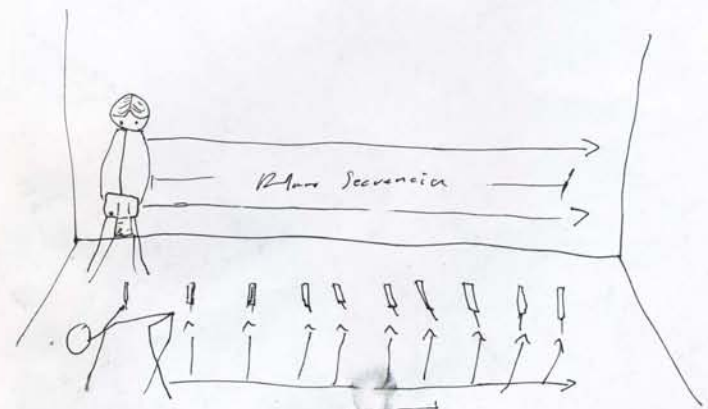
time. live.

tiempo real.

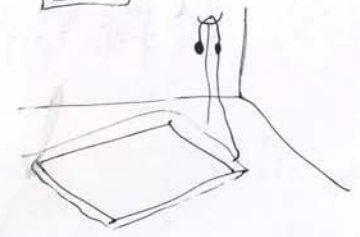
inicia el fuego.

30 seg.
frayendo a largo.

Fist. FM Pesos.
(registro).



FOTILL
DOLLARS



T O O O

E L

O D I O

Lo demás, dalo por hecho

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*. Buenos Aires, 2005
- , *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires. 2003
- , *Desnudez*, Anagrama, 2011
- Armen, Avanessian (ed.), *Akzeleration*, Berlín, Merve, 2013
- Benjamin, Walter, *Critica sobre la violencia y otros ensayos*. Taurus, 2001
- , *Ensayos Escogidos*, México, Ediciones Coyoacán, 2001
- , *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, 1973
- , *Papeles Escogidos*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2011.
- Baudrillard, Jean y Edgar Morin, *La violencia del mundo*, Paidós, 2004
- Baudrillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000
- Bourriard, Nicolas, *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009
- , *Post Producción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004
- Desconocido, *The United States Strategic Bombing Survey: The Effects of Atomic Bombs on Hiroshima and Nagasaki*, United States government printing office, June 30, 1946
- Durham, Jimmie, *Entre el mueble y el inmueble (entre una roca y un lugar sólido)*, 2007
- Einstein, Albert. *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*. Madrid. Alianza, 2005.
- Fontaine, Claire, et.al. *Microhistorias y macromundos Vol. 1*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009
- Foster, Hal et. al, *The Recovery of Discovery: Cyprien Gaillard*. Paperback, 2013.
- Groys, Boris, *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural*, Pre Textos, Madrid, 2011
- , *Los cambios del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, La Caja Negra, 2014
- Guattari, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996
- Hontoria, Javier, *Bas JanAder: Entre dos tierras*, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2010
- Houllebecq, Michel, *Ampliación del Campo de batalla*. Anagrama, Barcelona, 2001
- Huidobro, Vicente, *Altazor y el temblor del cielo*. REI. México.1997
- Issa María Benítez Dueñas (ed.) *Resistencia = Resistance*. México. Patronato de Arte Contemporáneo, 2004.
- Mercado, Pedro, *Destrucción del ídolo: ¿qué dirán?* UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2004
- Nancy, Jean Luc, *El peso de un pensamiento*, Ellago Ediciones, 2007
- Negri, Toni. *Arte y multitud: Ocho Cartas*, Madrid, Trotta, 2000
- Ostrander, Tobias et. al, *Bas Jan Ader*. Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2004
- Schimmel, Paul (comp.), *Campos de acción: Entre el performance y el objeto 1949-1979, Vol. I, II, III*, Alias, 2012
- Riegl, Alois. *El Culto Moderno a los Monumentos*. Madrid. Visor. 1999
- Sloterdijk, Peter, *El desprecio de las masas*. Pre-Textos, Madrid, 2002
- Sartre, Jean Paul, *El Muro*, México, Epoca, 1975
- Sastre, Alfonso, *De la posmodernidad a la Neohistoria*, Hiru, Hondarribia, 2005
- Steyerl, Hito, *Circulacionismo*, México, Muac, 2014
- Steyerl, Hito, *Los Condenados de la pantalla*, Buenos Aires, La caja negra, 2014
- Varios Autores. *Física Contemporánea*. México. McGraw-Hill. 2001.
- Varios Autores, *Espectrografías: Memorias e Historia*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. 2010.
- Varios autores. *Melquiades Herrera*, Antítesis, ALIAS Editorial, México, 2014.
- Yve-Alain, Boris. *Historización o intención: el retorno de un viejo debate*. Paris. Cahiers du MNAM. 1987
- Zizek, Slavoj, *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Paidós, 2009

HEMEROGRAFÍA Y WEB

Se ordenan cronológicamente, de acuerdo a como fueron consultadas.

- Leonard Cohen, The Future , Columbia. 1992 o en <https://www.youtube.com/watch?v=LXvG0SMP7tw&list=PLwjD81rPeQqVINZoVC1U8Fx2x-240N1Anp&index=2>
- Calculadora de Índice de masa corporal <http://www.calculoimc.com/>
- Sandra Sánchez, El museo no opera como se planteó: Cuauhtémoc Medina, entrevista en el Excélsior 16/10/2015 por
- Entrevista a Cyprien Gaillard en <http://www.domusweb.it/en/architecture/2009/06/17/modern-ruins.html>
- Emulador del poder destructivo de las bombas atómicas: NUKEMAP <http://nuclearsecrecy.com/nukemap/>- u
- Foster, Hal en Artforum, December 2011, p. 194 – 195
- Metzger, Gustav, Manifiestos del arte autodestructivo 1959-1960-1961, en <http://www.artterritory.net/#!/metzger-autodestructivismo/c1lcs>
- Exhibición J'ai Froid en <http://castillocorrales.fr/?p=7499>
- Índice de letalidad. Menos enfrentamientos más opacidad en <http://www.nexos.com.mx/?p=25468>
- Sergio Leone, A fistful of Dollars, 1964 <http://www.cultmoviez.info/11165/a-fistful-of-dollars.html>
- Varios autores. Es difícil arruinar una buena idea. México. La Sonora. Audiolibro.
- Steyerl, Hito, El lenguaje de las cosas, en <http://eipcp.net/>, 2006
- Touching Reality, Thomas Hirschhorn en Museo Tamayo. Puede consultarse en línea en [https://dl.dropboxusercontent.com/u/11119726/touching_reality%20Thomas%20Hirschhorn%20-%20Pour-quoi%20est-il%20important...%20\(Spanish%20version\).pdf](https://dl.dropboxusercontent.com/u/11119726/touching_reality%20Thomas%20Hirschhorn%20-%20Pour-quoi%20est-il%20important...%20(Spanish%20version).pdf)
- SITAC IX Teoría y práctica de la catástrofe en http://issuu.com/patronato-deartecontemporaneo/docs/ix_teor_aypr_cticadelacat_strofe/1

- Portada del New York times, 6 de agosto de 1945: "First Atomic Bomb Dropped on Japan; Missile Is Equal to 20,000 Tons of TNT; Truman Warns Foe of a 'Rain of Ruin'" -Portada del Washington Post, 6 de agosto de 1945: "Truman was right to use the bomb on Japan"
- Pagina oficial de los acontecimientos del 6 y 9 de agosto de 1945 <http://www.nuclearfiles.org/>

EXHIBICIONES

- After October
Artistas: Andreas Bunte, Duncan Campbell, Thea Djordjadze, Matias Faldbakken, Claire Fontaine, Luca Frei, Cyprien Gaillard, Pia Rönicke;
Lugar: Elizabeth Dee, New York
Fecha: Octubre 18 – Noviembre 22, 2008
- Damage and control: Art and destruction since 1950
Artistas: Yves Klein, Gustav Metzger, Gordon Matta-Clark, Ai Wei wei, Superflex, Cyprien Gaillard, et. al.
Lugar: Hirshhorn Museum, Washington, DC;
Fecha: Octubre 24, 2013 – Mayo 26, 2014
- Debemos convertirnos en idealistas o morir
Artista: Gustav Metzger,
Lugar: Museo Jumex, Ciudad de México
Fecha: 18 de Julio a 25 de octubre 2015
- Darknet
Artistas: Anonymous, Cory Arcangel, !Mediengruppe Bitnik, Aram Bartholl, Heath Bunting, Simon Denny, Eva and Franco Mattes, Seth Price, Robert Sakrowski, Hito Steyerl, Valentina Tanni
Lugar: Kunst Halle Sankt Gallen
Fecha: Octubre 18, 2014 – Enero 11, 2015

