



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
NO KISTCH, OBJETOS TRANSGURADOS
DE MELQUIADES HERRERA BECERRIL
A LO INEXACTO DEL MAL GUSTO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:
MANUEL REYES TISSERA
50245043-7

TUTORES PRINCIPALES

Tutor de Tesis:	Dr. José Eugenio Garbuno Aviña	FAD
Comité Tutor:	Dr Estevez Kubli Pablo Joaquín	FAD
	Mtro. Marentes Cruz Juan Manuel Academia	FAD
	Dra. Diana Yuriko Estévez	FAD
	Dr. Ivan Mejía Rodriguez	FAD

Ciudad de México, JUNIO 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

El objeto se transfigura por la mirada, la intención y la ideología, y con ello refiero a la inexactitud en lo denominado Kitsch a lo cual yo le llamo No Kitsch. Con esto infiero en la necesidad de recomprender un fenómeno estético residual de carácter no determinado, por lo tanto intersticial y de características ontotipológicas específicas.

a Dafne mi techo y mi suelo, mi sueño, Mael y Aure por compartir y aguantar este viaje

a Ana Tissera por estar siempre, siempre, y absolutamente siempre.

A mis hermanos que los aprecio tanto.

a Eugenio por la lucha, la discusión, las cábalas y el encuentro que hizo posible esto.

a Ivan, Pablo, Manuel y Diana, por las palabras, y el tiempo cada uno me abrió caminos.

a Melquiades por empujar la idea y hacer magia.

a la UNAM por todo el apoyo, y por permitir crear y escribir para crecer...

*a todos los que en la Academia de San Carlos nos apoyan para crecer y sobreviven con entusiasmo y fuerza a una nueva
forma de cultura cambiante dispersa y cruel.*

Índice

INTRODUCCIÓN.....	5
1. APROXIMACIONES TEÓRICAS.....	18
1.1 Benjamin, Adorno, Eco.....	22
1.2. Vestimentas transfiguradas.....	70
1.3. Espectador-Consumo. Objeto.....	86
2. DESDE EL KITSCH AL NO KITSCH.....	94
2.1 En torno al <i>Kitsch</i>	101
2.2. El <i>No Kitsch</i>	107
2.3 Prácticas <i>No Kitsch</i>	114
2.3.1 Serie Peñón de los Baños.....	116
2.3.2 Serie Mickey Mouse.....	128
2.3.3. Serie Museo del Juguete Antiguo Mexicano.....	135
2.3.4. Calle, acceso y actitud.....	141
2.4 Negatividad. Muerte. <i>No Kitsch</i>	147
2.5 Estética ilusoria.....	160
3. ANDAR URBANO. MELQUIADES HERRERA.....	176
3.1 Monsivais.....	180

3.2 Música <i>No Kitsch</i>	182
3.3 Mujeres.....	187
3.4 Museo Salinas, Miniaturas, y Arquitectura.....	189
3.5 El no-objetualismo de Melquiades Herrera.....	195
3.6 Melquiades, mágico y siniestro humor.....	205
3.7 Los objetos de Melquiades Herrera.....	208
3.8 Articulaciones estéticas.....	220
3.9 Objetos y Ready made.....	230
3.10 El Juego y lo onírico.....	234
4. RODAR. NO KITSCH. RECORRIDOS.....	244
4.1 Recorridos, objetos.....	247
4.2 Sorpresa y Objeto.....	274
4.3 Últimos recorridos.....	278
5. PALABRAS FINALES.....	288
BIBLIOGRAFÍA.....	300

INTRODUCCIÓN

El acercamiento al espacio de ciertas manifestaciones visuales encontradas en la Ciudad de México y en Melquiades Herrera llevó a buscar alternativas para la construcción y discusión de un término social, estético y artístico que llamo *No Kitsch*. De Melquiades Herrera Becerril surgieron modos de entender la des-jerarquización del arte y la política a través de la mirada, en las pulsiones que emergen de la antropología visual de la cultura popular. Consideré así, trabajar alrededor de estrategias empleadas en la transfiguración de objetos, en contextos temporales y espaciales específicos; no se trataba de un simple glosario de nominaciones del gusto y de su correspondiente negación, sino de un esfuerzo por proponer nuevas miradas a un término que considero necesario resignificar.

Comencé de esa manera a incorporar *bitácoras* encontradas al paso del ojo estético del caminante, propias y ajenas; veía en ellas una genuina conjunción de lenguajes poéticos, visuales, sociales. La convergencia, advertí, estaba en ellas mismas; no provenía del academicismo que recita saberes teóricos. Por tanto, cuando, necesariamente, fui al orden conceptual, procuré que las teorías no afectaran la natural elocuencia de las configuraciones; acomodé los caminos

del pensamiento abstracto para que no fueran una adecuación arbitraria basada en impresiones callejeras. Me reconozco, sí, un observador que incorpora elementos de la vida, de la experiencia circundante, a la filosofía estética. Busco la fuerza de manifestaciones intersticiales, las que evocan quiebres internos en la evolución de la deconstrucción visual.

El escrito no pretende ser una exhaustiva descripción de tipologías *Kitsch*; tampoco un enumerador de episodios alegres ocurridos a mi persona ni a Melquiades Herrera. Se buscó apenas generar pequeños interrogantes alrededor de un fenómeno, el *Kitsch*, en los tangibles pero imprecisos contornos que ofrece en la Ciudad de México. Para la internalización de los conceptos aquí presentados es necesario lograr un grado de confianza, de intimidad, de participación activa del lector. La distancia requerida en esta ocasión es sólo la que impone el desdoblamiento de la mirada; sugiero, en consecuencia, que se deslice por los bordes, allí donde cabe la transfiguración, no por el centro.

El **No Kitsch**, cuestiona la no aceptación de lo que se denominó *Kitsch*. Propone una mirada que permea el constante conflicto con la negación. No actúa como acto compensatorio del estigma excluyente en la palabra *Kitsch*, sino como esfuerzo de comprensión de algunos objetos cotidianos de México. Para analizarlos fue necesario vivir, experimentar, jugar y reconstruirlos, buscarles otro cuerpo, otra voz; hacer partícipes a los imaginarios; intuir, creer en su transfiguración.

El objeto que consideramos sencillo, devaluado y *Kitsch*, es a veces el que mayor atención merece. Del mismo modo atribuimos cualidades despectivas a personajes ambivalentes, con pensamientos variables, lúdicos o

contradictorios; ponemos en duda su valor creativo. Con esto no estoy diciendo que todo lo *Kitsch* dejará de serlo por decreto; hablo, en vez, de la comprensión específica de los signos y símbolos que evoca el objeto en contextos particulares de México; hablo de **replantear la validez de lo *Kitsch* en tiempos de fugacidad, de sobreproducción de mensajes estéticos que incitan al consumo**. También pienso que las asociaciones simbólicas atribuidas a los objetos de consumo, y/o uso estético en México, contemplan variables no determinables con parámetros de análisis de uso común. A esto lo ejemplifico puntualmente con las expresiones visuales provenientes del *Peñón de los baños*, como sublime forma de dar vida a una tradición que, en apariencia, es una manifestación con potenciales signos *Kitsch*.

La cultura mexicana tiene una relación profunda con los objetos que la sustentan, convive con lo popular y mantiene vivas sus tradiciones; promueve y asume lo que considera parte indisoluble de sus ritos, aunque ellos involucren de manera involuntaria apariencias banales, como materiales y colores de escasa “calidad”, es decir, no desde lo constituido en apariencias pulcras y acabadas con regularidad cromática. Pese a ello, la magia emerge, y el arte dialoga con las experiencias de la “vida real”. En una cultura que gusta invocar a la muerte para entender el paso hacia otro estado de vida: negar para desafiar el camino que parece aceptado no es lo mismo que nombrar negativamente. Hablamos de una sociedad que rescata tradiciones, que sostiene valores aún cuando estén en conflicto con los parámetros reconocidos por la sociedad. Hoy, en una *vela Muxe*, por ejemplo, se puede ver a las mayordomas de la celebración regalar recipientes pequeños de plástico, sacarlos con orgullo de una gran bolsa; son proveedoras de pequeños tesoros que los invitados disputan

alegremente. A esto llamo transfiguración, *No Kitsch*. La situación exige un modo de pleitesía en el que el material popular, cargado de significación, adquiere otro poder, se transfigura, y no genera un conflicto entre la tradición Muxe y el plástico, porque todo se incorpora en el gesto de gratitud.

Al considerar la riqueza visual de los objetos y expresiones de la Ciudad de México se puede percibir la transfiguración y extrapolación de sus símbolos; un espacio mixturado que por su vastedad, conforma el contexto de esta investigación. Voy hacia objetos y actitudes de apariencia banal porque, más allá de su pertenencia o no al arte, esas expresiones hablan de un espacio cosmopolita inmerso en abundantes ejemplos de localismos fluctuantes. Del mismo modo, las piezas del presente trabajo se fueron enlazando unas con otras hacia la comprensión del fenómeno *No Kitsch*. Se acudió a las formas marginadas, hacia objetos de apariencia devaluada; se revisaron las particularidades del término *Kitsch* en sus objetos: el “lugar común” de la categoría “*Kitsch*”, en efecto, existe, y convive con la vastedad de lo *No Kitsch*; porque su naturaleza, resiste a las transfiguraciones haciéndolas propias. Símbolos, relatos, materiales de poca reputación, van hacia otras direcciones, a otros paisajes de abrumadora vitalidad; una pequeña puerta a la vieja discusión generada entre lo entendido por arte, artesanía y objeto de consumo en tiempos de publicidad y redes virtuales.

El *Kitsch* es inexacto, sin embargo, no alcanza; discrepa con la contemporaneidad del arte y con los estudios visuales que lo presentan hoy del mismo modo que hace más de treinta años. El término tiene abundantes evidencias, Y aunque no se revierte, se encuentra tergiversado por sus propios intereses, la propuesta no busca revertir la situación sino reentenderla;

atendiendo manifestaciones visuales no institucionalizadas, ajenas a la convención del buen gusto pero no por ello a la autenticidad. Planteo una discusión crítica con el término *Kitsch* y propongo otro para situarlo como una duda local, como parte de un núcleo académico-artístico que se cuestiona la manera de percibir su entorno. Busco "lo verdadero" en la aparente mentira de la forma; no pretendo que la historia del arte incorpore el término, lo propongo para referirme a cierta producción que no está sometida a los discursos tradicionales dominantes. Me interesa, como dije, atender el doble discurso de la negación; negar para afirmar. Si afirmo "esto no es *Kitsch*", "no es de mal gusto", "es bello", es "otra cosa", pretendo que haya una inclusión de lo excluido, de lo periférico, de lo que se ubica además en las líneas intermedias de la consideración estética.

Lo *No Kitsch*, no sería presuntuosamente un "nuevo concepto", sino un vocablo que delata la existencia de una distorsión respecto al concepto de mal gusto en cierto ámbito ideológico cultural, el que estigmatiza las diferencias entre la alta y baja cultura; una división clasista. Lo *No Kitsch* emerge de tensiones comunes; es una producción cultural que se liga a diferentes imaginarios mexicanos. Lo diverso se opone a lo seguro, porque devela el intersticio estético no aclarado, inquieto, inestable: lo *No Kitsch*. Si el *Kitsch* es aceptación de la estética disonante, el *No Kitsch* es la negación del lado marginal del término. La negación del término *Kitsch*, es una aceptación de la belleza o la alegría común de ciertos objetos, es la negación del despojo que la categoría convencional genera. Lo que se plantea es una discusión sobre cómo designar/ aceptar/ negar a la belleza; una reflexión sobre la idea de lo feo que conlleva el

riesgo latente de coadyuvar a la permanencia de las designaciones dominantes, a los circuitos conductistas del arte y sus teorías.

La mayoría de los estudios sobre el *Kitsch* hablan de un pseudo engaño de lo bello que, como el *Pop*, genera un atractivo social inmediato. Kulka propone entender lo brillante y colorido como transparente; considera al discontinuo del *Kitsch* como un atractivo dotado de cierta singularidad asimilable, superficial y amigable. Walter Benjamin lo ubica como correlato de la muerte del aura en manos de la industrialización: si el ser humano está sometido a células espejo desde la niñez por el consumo estético, ellas cambiarán los modos de reflexión, e incluso los modos de soñar; lo genuino desaparece progresivamente en la reproducción por la homologación, solo con la salvedad de lo inasible de la libre interpretación. Brosch también considera a lo *Kitsch* como un fenómeno propio del posmodernismo; dice que hay "maliciocidad" en su uso, porque se enuncia pero no se indaga sobre los significados profundos de la forma; se trataría de un fenómeno propio de la felicidad o la infelicidad.¹ Greenberg opina² que el *Kitsch* nace en la necesidad de imitar a las vanguardias para sacudir la inmovilidad del público; el *Kitsch* inquieta, no hay modo de ubicarlo, de replicar lo que estamos observando.

El cuerpo de la investigación se ha organizado, fundamentalmente, alrededor de los siguientes elementos teóricos:

- Walter Benjamin, Theodor Adorno y Umberto Eco, quienes orientaron el abordaje conceptual: la idea de "cosa residual" que en la periferia de la

1 Hermann Broch. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. España: Tousquets, 1970. pp. 45-57.

2 Greenberg, Clement. "Vanguardia y Kitsch", en *Arte y Cultura: Ensayos Críticos*. España: Editorial Paidós, 2002. pp. 5-8.

cultura de masas produce un nuevo objeto; el valor de lo pequeño; el efecto emocional del “pastiche” configurado.

- De Theodor Adorno tomo la idea de la negatividad para la comprensión del objeto *No Kitsch*; las relaciones dialécticas entre el signo impuesto por convención y el que experimentamos con el objeto; la frontera entre lo aceptado y lo inusitado, cupieron, de algún modo, en sus planteos.
- Las disgresiones de Roland Barthes, Arnheim, Sontag, proporcionaron códigos de entendimiento acerca del signo, del símbolo, de la forma como algo dinámico, transfigurable.
- La objetividad azarosa de Hal Foster brindó indicios, para vincular lo subjetivo con el objeto transfigurado de Melquiades Herrera.
- La poética del espacio de Bachelard, apuntaló estrategias de acercamiento hacia el detalle, lo inesperado, hacia la reacción del espectador frente a ello.

La investigación se organiza en cuatro capítulos. El primero, **Aproximaciones Teóricas**, propone considerar las ideas vertidas por Adorno sobre la estética de la negatividad, a partir de la relación dialéctica objeto-sujeto.³ Proyecto estos conceptos a la Ciudad de México, para acercarme a las "impresiones carnavalescas", al sentido diverso del objeto, por ejemplo, los personajes del *Peñón de los Baños*. Analizo también el papel que ejerce el espectador al definir y entender al objeto desde su práctica y su consumo, evocando en algunos casos una reconstrucción que deriva en un objeto *No*

3 Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa y la jerga de la autenticidad*. España, Madrid: Akal, 2005, p. 13.

Kitsch. A su vez cotejo la noción de dialéctica propuesta por Adorno con la que Benjamin proyecta hacia el objeto de masas, el carácter fetichista de lo *Kitsch*.

En el capítulo dos, a partir de las consideraciones de Eco sobre la fealdad, establezco parámetros de relación entre el ***Kitsch y el No Kitsch***. Previo detenerme en ejemplos *No Kitsch* encontrados en la música, en el arte contemporáneo, e incluso en las actitudes sociales, reviso los aspectos que impregnan al objeto de tal condición y, desde allí, busco interpretar la dinámica de los elementos que determinan el mayor o menor acceso a su comprensión.

El tercer capítulo revisa la no-objetualidad de la obra de **Melquiades Herrera Becerril** en quien encontré un paño afín a mis inquietudes, se plantea un "Andar urbano" por sí mismo, distinguiéndolo de el recorrido ciudadano. Para entender el fenómeno en los **imaginarios populares** que llevan del objeto *Kitsch* al *No Kitsch* indago el entorno de presentación, clasificación y representación del objeto; distingo al objeto surrealista de los objetos utilizados por Melquiades Herrera. Profundizo los niveles de ambigüedad y confusión del objeto bajo la percepción de Arnheim. Más adelante reviso la *belleza compulsiva* e incomprendida planteada por H. Foster, punto medular para abrir la puerta del inconsciente, lo ilógico, la conjunción del **absurdo, el humor como juego y propósito del arte**.

El capítulo cuatro –**Rodar, No Kitsch, Recorridos**– transita las cualidades de acercamiento que ofrece el objeto; reviso el diseño morfológico y conceptual desde un punto de vista ontológico.⁴ El dinamismo mayor del objeto está sin duda en la calle, allí vive, se transfigura. La sorpresa, lo inesperado, es el

4 Martín Fernando Juez. *Contribuciones para una antropología del diseño*. España, Barcelona: Gedissa, pp. 64-65.

estímulo para andar. La experiencia de un recorrido generó información para cambiar o mejorar el siguiente, aunque esto sucediese en el mismo lugar.

El Peñón de los Baños, es el principio y el fin del trabajo. Desde la imagen de "Alicias", pasando por la serie de trabajos que incorporaron el Arte-Acción, como "Rodar", "Siniestro Robot", o "Cubo", todas las obras me llevaron nuevamente al Peñón de los Baños, a intervenir y registrar dicho espacio. De ahí derivaron trabajos como "Hoy no soy yo", o "El peñón de los aviones", "Esquimal", o "Bailando", trabajos con intención puntual y premeditada, escenas "preparadas" de modo mínimo, en un marco natural para reforzar la visibilidad hacia el *No Kitsch*. Especial atención mereció también el ejercicio de observación y registro de la construcción totémica de micro altares, en personalísima ceremonia de composición social: "Licha".

A lo largo del trabajo incorporo gran cantidad de imágenes y propongo, a modo de anexo y exploración visual complementaria, otro pequeño grupo de imágenes que permitieron entender la activación de los objetos en su contexto real, dichos íconos afirmaron mis reflexiones sobre los que en su momento, fueron seleccionados. Arnheim propuso en su texto "Arte y Percepción" que la forma se entiende y enriquece, al lado de otra forma. Desde esa posición el objeto intervenido en su contexto funcionará también de un modo pertinente y cercano a su símbolo gestor; una característica de lo *No Kitsch*.

Es importante señalar que lo hallado y lo propuesto pertenecen al universo de lo artístico pero también a la filosofía, y al ámbito sociológico, por las particularidades de sus taxonomías. El mundo, los modos de pensar y de expresarnos, cambian. Hoy vivimos la superación de lo inverosímil con

respecto a la violencia y a la vulneración más terrible de lo "humano", muertes en Nueva Italia (Michoacán) y otros espacios del territorio mexicano (más de 70,000 muertes por el narcotráfico), al tiempo que un misil cae sobre un hospital en Gaza, o se inmola un fundamentalista en Bélgica o París. Hace años, Eduardo Garcinión respondía a mis dudas sobre el arte (¿contemporáneo?), con la frase "no hay nada que decir". Y siento, pienso como artista, que la posible idea dolorosa de que algo del arte muere cuando suceden hechos tan contrariantes al humano. Y remito al pensamiento que desde Adorno y Benjamin, para quienes el arte es un modo de redimir la realidad que atenta una y otra vez contra la belleza. Quiero creer que ella no radica en los despojos de la tristeza, en la desgracia del otro; entenderlo así solo convierte al hombre en un perverso monstruo. Pero puede sí radicar en el juego, en los diferentes modos de ficción que ocultan, aunque sea transitoriamente, cualquier tipo de fealdad o idea de lo absurdo.

El primer acercamiento que, sin saberlo, tuve al *No Kitsch* puro, fue vivencial, con un personaje que tenía la particular tendencia de coleccionar versiones de *La última cena* en diferentes soportes; bandejas de madera, posters que pudieran estar en una refaccionaria, tazas, platos o cucharas y no recuerdo que más. Solo sé que cada sesenta días debía acudir a disminuir la cantidad de objetos que acumulaba en su casa; curiosamente el lugar a donde los llevábamos eran unos hongos que fungen como basureros en Tlatelolco.

Al ingresar a la Maestría de la Academia de San Carlos fui alumno del maestro Melquiades Herrera; descubrí que tenía ante mí a un genuino referente del arte moderno y posmoderno mexicano. Alguien que consideró la belleza compulsiva, el azar, el inconsciente, lo irreal, lo absurdo, como parte

esencial y diferenciada del arte objetual, que sin saberlo derivó en un segundo acercamiento personal hacia el *No Kitsch*.

Tras conocer las expresiones populares de Melquiades Herrera el trabajo se focalizó al conocimiento del Arte *Kitsch* mexicano, una categoría estética recurrente mas poco acotada, incluso no respetada por su naturaleza. Busqué caminos que brindasen indicios, claves, ejemplos que sustentaran los límites del término; los hallé en objetos y situaciones específicas de la Ciudad de México, en las prácticas del “Peñón de los Baños”, en lo sucedido en la “Guardería ABC”, donde se confeccionó una instalación lúdico-política de los hechos.

Sostengo que el mal gusto como categoría concluyente no tiene fuerza como precepto, y es inexacto. Hablar de un término *No Kitsch* por lo tanto será recurrir a concepciones principalmente artísticas, pero también filosóficas, concepciones y prácticas sociales que cambian, se deconstruye a sí mismas. Deseo, finalmente, que estas páginas sirvan para reconsiderar el fenómeno *Kitsch* en el arte popular de Melquiades Herrera y plantear interrogantes sobre las categorizaciones estéticas vinculantes al consumo popular y el arte.

1.

APROXIMACIONES TEÓRICAS

Las ideas que organizan el cuerpo teórico de esta investigación provienen, principalmente, de Walter Benjamin (1892-1940), de Theodor Adorno (1903-1969), y de Umberto Eco (1932-2016). La lectura del primero me situó en los efectos residuales de la civilización. Porque si bien *El libro de los Pasajes*¹ va hacia el pasado, realiza el "rescate estético" del París previo a su modernización, –ocurrida entre 1852 y 1870– y mi tarea revisa las expresiones marginales del arte en México en el siglo XXI, en ambos casos, se trata de recomponer los deshechos expulsados por el canon civilizatorio. Bucear en los reductos escondidos del Medioevo parisino y andar por los oscuros suburbios del Distrito Federal.

Otra arista compartida con Benjamin es el interés que puso en la masa como cuerpo social afectado por el uso y el consumo estético, por la particular manera que tuvo de observar la fetichización de la mercancía. Un tercer contacto estaría en el registro de los umbrales oníricos como punto de creación; me han servido para establecer puentes de comprensión con el *Kitsch* y con Melquiades Herrera.

1 *El libro de los pasajes* fue escrito entre 1927-1940, en fragmentos que significaron reflexiones sobre la teoría del conocimiento filosófico.

Del segundo, Adorno, tomo la *Dialéctica de la negación*² para explicar el fenómeno *No Kitsch*. Su planteo sobre la relación dialéctica objeto-sujeto busca ir más allá de la síntesis de los opuestos; incorpora, entre muchas ideas complejas, la indisolubilidad de algo, la idea de que partimos de un objeto que no va a desaparecer aunque nos alejemos; es la dialéctica de la contradicción, de la negación. Se ha dicho que esta obra es la versión sistematizada de las ideas de Benjamin, con quien compartió inquietudes, discusiones en el Círculo de Frankfurt, y con quien padeció la persecución nazi.

Del tercero interesa el lugar que otorga a la cultura de masas. En *Apocalípticos e Integrados*,³ por oposición a la visión trascendental del mundo, Eco describe a la cultura popular como integradora, aglutinadora de información, objetos y emociones que se potencian en el imaginario colectivo. Esta base le permite entender, con mirada semiótica, al fenómeno *Kitsch* y sus derivados.

2 Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa, y la jerga de la autenticidad*. España, Madrid: Akal, 2005.

3 Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España, Barcelona; Lumen, Tusquets, 1995. 1º edición 1964.

1.1 Benjamin, Adorno, Eco

La estética residual

Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.

W. B., Libro de los pasajes

El epígrafe que precede estas líneas pretende ubicarnos en la intención que llevó al filósofo alemán Walter Benjamin a dedicar los últimos trece años de su vida, 1927-1940, a la escritura del *Libro de los Pasajes*.⁴ El prólogo a la edición que fue revisada, afirma que sus páginas –más de mil– son comparables a los materiales de una casa en vías de ser construida, de la que apenas se ha excavado el solar. El carácter provisorio de los fragmentos es, en efecto, una suerte de brillantes aforismos, de reflexiones tiradas al aire luego de constatar que, pese a la irreversible presencia de la modernidad instalada a fines del siglo XIX, viven en las calles de París objetos que hablan de un pasado reconfigurado en el presente.

Puede que resulte lejano asociar el andar por las calles de París de Benjamin en 1930 con nuestro andar por el Distrito Federal de México en el siglo XXI. Hay, sin embargo, pese a la distancia temporal, pese al abismo

4 Todas las citas de este libro corresponden a la edición de Rolf Tiedemann. España, Madrid: Akal, 2005. Una suerte de enigma lo rodeó desde que, en 1950, Theodor Adorno se refiriera a él en términos casi legendarios (en *Die Neue Rundschau*, pp. 579-582).

espacial, existen puntos en común con este trabajo: La mirada del *flâneur*⁵ que transita París contempla los pasajes oscuros de la ciudad del mismo modo que, para dar forma al *No Kitsch* mexicano, miramos las expresiones estéticas marginales en la Ciudad de México; no casualmente, pensamos, aquí y allá se ha convenido en afirmar que el nombre *Kitsch* es el nombre que mejor designa a este elemento sobrante de la dinámica occidental. Y más aún cuando sus voces identitarias y trascendentales provienen de dicha estética "residual"

Realizar un montaje literario para explicar imágenes mueve la escritura del *Libro de los Pasajes*. Palabras para mostrar lo que se ve, no para formular concepto alguno, no para sistematizar ideas abstractas sino para **expresar percepciones**. Dar lugar al habla sensorial porque la cercanía de los objetos así lo pide. La consigna entonces, según se desprende de la cita, es: 1- dar cuenta de la existencia de harapos en la configuración urbana; 2- recuperar su valor de uso, transfigurarlos.

La mirada de Benjamin recoge con nostalgia la presencia del París previo a la modernización que desde 1852 a 1870, que a pedido de Napoleón III, llevó a cabo el Barón Haussmann. Si entre 1789 y 1848 París había sido el símbolo de una promesa revolucionaria latente, –la que enarboló el paradigma *libertad, igualdad, fraternidad*–, durante la segunda mitad del siglo diecinueve pasó a ser un referente estético, económico y social. En menos de dos décadas París se transformó en la ciudad elegida por la burguesía para ostentar su riqueza. El Barón Haussmann fue el punto bisagra: representa al hombre que destruyó al

5 *Flâneur* en el francés corriente alude a alguien contemplativo que se pasea por la vida, que se toma su tiempo. Es el perfecto observador, que no tiene casa propia, que pertenece a los sitios donde pasa.

París antiguo, y a la vez, al hombre que creó al París moderno.⁶ Ante el aplauso de las clases enriquecidas, gran parte del pueblo parisino sintió que las obras de Haussmann destruían sus raíces y conexiones sociales, pues logró desplazar a las masas obreras del centro de las ciudades a los barrios de la periferia, y logró que, en la amplitud de las nuevas avenidas, se diluyeran revueltas y manifestaciones contestatarias.⁷ La renovación de París animó a realizar cambios urbanísticos en las grandes ciudades del mundo.⁸ Y se impuso también

-
- 6 La historiadora Shelley Rice, en su libro *Parisian Views* describe que «la mayoría de los parisinos durante [la primera parte del siglo XIX] consideraban [las calles] sucias, populosas, e insalubres... Cubiertas de lodo y chabolas improvisadas, húmedas y fétidas, llenas de pobreza, así como rastros de basura y desperdicios en las calles que dejaba el defectuoso e inadecuado alcantarillado...» (pág. 9). Los cambios fueron posibles gracias a la mejora en la técnica y, además, a la adaptación de las leyes, permitiendo la expropiación forzosa cuando el Derecho liberal tradicional concebía la propiedad privada como un derecho ilimitado. Haussmann eliminó muchas calles antiguas, serpenteantes y derribó casas de apartamentos. Las reemplazó con avenidas, anchas vías flanqueadas por árboles, y creó extensos jardines por los que hoy París es famoso. El plan de Haussmann incluyó también una altura uniforme de los edificios y puntos de referencia como el Arco del triunfo y el Palacio de la Ópera.
- 7 Esta obra, realizada durante el Segundo Imperio, contribuyó a la rápida represión de la comuna de París en 1871: desde la revolución de 1848, Adolphe Thiers se había obsesionado con aplastar la siguiente y previsible rebelión parisina. Por tanto, planeó abandonar la ciudad y retirarse, de manera que pudiera tomarla de nuevo con más fuerzas militares. Fue el diseño de Haussmann, de calles y avenidas, combinadas con la nueva importancia que adquirió el ferrocarril, lo que facilitó el triunfo de este plan, y Adolphe Thiers aplastó fácilmente la Comuna de París.
- 8 Londres (Joseph Bazalguette, 1848-1865), Viena (demolición de murallas y creación de la Ringstrasse, 1857), Florencia (ampliación, 1864-1877), o Bruselas (1867-1871). También el trazado de Moscú muestra influencias *haussmannianas*. Inspiró algunos de los movimientos arquitectónicos más influyentes, entre ellos, el movimiento City Beautiful en los Estados Unidos. De hecho, el renombrado arquitecto estadounidense Daniel Burnham tomó libremente del plan de Haussmann e incluso incorporó los diseños de calles diagonales en su Plan de Chicago de 1909. En España se respetó por lo general el centro histórico,

en las capitales sudamericanas que deseaban ser Europa: la Ciudad de México y Buenos Aires. No es difícil advertir en estas calles nuestras el enorme esfuerzo que, a fines del siglo diecinueve, realizaron el porfiriato y la generación del 80 argentina para que los polos culturales de Sudamérica crecieran arquitectónica y culturalmente a imagen y semejanza de París. Quedó así instalada en la identidad latinoamericana la relación centro-periferia. Alrededor de lo legítimo creció el margen.



1. Centro de París en comos wikimedia.org.

¿Por qué entonces los “harapos” que Benjamin recoge en el *Libro de los Pasajes* junto a las expresiones estéticas callejeras de estas páginas? Porque en ambos casos se trata de mostrar huellas desplazadas del centro civilizador.

desarrollándose el urbanismo decimonónico en nuevos barrios o ensanches: Madrid (Carlos María de Castro, a partir de 1860), Barcelona (Ildefonso Cerdá, proyecto aprobado en el mismo año), San Sebastián (desde 1864) o Bilbao (desde 1876). La ciudad lineal de Arturo Soria es más original respecto al modelo de Haussmann.

Benjamin va de adelante hacia atrás; este incipiente *flâneur* mira sólo el presente. Ambos creemos en lo que vive sin permiso de la modernidad, en el brillo de las construcciones marginales: el *Kitsch*.

El estudio de Winfried Menninghaus, *Kitsch como órgano de experiencia histórica. Las indagaciones de Walter Benjamin en el campo del mal gusto*,⁹ afirma, justamente, que las referencias conceptuales de Benjamin sobre el *Kitsch*, son escasas. Remite entonces al *Diccionario etimológico de la lengua alemana* de Kluge, donde se afirma que el *Kitsch* surgió alrededor de 1870 en el ambiente de pintores, relacionado con la palabra *kitschen*, “recoger, alisar el lodo de las calles; el significado original sería *Geschmier*, “mamarrachada”. Otra posibilidad sería relacionarlo con *verkitschen*, “vender barato”, “literatura malbaratada en el comercio al menudeo”.¹⁰

La presente lectura desea respetar el manifiesto recelo teórico de Benjamin. Para conocer su pensamiento, preferimos, en vez, seguir sus pasos. Primero el camino, el tránsito espacial, los lugares oscuros de París: los pasajes. Luego los objetos que el *flâneur* mira en ellos. Por último la historia: la manera en que las cosas pueden, dialécticamente, despertar.

9 En *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*. México: UNAM, 2007

10 A pie de página se agrega otra derivación: “*Kitsch*, pacotilla, referido particularmente a cuadros de arte, tuvo su origen en Munich. Cuando compradores angloamericanos no querían invertir mucho en la compra de un cuadro, pedían un bosquejo, *a sketch*. De ahí surge *kitsch* en el ámbito artístico de los 70”. (Ludwig Giesz, *Phänomenologie des kitsches. Ein Beitrag zur antropologischen Ästhetik*, Heidelberg, Rothe, 1960, p. 21).

Pasajes

En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al **submundo**. Nuestra existencia despierta también es una tierra en la que por lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan, inadvertidamente, en las calles. Pero a la noche, bajo las oscuras masas de edificios surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado a un viaje a través del estrecho callejón... (C 1 a, 2)

Delante de la entrada del **pasaje**, un buzón, una última oportunidad de enviar una señal al mundo que se abandona. (C 3, 2)

Antes de entrar en el **pasaje**, en la pista de patinaje, en la cervecería, en la pista de tenis: penates. La gallina que pone dorados huevos de praliné, la máquina que graba nuestro nombre... los domingos por la tarde la excursión no solo es al campo, sino también a estos penates llenos de misterio. (C 3, 4)

La primer estampa compara el efecto submundo del pasaje a los de la Grecia antigua; descender a ellos es llegar al sitio donde concurren los sueños,

despertar al nudo de nuestra existencia. Desde el día a la noche, desde la vigilia a la inconsciencia, desde el laberinto de casas a los secretos corredores; allí está el pasaje, sepultado bajo la masa de construcciones modernas.

Se lee que, un pasaje, como el nombre lo indica, es un lugar de paso. No un shopping, –un *no lugar*, un espacio impersonal–, sino una galería de la que el pasante huye, atemorizado en la noche... “Si acaso le hubiéramos animado a un viaje a través del estrecho callejón”, se lamenta Benjamin. Los domingos en la tarde, en vez, pueden ser un paseo para andar pausado, para mirar objetos misteriosos. Sin embargo los pasajes –*Passagen*– oscuros senderos, fueron las primeras casas de ensueño edificadas con hierro y vidrio a comienzos del siglo XIX en París. Los primeros templos del capital mercantil. Construidos a modo de iglesias, en forma de cruz, facilitaban el cruce de peatones en cuatro direcciones. Calles cubiertas, de propiedad privada pero abiertas al público, a cuyos lados había cafés, teatros, casinos, burdeles. En su momento representaron el espacio lúdico de la burguesía. Allí se inició el culto a los objetos; allí nació la promesa de felicidad para el colectivo social.¹¹ Cuando la mirada de Benjamin los capta, tienen, en cambio, apariencia ruinosa, se habían transformado en reductos obsoletos de mercancía deteriorada: cosas extrañas, prótesis, plumeros, corsettes, paraguas, ligas, muñecas, botones de camisas. El residuo del pasado despierta entonces con fuerza mítica. La intención es

11 Datos tomados del excelente estudio de Susan Buck Morss, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005. Leemos allí que los catorce pasajes de París fueron construidos antes de 1848, previo al desafío proletario de la revolución. Eran centros elegantes de la vida burguesa; alojaban cafés, burdeles, departamentos, librerías, galerías de arte, casas de juego. Desfilaban bohemios, jugadores, conspiradores políticos. Johann Friedrich Geist escribió, inspirado en Benjamin, *Passagen: ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1969.

desafiar el presente: si en 1930 los pasajes constituían el subsuelo del mundo burgués, también eran un lugar de reserva para sueños incumplidos. Ante la amenaza del sistema fascista que buscaba reprimir el deseo de las masas, domesticarla, Benjamin ofrece, a modo de resistencia, el rescate de sus escombros.

El *flâneur*, la prostituta y el hombre sándwich son las figuras emblemáticas elegidas por Benjamin para realizar la tarea de rescate. Las tres figuras pertenecen a las orillas, a la calle; su precaria existencia económica y social siempre estuvo amenazada. En ellos se potencia el signo de la intemperie propiamente dicha.

Una mujer callejera o perdida es calificada de prostituta; la expresión “les grandes horizontales”, usada para designar los Bulevares de Haussmann, llevaba implícita la alusión a mujeres que allí vendían sus cuerpos. “El amor por la prostituta es la apoteosis de la compenetración con la mercancía”, afirma Benjamin (J 85 2p); ella es vendedora y mercancía; como mercancía se exhibe, como vendedora imita a la mercancía. Desear a la mujer que está de moda y a la venta es desear el valor de cambio que hay en ella. Lo mismo sucede con los trabajadores asalariados en el sistema capitalista: desde el momento en que el trabajo se vuelve prostitución la prostitución puede reclamar ser considerada trabajo.¹²

El "hombre sándwich" es el que coloca sobre su cuerpo, adelante y atrás, un cartel que publicita un producto. Camina. A veces habla; las más, observa con mirada precavida a los transeúntes. Como el *flâneur*, dice el *Libro de los*

12 Susan Buck Moorse, *Op. cit.* p. 145. El tema ha sido especialmente desarrollado por la poesía de Baudelaire, a quien Benjamin dedica varias páginas.

Pasajes, “Lleva de paseo al mismo concepto de venalidad. Igual que el gran almacén, es donde da su última vuelta, su última encarnación es el hombre-anuncio” (M 17 a 2). El hombre sándwich es un *flâneur* degradado. Figura familiar en las calles parisina de los años treinta oficiaba de cartel humano para aumentar la cultura de consumo. Si antes el *flâneur* paseaba por las calles de París como si fueran suyas, tenía capacidad de asombro, buscaba que la casualidad pudiera más que la causalidad, en tiempos de Benjamin había pasado a ser un trabajador ocasional, sin domicilio fijo; pertenecía al grueso de los desclasados, a la población de andrajosos y hambrientos que la sociedad había expulsado.¹³ El tránsito, la fantasmagoría urbana, el golpe de la modernidad, lo extinguió. Fue progresivamente arrinconado en reservas, calles peatonales, parques y pasajes subterráneos.

Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga a uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros. Cargar tiempo como una batería carga electricidad: el **flâneur**. Finalmente el tercero: carga el tiempo y lo vuelve a dar en otra forma –en la de la expectativa–: el que aguarda. (D 3, 4).

Comercio y tráfico son los dos componentes de la calle. Pero resulta que el segundo ha desaparecido en los pasajes; su tráfico es rudimentario. Es sólo calle ávida de comercio, que únicamente se presta a despertar los apetitos. Porque en esta calle los jugos dejan de fluir, la mercancía prolifera en sus márgenes descomponiéndose en fantásticas combinaciones, como los tejidos en las úlceras. El **flâneur** sabotea el tráfico. Tampoco es un comprador.

13 Susan Buck Moorese, *Op. cit.*, p. 131.

El sujeto que se soñaba a sí mismo en el mundo en el siglo XIX, en el siglo XX es un personaje sospechoso. Susan Buck afirma que no es su actitud perceptual la que se ha perdido sino su marginalidad: “Si el *flâneur* ha desaparecido como figura específica es porque la actitud perceptual que él encarnaba impregna hoy la conciencia moderna, específicamente, la sociedad de consumo masivo [...] En la sociedad mercantil todos somos prostitutas, todos somos coleccionistas de objetos.”, en tanto todos negociamos día a día la mediana concreción de nuestros deseos. La *flânerie* en la sociedad de masas sobrevive en satisfacciones imaginarias suministradas por publicidades, revistas de moda y de sexo que invitan a “ver todo sin tocar nada”.¹⁴

Esta suerte de “óptica táctil”, decimos, es necesaria para sentirnos “parte de” lo que vivimos. Las cosas, para el hombre urbano y para el trabajador industrial, son privativas del ámbito visual, no alcanzan a constituir un conocimiento interiorizado, sólo ayudan a movilizarnos para desempeñar ciertas tareas. El tacto, en vez, facilita su cercanía, se produce una apropiación renovada de los objetos: son lo que podemos ser con ellos, pese a nuestra distracción, pese a que miramos, aparentemente, sin ver. Porque “Ya que en las grandes coyunturas históricas, las tareas impuestas a los órganos sensoriales no se dejan resolver por vía de la mera óptica, en suma, por la contemplación, sólo pueden ser resueltas, poco a poco, por la recepción táctil, por el hábito.”¹⁵

14 *Op. cit.*, pp. 123-124.

15 Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, El cuenco de Plata, Buenos Aires, 2011, p. 48.

Objetos, fetiche, mercancía

La importancia del mueble comparado con el inmueble. Nuestra tarea es aquí un poco más fácil. Más fácil irrumpir en el **corazón de las cosas desechadas** para descifrar como jeroglífico el perfil de lo banal, hacer salir de entre las frondosas entrañas un oculto “Guillermo Tell” ...hace tiempo que el psicoanálisis descubrió los jeroglíficos como esquematismos de la labor onírica. Sin embargo, con esta certeza, seguimos nosotros, más que la huella del alma, de las cosas. Buscamos el árbol totémico de los objetos en la espesura de la prehistoria. La suprema y última caricatura de este árbol totémico es el **Kitsch**. (I, 1, 3)

La cita que precede a este punto coloca a los objetos móviles sobre la firmeza de las paredes que los guardan. No la propiedad, no una casa, no construcciones que se cotizan por su ubicación o funcionalidad; no a los valores de mercado, sí a las cosas que habitan en ella: bienes inmuebles versus bienes muebles, casas versus cosas. La dicotomía interior/exterior pone en relieve el valor afectivo de los objetos. Sentimientos y recuerdos forman parte del registro inconsciente de la vida, son los pilares emocionales que nos han construido. Son las “huellas del alma”, son nosotros. Ni árbol totémico ni árbol de la vida; las cosas están, permanecen y se transfiguran ya sea en espacios públicos o privados, siempre que las aproximemos:

El verdadero método para hacer presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de ‘amplios contextos’. La contemplación de grandes cosas pasadas –la Catedral de Chartres, el templo de Paestum– también es, en verdad (si es que

tiene éxito) una recepción de ellas en nosotros. No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida. (H 2, 3)

Lo mismo sucede con la colección de objetos:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta compleción? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico... Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la “cercanía”, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el Kitsch del siglo pasado, llamándolo “a reunión”. (H 1 a, 2)

En su caprichosa composición el *Kitsch* otorga una cuota de felicidad; los objetos reviven. No importa que el resultado sea una copia, una réplica, una reproducción, un pastiche. Tampoco afecta a su existencia la aceptación o no de la figura. Sólo interesa su cercanía; la huella es la proximidad, mientras que el aura es la lejanía. Esta suerte de mimesis opera a modo de defensa contra el trauma de la industrialización: pese a la seriada repetición de las cosas puedo satisfacer en ellas sueños y deseos reprimidos.

El principio se yergue como premisa defensiva ante un hecho innegable: la sustitución de los pequeños objetos transfigurados por la invasión de las grandes tiendas. El comprador, llevado a un coqueto espacio arquitectónico, se entrega al consumo gratuito. La dinámica de la sobreproducción capitalista exige que todo tipo de deseo sea desplazado a la mercancía. El *Libro de los Pasajes* sienta una voz de alerta sobre el hecho:

Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes, los consumidores comienzan a sentirse como masa (Antes sólo se lo enseñaba la carestía.) Con ello aumenta extraordinariamente el elemento circense y espectacular del comercio. Con la producción de **artículos de masas** llega el concepto de especialidad. Su relación con el de originalidad ha de ser investigada.¹⁶

El punto clave de la ruptura fue la revolución de 1848.¹⁷ Con la dictadura de Napoleón III comienza la era del consumo de masas, el siglo de lo nuevo: igualar a través de la invención indiscriminada de cosas. Necesarios o no, los objetos se reproducen e invaden la vida de las personas. La Tour Eiffel, símbolo de la pujanza industrial se construye, paradójicamente, en 1879, con motivo del Centenario de la Revolución Francesa. La “mala conciencia de la clase burguesa” cuaja entonces en una cadena seriada de objetos cuya conjunción estética se conoce bajo el nombre de *Kitsch*...¹⁸ Y en un nuevo tipo de *flâneur*, el que se diluye en la multitud, ya que allí las diferencias sociales pasan a un segundo plano: el

16 Pasaje 6 Nota tomada de Susan Buck Morss, p. 105.

17 Este episodio fallido marca la historia de Occidente. Es el último esfuerzo que se realiza por legitimar el paradigma de la Revolución Francesa de 1789, “libertad, igualdad, fraternidad”. A partir de entonces las ideas marxistas recogen sus residuos e instalan en el mundo la conciencia de lucha de clases sociales.

18 Pasaje 6. Nota tomada de Susan Buck Morss, p. 107.

concepto político de igualdad entre los hombres ha sido desplazado por la idea de espectáculo y abundancia.¹⁹

Tal derroche conduce al fetichismo, al hábito de endiosar los objetos. Se otorga rango vital a aquello que no lo tiene. A falta de una relación directa con los seres vivos, bueno es fortalecer el vínculo con las cosas muertas:

En el **fetichismo**, el sexo abate las barreras entre el mundo orgánico e inorgánico. El vestido y el adorno son sus aliados. Está en su casa tanto en lo muerto como en la carne. Incluso esta única le indica por sí misma el modo de instalarse en lo primero... (B 3, 8) ... Toda moda está en conflicto con lo orgánico. Toda moda conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En el viviente percibe la moda los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al sex appeal de lo inorgánico, es su nervio vital (B 9,1)

Las cosas muertas eran también, sin embargo, los objetos pasados de moda, sobre los que Benjamin tendió un manto de simpatía mítica. Lo cual anima a afirmar que, en cualquier caso, trátase de inútil consumo mercantil o trátase de redimir objetos perimidos, lo importante es focalizar la verdad cognitiva en las cosas.

Dialéctica: la imagen en reposo

La relación dialéctica potencia el vínculo de elementos que parecen opuestos y que, al cotejarse, se definen entre sí. Los *Pasajes* abundan en ejemplos de este tipo para explicar la conjunción entre lo arcaico y lo nuevo, el arte y la técnica, el

19 El estudio de Mercedes Bunz, *La utopía de la copia*, sostiene que lo que no logró el socialismo, igualar a los hombres, está siendo logrado en nuestros días por el avance tecnológico. Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 2000.

mundo simbólico y el mundo pragmático, el pasado y el presente, la vigilia y el sueño, la clase trabajadora y la burguesía, la alta y la baja cultura, el gusto consagrado y el gusto genuino. La particularidad del planteo, está en el movimiento de las imágenes involucradas, en el constante ir y venir de una categoría a otra:

La predilección de Haussmann por las perspectivas representa un intento de imponer formas artísticas a la técnica (urbanística). Esto siempre conduce al **Kitsch**. (E 2 a, 7)

Todo pequeño industrial imitaba el material y la forma de los otros, creyendo haber producido una maravilla del gusto al fabricar tazas de porcelana como toneles, vasos de cristal como porcelana, joyas de oro como tiras de cuero, mesas de hierro imitando cañas, etc. A esta altura también se alzó el repostero, olvidando por completo la autoridad de su propio gusto, convirtiéndose en escultor o en arquitecto (Jacobó Falke, Historia del **gusto moderno**, p. 380). Esta desorientación surgió en parte de la superabundancia de procedimientos técnicos y nuevos materiales disponibles de un día para otro. El intento de apropiárselos a fondo condujo a algunos desaciertos e intentos fallidos. Por otro lado, sin embargo, estas tentativas testimonian con toda claridad hasta qué punto la producción técnica, en sus comienzos, estaba sumergida en lo **onírico**. (También la técnica, no sólo la arquitectura, es en ciertos estadios testimonio de un sueño colectivo.) (F 1 a, 2)

Que entre el mundo de la **técnica moderna** y el **arcaico mundo** simbólico de la mitología se establecen correspondencias, sólo lo puede negar el observador distraído. Al principio la novedad técnica funciona, desde luego, como tal. Pero ya en el primer recuerdo infantil cambia sus rasgos. Toda infancia logra algo grande, algo insustituible para la humanidad. Toda infancia, en su interés por los fenómenos técnicos, en su curiosidad por todo tipo de inventos

y máquinas, vincula las conquistas técnicas a los viejos mundos simbólicos. No hay nada en el ámbito de la naturaleza que pudiera estar excluido... sólo que no se establece en el aura de la novedad, sino en la de la costumbre. En el recuerdo, en la infancia, en los sueños. (N 2 a, 1)

Primer ejemplo: El juicio sobre el estilo urbanístico de Haussman involucra perspectivas lineales más ornamento; sugiere, al fin, una mezcla que favorece la apariencia *Kitsch*. Del mismo modo la tarea del artesano, segundo ejemplo, tiene veladas aspiraciones industriales; esto lo lleva a innovar, a esforzarse por seguir el ritmo de la modernidad: el collage de procedimientos arriesga su propio gusto, y raya, en su primera etapa, el umbral onírico. El tercer ejemplo relaciona de manera conciliadora la curiosidad infantil con el mundo moderno: novedad y costumbre poseen, a su manera, un aura, la posibilidad irrepetible de la experiencia.

El desplazamiento más claro, empero, es la tesis sobre la historia que Benjamin desarrolla en *Discursos interrumpidos*. Sostiene allí que la estética no puede estar separada de la historia y la tecnología, que la economía va con la poesía. Para ello es necesario modificar el mirar artístico, estrechamente vinculado a las técnicas de producción.²⁰ El valor cognitivo no es, pues, privativo del objeto; la revelación puede venir por vía de la lectura, de sucesos históricos, de muebles, fotografías o hechos eventuales. No hay normas continuas ni taxonómicas para el saber:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una

²⁰ Benjamin Walter. *Discursos interrumpidos*, en *El Arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1973, p. 106.

constelación. En otras palabras: **imagen es la dialéctica en reposo**. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir sino una imagen en discontinuidad... (N 2 a, 3).

Theodor Adorno: paradoja y astucia

La función del concepto de seguridad en filosofía se ha invertido. Lo que antaño quiso superar el dogma y el tutelaje a través de la auto certeza, se convirtió en seguro social de un conocimiento al que nada le puede pasar. Efectivamente, a lo inobjetable, nada le pasa.

Para presidir este punto se ha elegido una expresión de la *Dialéctica negativa* de Theodor Adorno,²¹ que nos sitúa en la intención del libro: objetar el estatismo de la filosofía tradicional y promover un modo de conocimiento dinámico que libere la relación del hombre con el mundo. La obra, escrita poco antes de su muerte, representa, en gran medida, la formulación sistematizada de las ideas que Benjamin dejó esbozadas. Si retomamos la frase de Benjamin, “imagen es la dialéctica en reposo”, es decir, apenas un registro del movimiento constante, el libro de Adorno parecería su continuidad, un acto de adhesión a principios de vida menos rígidos.

El vínculo entre dichos filósofos ha sido estudiado por Susan Buck Morss en el *Origen de la dialéctica negativa*.²² Se afirma allí que “La verdadera influencia formativa sobre Adorno tuvo lugar antes de 1931 y provino de Walter Benjamin”;

21 *Dialéctica Negativa*, OBRA COMPLETA 6, Akal (Básica de Bolsillo 66), Madrid 2005, p. 43. La primera edición es de 1965, Suhrkamp Verlag, Farnkfurt am Main.

22 Publicado por Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2015. La primera versión en inglés es de 1977, en español es de 1985.

pese a que la teoría de Benjamín era no marxista, pudo ofrecer la clave para el desarrollo del método dialéctico materialista. Dedicó también Buck un buen espacio al debate intelectual entre ambos filósofos, según se lee en *Correspondencias*, cartas escritas en el marco de la emigración a la que fueron forzados en tiempos de Hitler; pese a las divergencias teóricas, la autora sostiene que éstas son muestras de una "dialéctica de la amistad". Finalmente afirma que la influencia de Benjamin se extiende a los conceptos centrales de la obra posterior de Adorno, ya que, más intensamente que nunca, Adorno internalizó la filosofía de Benjamin en un acto de *Aufhebung*, en los tres sentidos (preservar, negar y superar) del término hegeliano. Quiso guardar el trabajo de su amigo en el suyo propio, redimir de algún modo los reparos que había puesto en vida del autor a su obra.

En verdad, hay diferencias de estilo abismales de un autor a otro. Benjamin escribe de manera llana e informal; muestra, sin sobresaltos, lo que ve, lo que recuerda; sugiere a través de imágenes poéticas deliberadamente fragmentadas. Adorno, en vez, abunda en referentes académicos, es categórico, juzga, sentencia, descalifica, discurre sobre temas altamente polémicos del mundo intelectual. La complejidad de su lectura, de sus ideas, parece contradecir la intención del libro, en tanto no hay demasiados resquicios para otra interpretación. Incluso las referencias a Benjamin son escasas. No obstante, aceptamos que, en torno a los siguientes puntos, puede hablarse de continuidad de pensamiento: 1- La relación dialéctica, 2- La dupla sujeto-objeto y 3- La fetichización de la mercancía.

Adorno cuestiona la dicotomía cartesiana que separa al yo de lo que lo rodea, al "pienso luego existo"; cuestiona la superioridad de lo interno sobre lo

externo, de la mente sobre el cuerpo, del espíritu sobre la materia, del sujeto sobre el objeto. Sostiene, en vez, que sin ente no hay ser. Puesto que todo concepto necesita basarse en “algo”, la abstracción no puede prescindir de la realidad concreta. El pensamiento no puede carecer de lo pensado, y lo pensado anticipa al ente, es un *hysteron próteron*.²³

Si la subjetividad no puede prescindir de lo fáctico, la objetividad del conocimiento requiere también del pensamiento, de la subjetividad. Una supone a la otra. Una posible definición de la relación dialéctica que las vincula sería: *La dialéctica, en cuanto procedimiento filosófico, es el intento de desembrollar el nudo de la paradoja con el medio más viejo de la ilustración: la astucia*.²⁴ Con lo cual, observamos, se conectan dos términos semánticamente esquivos: paradoja y astucia. El primero escurre su significado; el segundo es un modo estratégico de actuar. La paradoja vacila entre el dualismo verdad / mentira; la astucia es andar sigiloso. No son lenguajes directos ni actitudes diáfanas. Caminan por lo sinuoso. Se lee entonces que, si el mundo es paradójico, buena es la astucia para intentar entenderlo. La explicación continúa:

La razón dialéctica obedece al impulso de trascender al contexto natural y su ofuscación, que se continúa con la imposición subjetiva de las reglas lógicas; pero no le impone su dominio, no exige ni víctimas ni venganza. También su propio ser se ha ido constituyendo y es tan caduco como la sociedad antagónica. Cierto que el antagonismo, lo mismo que el sufrimiento, no se limita a la sociedad. Aunque la dialéctica no puede ser extendida a la naturaleza como principio universal de explicación, tampoco es posible implantar dos verdades independientes: una dialéctica para

23 *Dialéctica negativa*, p. 140. El recurso anticipa lo que va a venir.

24 *Op. cit.*, p. 145.

la sociedad; otra, indiferente a ella. La separación entre el ser social y extra social se orienta por la división de las ciencias, sin darse cuenta del ciego primitivismo que se perpetúa en la historia heterónoma.²⁵

Con lo cual, pese a que el canon epistemológico diferencia dos órdenes de cosas, las naturales y las sociales, las que pertenecen al orden de la ciencia y las que son producto de las relaciones humanas, queda sentado que la aspiración del método dialéctico es superar también esta antinomia: *sólo un procedimiento, una sola actitud crítica reflexiva que actúe sobre el contexto; esta es la dialéctica negativa*. En términos hegelianos esto significaba incluir lo diferente y objetivo en una subjetividad ampliada, porque la fuerza del todo que opera en los particulares es su negación, lo falso.

Son las cosas las que dan motivo a la dialéctica, no el impulso organizador del pensamiento. La dialéctica no es un método, no conduce a la reconciliación sino que potencia la contradicción inherente a la cosa; en ella lo individual es a la vez más y menos que su determinación universal, pero la única forma de que lo particular se encuentre a sí mismo es superando la contradicción entre la identidad lograda y su concepto.

Este es el punto clave para diferenciar la distancia entre la filosofía tradicional y el planteo dialéctico, puesto que no es lo mismo antagonismo que contradicción. El principio de identidad asentado por la filosofía tradicional no tolera lo distinto, busca asimilarlo, mientras que la filosofía dialéctica procura la alteración de ese marco al dejar que la contradicción irrite la firmeza de las cosas. La contradicción designa así no sólo la parte del ente que queda fuera del

25 *Op. cit.*, p. 145.

juicio sino que también entra en él. La contradicción dialéctica se dirige hacia lo diferente.²⁶

Sujeto-Objeto. Masa-Fetichización

Sostiene Adorno que la dupla sujeto-objeto se constituye y separa en virtud de esa constitución. Ambos son abstracciones, productos mentales; suponerlos contrapuestos sería declarar la superioridad del pensamiento, adherir a la filosofía tradicional. Lo único posible es la negación de los componentes singulares por los cuales sujeto y objeto se oponen y a la vez se identifican. Ni el sujeto es totalmente sujeto, ni el objeto totalmente objeto. Cuanto más autocrático se encumbra el yo sobre lo existente, tanto más contradice, irónicamente, su función, pues se objetiviza.²⁷ No obstante, el sujeto es impensable sin el objeto, en cambio éste existe pese a aquél; subjetividad significa objeto y no viceversa, porque el sujeto está en el objeto de forma distinta a como el objeto está en él: el objeto pensado siempre se mantiene fuera, como algo distinto, un otro. Ante esta evidencia, la **preeminencia del objeto**, Adorno sugiere escribir una protohistoria del sujeto, al modo como, durante la segunda guerra mundial, se sintió impelido a revisar la *Dialéctica de la ilustración*.²⁸

26 *Op. cit.* pp. 146-156.

27 *Op. cit.* pp. 177.

28 La *Dialéctica de la ilustración* fue escrita por Adorno y Horkheimer en 1944 bajo el nombre de *Fragmentos filosóficos*, en una edición fotocopiada de 500 ejemplares. En 1947 se reeditó bajo el nombre *Dialéctica de la ilustración*. No tuvo mayor repercusión sino hasta su traducción inglesa, 1972. La primera traducción castellana es de 1984. La tesis del libro puede resumirse en esta expresión: “El mito es ya ilustración. La ilustración recae en mitología”, es decir que ha sido víctima de su propia lógica productora y ha retornado a la mitología de la que

La disgresión se complica cuando se trata del comportamiento de los sujetos ante los **hechos históricos** que experimentan:

Siempre que al nivel histórico actual se juzga, como se suele decir demasiado subjetivamente, el sujeto se hace eco del consenso ómnium, la mayoría de las veces, automáticamente. Sólo si en vez de conformarse con el falso molde, resistiera a la producción en masa de una tal objetividad y se liberara como sujeto, sólo le daría al objeto lo suyo. De esta emancipación depende hoy la objetividad y no de la insaciable represión del sujeto. El predominio de lo objetivado en los sujetos, que les impide llegar a ser tales, impide, asimismo, el conocimiento de lo objetivo, cuyo origen es lo que antes se llamó “factor subjetivo”. Lo mediado es hoy día antes subjetividad que objetividad.²⁹

El juicio anterior admite la siguiente paráfrasis: el hombre tiende a actuar, a elegir, en función del consentimiento unánime generalizado, sin pensar demasiado en su posición personal respecto a lo que consiente o rechaza. Tiende a pertenecer a la **masa**, al colectivo que lo fortalece; teme la diferencia; acepta el “falso molde” por miedo a la exclusión. En esta condición, bajo esta presión, el hombre está imposibilitado de ser libre, de relacionarse sin mediaciones impuestas con las cosas.

El tema se entiende como efecto de la sociedad industrial, del poder hipnótico del objeto en la sociedad de consumo. La posesión de las cosas desplaza su valor de uso por el de “canje”: son lo que representa su adquisición. Ante la creación de necesidades ficticias las cosas se desnaturalizan y adoptan un valor agregado: la deformación del *fetiché*. El objeto, dice Marx, se

pretendía liberar a los hombres.

29 *Dialéctica negativa*, p. 173.

caricaturiza, pasa a formar parte de los ídolos del mercado. La cosificación es una amenaza, empero, pero más lo es la alienación que la acompaña, la hostilidad contra lo otro, la violencia ante lo diferente. La solución alternativa tiene indiscutible sabor a Benjamin:

...volver a equiparar con el sujeto lo que no se le parece. Las cosas se endurecen en fragmentos de lo que fue sometido; a la salvación de ello se refiere el amor a las cosas... la figura deformada de lo que habría que amar ...Una situación reconciliada ... hallaría su felicidad en la cercanía otorgada al lejano y distinto, más allá tanto de lo heterogéneo como de lo propio.³⁰

Agrega, también en tono benjaminiano,³¹ que deshumanización y cosificación parece ser condición de humanidad. Como Marx,³² espera que alguna vez haya producción para los hombres de carne y hueso y no para el lucro; que se restituya lo inmediato. Que cese la batalla entre el deseo del amo y el temor del esclavo.³³

Las digresiones anteriores conducen a la necesidad de explicar la base materialista de la filosofía crítica. Afirma Adorno que *el materialismo no es el dogma en que ingeniosamente lo transforman sus adversarios sino la destrucción, precisamente, de lo calado como dogma*.³⁴ Destruir el dogma que separa lo espiritual de lo corpóreo, el saber de su función social, la falsa objetividad del fetichismo. Que no haya dolor. “La más mínima huella de sufrimiento absurdo en el mundo

30 Theodor, Adorno, *Dialéctica negativa, y la jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal, 2005, p. 192.

31 Benjamin, Walter, *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*, Frankfurt, 1962 En Adorno, *Op. cit.*, pp. 192-193.

32 Marx Carlos, *El capital*, Editores Mexicanos Unidos, Ciudad de México, cap. 1, pp. 3, 9.

33 En clara alusión a la “dialéctica del amo y el esclavo” establecida por Hegel.

34 Theodor, Adorno, *Dialéctica negativa, y la jerga de la autenticidad*, (Madrid ; Akal, 2005). p. 197.

que vivimos desmiente a la filosofía de la identidad”. La urgencia de satisfacer las necesidades corporales para alcanzar la liberación del espíritu sigue pendiente.³⁵

La concepción de Adorno sobre el arte

Podría este pensamiento verse de manera adversa y afín al *No Kitsch*, porque Adorno es un hegeliano que considera al arte como una mediación, un abrir paso a otra cosa, a otra faceta de la realidad, sea esta natural o histórico-social. En tanto lo *Kitsch* niega parámetros de aceptación estética, en lo *No Kitsch* se generan las brechas de aceptación que hacen posible la inclusión de otros objetos. Estamos en las cercanías de la teoría de Adorno.

Adorno hace suya la dialéctica de Hegel sólo hasta su momento negativo, pues deja abierta la síntesis. Rechaza también el carácter idealista de la dialéctica, al ver una coincidencia, una identidad, entre realidad y razón. Se nutre de las críticas de Benjamin a la modernidad e incorpora la intuición a priori de Kant, idealista también, que no pretende, como Hegel, que conozcamos a las cosas tal como son, sino que admite ir más allá de nuestras categorías. El nombre “dialéctica” anuncia el movimiento de los objetos que contradicen la norma de la tradición. Es índice de lo que hay de falso en la identidad, en la adecuación de lo consensuado alrededor del concepto.³⁶

En la reivindicación de la dialéctica de Adorno, en la negación de la identidad del objeto y el sujeto, la clave no reside en la mirada crítica del sujeto,

35 *Op. cit.*, pp. 195-208.

36 Theodor, Adorno, *Dialéctica negativa, y la jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal, 2005. p. 13.

en el ideal contrapuesto a lo real, sino en la aparente negatividad y la diferencia que late en el objeto mismo. El objeto es siempre más que el concepto determinado en él. Aunque se dé una mediación, una resignificación del objeto por el sujeto, aquél conserva su fuerza y su independencia.

Adorno prioriza la materialidad sobre la conciencia; en todo caso, ésta va por detrás de los movimientos de la materialidad.³⁷ También el sujeto es cuerpo, soma, destino de ser viviente y, en cuanto tal, será un objeto sufriente. Por el dolor, el mismo es puesto siempre más allá de la conciencia, arrojado fuera del mundo concebido por la razón como totalidad. Mientras exista el dolor la historia humana no es verdadera, el mundo no es racional. Queda fuera de esta noción de arte tanto la idea de ser fiel a los objetos considerados como idénticos a sí mismos, fijados por nuestras ideas, como la de ser fiel a una determinada praxis transformadora de la sociedad.

Anticipadora del discurso deconstructivo la dialéctica propone una inquietante dualidad: por un lado se presenta objetiva, material, indicativa de una forma con sus cualidades específicas; por el otro lado entiende al objeto-artístico de un modo ontológico, más allá de la estética: va sobre la vida, recupera la trascendentalidad.

En esta dirección recupera las indicaciones de Heidegger, quien, desde su nacional socialismo, habló de los mitos ontotipológicos que surgen de los arquetipos alemanes; una regresión hacia el arte romántico. Benjamin, a su vez, lo conecta con el materialismo histórico en el vértigo de la ciudad moderna, y con la vanguardia como resultado del vértigo y la modernización de la ciudad;

37 *Op. cit.*, p. 98.

con la inminente muerte del Aura. La “autenticidad” funciona como trituradora ontológica, y como fundamento etimológico. La lejanía de lo original y lo auténtico destruye, conduce al consumo de masas. La industria cultural es semidemocrática, distrae a los hombres de sus fines. El cine es planteado como un medio de avasallante potencia frente a las artes auráticas; lo concibe un objeto político. Pero a la vez emite la escéptica sentencia: “No es posible la poesía después de Auschwitz; La conciencia de la fatalidad amenaza a todos a caer en la palabrería”.

Observa Adorno el efecto de la guerra sobre las vanguardias; la destrucción, dice, se mezcla con el consumo político y estético, la base del Futurismo. ¿Por qué llaman la atención aún los escenarios de caos planteados por el Bosco?, ¿o el *Cabaret Voltaire* de Dada?, ¿o los escenarios un poco desoladores de las instalaciones de Duchamp?, ¿o la destrucción cubista de la forma, el “Guernica” y las obras de Brecht llenas de ruptura, angustia e interrogantes? Lo inquietante, lo que parece no tener respuesta, lo que involucra lo humano pero a la vez lo excluye, es siempre tema de interés para el artista.

Anticipador del discurso deconstructivo propone una dualidad: el arte codifica procesos y anhelos sociales. El interés de la estética podría fluctuar entre la utopía, la promesa de felicidad por un lado, y la reconciliación con el status quo por el otro. Beethoven lo ejemplificaría en “la jerga de la autenticidad”, donde el autor evoca el universo de las disonancias no resueltas, no fotografiables. Existe en él una confianza en la potencia del lenguaje musical aunque no atienda al triunfo agorafóbico de la abstracción, de las políticas totémicas del *Pop*. En el mismo sentido, Moles plantea que el *Kitsch* podía leerse

como “el arte de la felicidad”, de la promesa, ofrecida por un objeto que armoniza las discordias sociales.

Si una composición de brillantes manzanas de vidrio soplado, por ejemplo, muestra sobre saturación cromática, y escalas extrapolados de la realidad, aún ejemplifican esa **promesa de felicidad**. Los artesanos las elaboran de modo repetitivo como parte de la producción de un sitio específico; los objetos acuden a la necesidad propia de un lugar, responden a ciertos códigos de producción cultural. **No hay Kitsch en estos elementos**; porque la identidad del objeto se proyecta sobre la identidad del espacio como consecuencia natural, no problematizadora del medio. Pero el arte se puede problematizar repolitizar, no solo como un lenguaje del sufrimiento con historias políticas inevitables, entierros y desentierros, pactos de evocación, contradicciones.

Adorno resiste el lenguaje estereotipado de la sociedad. La filosofía sigue viva, sostiene, porque sigue vivo el pensamiento de los desesperados. Un ejemplo, citado por Adorno, son las Baladas de la Derrota, de Gustav Mahler.³⁸ Crea la expresión “industria cultural” para diferenciar, dentro de la llamada cultura de masas, aquello que es manipulado y sostenido por la racionalidad del poder que impone una identidad dominante también en el terreno del gusto: el arte de consumo masivo y mercantilizable. Sin embargo, sostiene, en el arte hay una reserva que escapa a la racionalización, a la explicación administrada por los poderosos, los que mantienen y encubren el dolor de la desigualdad social, la persistencia de mendigos en el mundo.

38 Fernando Castro Robles, *Conferencia sobre Theodor Adorno*, III encuentro de arte y pensamiento, Espacio Cultural Caja Canarias; Fundación Cristino De Vera, 2012.

Del mismo modo, el *Kitsch* se caracteriza por negarse a la mediación; por ofrecer una imagen alternativa a la mediación estética clásica, que es la mediación hacia lo bello, para dejar fluir lo no-bello. Lo bello considerado como un artificio-artístico sobrepuesto, alternativo a las manifestaciones comunes de lo real. Un espejo transfigurador puede ayudarnos a sobrellevar los horrores de la existencia, decía Nietzsche, refiriéndose al arte apolíneo griego. Esto puede aplicarse a otras mediaciones artísticas, como el artificio de las luces, los colores, la abstracción, el simbolismo.

De estas mediaciones encubridoras, “transfiguradoras”, participa el *Kitsch* popular, diferente del *Kitsch* de los artistas. Cuando se eligen objetos sencillos, comerciales, superficiales pero contrastantes, de cierto atractivo morfológico, en esa misma elección se está llamando la atención sobre el gusto estigmatizado por las esferas dominantes como vulgar. Se estaría abriendo una mediación propia del arte que, por ser mediación, es crítico. Pero lo es por sí mismo, con autonomía de los movimientos sociales que en el terreno político intentan cambiar las injusticias la inequidad y la opresión. Por ello, como la teoría, el arte es más radical y crítico que los movimientos sociales. Porque en la obra de arte la dialéctica, la antítesis, la negación de lo dado, sigue planteada, abierta, mientras que los movimientos sociales cierran pragmáticamente sus objetivos.

Nos preguntamos si el *Kitsch*, como tendencia o idea artística, ya no como arte popular, quedaría fuera de la crítica de Adorno. Creo que no. La recibiría también, porque la expresión, el producto *Kitsch*, recuperado o recreado por el artista, pretende detener al objeto en una identidad, la de su mirada. El *No Kitsch* como afirmación de una negación, en cuanto anti-arte, lleva el margen de

error a lo inasible y ambiguo, a la negación como fin. Adorno dijo que la poesía muere después de Auschwitz, y que era imposible seguir haciendo arte con toda esa pesada carga emocional atrás de la mente de uno. Me pregunto entonces por las asimetrías del capital, la seguridad, por los objetos y situaciones que condicionan la posibilidad de ver algo como bello. Si observamos el contexto actual de México, surgen dudas acerca de la mirada sensible a los paradigmas de lo bello, cuando no están cubiertas las necesidades básicas de supervivencia. La reflexión estética, en cualquier nivel, requiere de un tiempo, y de cierto grado de flexibilidad mental propiciada desde la confianza, la experiencia, y también desde un pensamiento libre de opresión.

Umberto Eco: la estética de los parientes pobres

El autor de *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco, 1964, declara en el prólogo que el libro nace de la necesidad de dar forma a viejas pasiones suyas: las costumbres de la cultura popular, la novela policial y el tebeo.³⁹ La obra describe, por efecto del lenguaje mediático, la presencia de dos grupos culturales en pugna: los *apocalípticos*, quienes defienden un orden dado, la tradición, el saber consagrado, los códigos convencionales de comunicación; y los *integrados*, aquéllos que receptan, asimilan, reelaboran y proponen otros modos de expresión. Nótese que el título del libro, sin embargo, habla de ellos de manera sumatoria, no dicotómica ni eliminatoria; es decir que conviven, son ambos grupos parte activa de una misma sociedad.

39 Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Lumen, Tusquets, Barcelona, 1995. Primera edición 1964. El nombre tebeo designa en Italia a las ilustraciones de libros infantiles.

La publicación, rica en ejemplos y provocaciones, suscitó una serie de polémicas que, tras jocosos titulares (“La Pavone e Superman a braccetto di Kant”, *Il giorno*; “Mandrake entra all’ università”, *ABC*; “Passaporto culturale per Mandrake e Topolino”, *Lo Specchio*) comentaban la carta de admisión que la academia quería dar a la cultura popular. Parecía que la Alta cultura estaba dispuesta a explicar y analizar la Baja cultura. La reseña de Pietro Citati, por ejemplo, reconocía que todas las cosas eran igualmente dignas de consideración, que Platón y Elvis Presley pertenecían a la historia, pero, agregaba, si los ideales se concretaran, en pocos años “la mayoría de los intelectuales producirán films, canciones y textos para tebeos, los más geniales insertarán en sus propias poesías algún verso de Celentano ... mientras en todas las cátedras universitarias jóvenes profesores analizarán los fenómenos de la cultura de masas”.⁴⁰ En efecto, el libro fue, en gran medida, profético, puesto que la cultura industrial ocupa desde entonces un sitio legitimado tanto por la constante intervención de sus actores como por la amplia aceptación encontrada en los espectadores.

Poco antes Eco había escrito una serie de notas que luego fueron reunidas en *Diario Mínimo*.⁴¹ Una de ellas, “La estética de los parientes pobres”, 1959, habla de las artes menores, de los “hipo géneros”, de los géneros del no-arte, lo que los alemanes llaman el *Kitsch*: el *comic*, la canción, los *cartoons*, la estética del fútbol, del teléfono. Si todas estas cosas son actividades formativas del hombre, nos dice, debe existir en ellas la posibilidad de una fenomenología estética, “habrá

40 Citati, Pietro, *Il giorno*, 14-10-64, en Eco, *Op. cit.*, p. 12.

41 Eco, Umberto, notas para las revistas *Il Verri*, *Il Caffè* y *Pirelli* reunidas en *Diario Mínimo* Península, Barcelona, 1973. Primera edición en italiano 1963.

que estudiar la estructura de estos tipos de comunicación, lo que bien o mal aportan a la dialéctica de las formas y en qué medida, por lo tanto, influyen sobre las formas superiores... Hay muchos filones para indagar en torno a la estética de los parientes pobres. Crítica, fenomenología de las estructuras, psicología del efecto”.⁴² Aparecen aquí, apenas esbozados, los nudos que luego serán desarrollados en *Apocalípticos E Integrados: cultura de masas, el mal gusto, el Kitsch*.

Cultura de masas

El sistema de condicionamiento llamado industria cultural no presenta la cómoda posibilidad de diferenciar qué elementos llegan a la cultura consagrada y cuáles a la cultura de masas. La red de informaciones es en apariencia accesible a todos los niveles sociales, por tanto la cultura de masas requiere una definición de tipo antropológico, “apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de la comunicación –desde las propuestas de recreación evasiva hasta las llamadas de la interioridad– parezcan dialécticamente conexos recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permita reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros periodos históricos.”⁴³ La presencia de la industria cultural en nuestros días es, según esta afirmación, el tono de nuestra era histórica.

El correlato de la cultura industrial, el concepto “cultura de masas”, no obstante, es ambiguo, demasiado genérico. Tan genérico que ha agudizado el

42 Eco, “La estética de los parientes pobres”, *Diario Mínimo*, *Op. cit.*, pp. 42-43.

43 Eco Umberto *Op. cit.* p. 34.

abismo entre la celosa idea del saber cultivado, ajeno al contacto con la vulgaridad, y el optimismo del integrado que acepta cuanto los medios – televisión, radio, cine, historietas, música– depositan en él. El integrado no se pregunta acerca del origen de estos lenguajes, elaborados desde arriba para consumo de indefensos; el apocalíptico, en vez, elucubra alegatos preventivos sobre la inminente decadencia. Los apocalípticos teorizan; los integrados actúan. Los primeros enarbolan consignas; los segundos dejan hacer. Una comunidad de “superhombres” capaces de elevarse por encima de la banalidad de los “hombres comunes”.

La situación, advierten los marxistas, podría revertirse cuando, desaparecida la lucha de clases, la masa tome el poder y produzca su propia cultura. El argumento sirve al prejuicio apocalíptico para aducir que la ingenuidad del integrado es falsa, puesto que aspiran a ser ellos los productores y ejecutores de la educación de masas, hecho que destruiría la autenticidad de esta cultura. A estas objeciones Eco responde:

Que dichas masas entren o no en el juego, que en realidad posean un estómago más resistente de lo que sus manipuladores creen, que sean capaces de ejercitar la facultad de discriminación sobre los productos que les son ofrecidos para consumo, que sepan resolver en estímulos positivos, dirigiéndolos a usos imprevistos, mensajes de intención muy diversa, es problema de muy distinta índole. La existencia de una categoría de operadores culturales que producen para las masas, utilizando en realidad a las masas para fines de propio lucro en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencia crítica, es un hecho evidente. Y la operación cultural debe enjuiciarse de acuerdo con las intenciones que exterioriza y por la forma en que estructura sus mensajes.

Pero, al juzgar estos fenómenos el apocalíptico (que nos ayuda a hacerlo) debe siempre oponer la única decisión que él no acepta, la misma que Marx oponía a los teóricos de la masa: “Si el hombre es formado por las circunstancias, las circunstancias deben volverse humanas”.⁴⁴

De las afirmaciones anteriores se desprende que el ataque apocalíptico hacia la industria cultural es en bloque: 1- Se reduce a la condición de **fetich** todo producto de masa aún cuando se trate de mensajes formulados de acuerdo a los códigos de la clase hegemónica. Es decir, ella misma condena al *Kitsch* que produce. 2- La condición de subcultura de la cultura de masas conforma una **paradoja**, en tanto proviene desde arriba, no desde las masas, lo cual dificulta una posible reivindicación de sus aspectos genuinos, la imitación es transfiguración en tanto que no opuestos. 3- El desafío, **metodológicamente**, consiste entonces en la selección de instrumentos nobles para conocer objetos "viles"; llegar sin sofismas máximos a los valores mínimos del *Kitsch*:

Es de tanto vilipendio la mentira, que si con ella se hablase bien de cosas de Dios, restaría gracia a su deidad, y es de tanta excelencia la verdad, que si con ella se alaban cosas mínimas, éstas se tornan nobles; y **su verdad es en sí de tanta excelencia, que aún cuando se extienda sobre las humildes y bajas materias**, excede sin comparación a las incertidumbres y mentiras entendidas sobre magnos y altísimos discursos ...⁴⁵

Sin afán de enfrentar lo que caricaturescamente se ve como inútil batalla entre antiguas posturas “renacentistas” y actuales posiciones “mediáticas”, Eco pasa a desglosar el sistema de valores que los rigen. Afirma que la primer

44 Eco, Umberto, *Op. cit.*, p. 37.

45 Leonardo, citado por Eco en *Op. cit.*, p. 46.

denostación hacia la cultura de masas estuvo a cargo de Nietzsche, quien consideraba al periodismo una enfermedad histórica. El filósofo alemán desconfiaba del igualitarismo, del ascenso democrático de las multitudes, del razonamiento de los débiles para los débiles, de la medida del hombre común. La misma reflexión del autor de *Así hablaba Zaratustra*, 1885, alienta a Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* en 1929. Las ideas de Dwight McDonald, son, a juicio de Eco, más equilibradas: no reprocha a la cultura de masas la difusión de productos de escaso valor estético (revistas pornográficas, comics); les reprocha que exploten los descubrimientos de las vanguardias y los banalicen reduciéndolos a elementos de consumo.⁴⁶

Juicio tras el cual Eco advierte un concepto aristocrático del gusto, y procede a puntualizar los cargos en contra y a favor de la cultura mediática. Los reproducimos de manera sintética:

1. Aunque actúan sobre un público heterogéneo el efecto es homogenizante y anula los caracteres étnicos del grupo.
2. Secundan el gusto existente. Responden a la ley de oferta y demanda.
3. Apelan a efectos emocionales inmediatos.
4. Condensan, simplifican, nivelan productos, aún los de la clase superior.
5. Entretienen, llenan el tiempo libre.
6. Imponen símbolos y mitos universales.
7. Difunden opiniones comunes, conservadoras, conformistas.

46 Eco, *Umberto*, *Ibid*, pp. 54-55. El libro de Dwight MacDonal, *Against the American Grain*, Random House, New York, 1962, fue escrito en los años treinta.

8. Operan como productores planificados de conciencia.
9. Adoptan formas de la cultura popular sin sus ingredientes genuinos.

La defensa aduce que:

1. La cultura de masas es propia de cualquier sociedad industrial.
2. Se ha formado en virtud de los medios informativos en grupos que antes sólo conocían sus tradiciones inmediatas.
3. Aunque los *mass media* mezclen informaciones de distinto peso, el bombardeo cuantitativo tiene beneficios cualitativos.
4. Desde que el mundo existe, las turbas han amado el circo.
5. La homogenización del gusto eliminaría diferencias de castas, unificaría sensibilidades nacionales, alertaría sobre el colonialismo cultural.
6. La difusión de los paperbacks, libros de valor que circulan a bajo precio, constituye un estímulo superador.
7. Los medios de masa han contribuido a desarrollar nuevos lenguajes, nuevas percepciones y respuestas.

La problemática, de este modo, dada su condición de irreversibilidad, queda a cargo de los trabajadores de la cultura, de los controles pedagógicos del material impreso circulante y de los medios de transmisión. Si la difusión de la cultura de masas estuviera en manos de grupos políticos y no de grupos

económicos la tarea persuasiva sería menos ardua, podría preguntarse qué acciones pueden transmitir valores culturales.

El mal gusto. Estructura del Kitsch

Para calificar el mal gusto en el arte Eco adopta una definición breve: *prefabricación e imposición del efecto*. La cultura alemana había ya incorporado la palabra *Kitsch* para designar lo barato, lo inauténtico, lo sucio.⁴⁷ Los conceptos no se oponen, se complementan: se trata de un pastiche que busca producir efectos sentimentales. Esto se logra en base a la reiteración del estímulo; repetición, redundancia, acumulación, actúan sobre el receptor de manera casi coercitiva hasta provocar determinadas emociones, dice el estudio de Killy.⁴⁸ De este modo el *Kitsch* se presenta como simulacro, una suerte de mentira artística, “un mal en el sistema de valores del arte ... la maldad que supone una falsificación de la vida”.⁴⁹ La construcción resulta ideal para un público simple que desea participar de lo bello sin mayor esfuerzo, que no sabe, o que prefiere ignorar que está frente a una imitación parcial del mundo. Killy se pregunta, no obstante, si tras la falsa representación del mundo *Kitsch* no existe una

47 Ludwig Giesz, *Phaenomenologie des Kistsches*, Heidelberg, 1960. La etimología del término data de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas americanos que deseaban adquirir un cuadro barato en Múnaco pedían un *sketch*, una vulgaridad artística. En el dialecto de Meclenburg significa “ensuciarse con barro las manos”. Otro significado del verbo es “amañar muebles para que parezcan antiguos”. En Eco, *Apocalípticos...* p. 84.

48 La observación pertenece a Walther Killy, *Deutscher kitsh*, Vandenhock Ruprecht, Gotinga, 1962. Citado por Eco en *Apocalípticos*, pp. 85-87.

49 Herman Broch, “Einige Bemerkungen zum Problem des kitsches”, *Dichten und Erkennen*, Essays, Zurich, 1955. En Eco, *Op. cit.*, p. 87.

insoslayable exigencia de ilusiones. Aunque se trate de un pariente pobre, de un hijo natural del arte, pertenece, o desea pertenecer a su reino.

Captar la forma en que se logra ese efecto, es tema del investigador. La tarea, dada su estrecha relación con la vida cotidiana, requiere una fina percepción de los espacios lúdicos, religiosos, eróticos. Un delicado acercamiento a los estímulos que intervienen, una forma de conocimiento operada mediante una formatividad en sí misma, que permita una contemplación desinteresada.⁵⁰



2. Reyes Tissera, Manuel. *Fiesta de la Merced*. México, D.F. 2012.

50 Eco, *Op. cit.* p. 88.

Se inscribe al *Kitsch* en la cultura de masas porque ambos son modos de comunicación elaborados para provocar efecto. Ambos se encuentran en situación marginal respecto a la cultura superior. La diferencia, empero, es que la industria de la cultura vende efectos confeccionados a la medida del consumidor, mientras que el *Kitsch* ofrece un paquete de formas irregulares destinadas a las inciertas ilusiones del espectador. Y éste es el punto en el que toca al arte de vanguardia.

Clement Greenberg sostiene que, mientras *la vanguardia, el arte de invención, imita el arte de imitar, el Kitsch*, entendido como cultura de masas, *imita sólo el efecto de la imitación*. La vanguardia pone en evidencia los procedimientos que conducen a la obra; el *Kitsch* pone en evidencia las reacciones emotivas que la obra debe provocar.⁵¹ Ambos rumbos se potencian, sin embargo, cuando se consolida la industria del consumo; cuando la sociedad se ve invadida por mensajes comestibles, los artistas se encaminan a producir efectos pastiche. Compleja relación dialéctica entre vanguardia, *Kitsch* e industria cultural, puesto que el *Kitsch* se renueva con los descubrimientos de la vanguardia y ésta, a su vez, funciona como taller experimental de la industria cultural.

La experimentación, en gran medida, consiste en ensayar desplazamientos estructurales: se extraen elementos de un contexto para insertarlo en otro que no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad que la estructura original; merced a esta transgresión el mensaje es propuesto como original, cuando, en realidad, se trata sólo de una mentira estructural. La suerte del vanguardismo en el mundo contemporáneo, no es, a todas luces, la suerte de la industria cultural de consumo, pese a que la

51 Greenberg, Clement, *Avant Garde and Kitsch*, en Eco, *Ibid.* p. 90.

estrategia de ambos consiste en combinar, rotar y alterar el orden de los ingredientes. *El Kitsch es la obra que para poder justificar su función estimuladora de efectos se recubre con los despojos de otras experiencias, y se vende como arte sin reservas.*⁵² Una última digresión. El hecho de que el *Kitsch* finja descubrimiento, tome elementos del arte y los inserte en un contexto mixto para promover experiencias interpretativas de cierta dignidad, le otorga una cierta plusvalía, puesto que logra de este modo hacer coincidir “medios de producción” con “bienes de consumo”.⁵³ Cumple una función útil. La nueva combinación estructural lo aleja de la condición de arte bastardo y lo acerca al ser artesanía de masas.



3. Reyes Tissera, Manuel. *Naturaleza*. México, 2014.

52 Eco, *Ibid.*, p. 124.

53 La fórmula pertenece a Elio Vittorini, citado por Eco, *Ibid.*, p. 128.

Historia de la fealdad⁵⁴

Acercas del objeto catalogado en la negatividad, se podría señalar que Jeff Koons no hace cosas feas; sus objetos, responden a una calidad material muy precisa y sofisticada que pertenece en cierta medida al universo del “buen diseño”, con lo que ello implica: colores intensos o brillosos pero regulares, aceptados, formas limpias de contornos definidos, sumado a “lo *Pop*” de sus objetos, convierten el sentido de los mismos en un concepto que hoy tampoco cabe en “Lo *Kitsch*”, pues son imágenes ya aceptadas e incluso anheladas por la sociedad, la institución artística y comercial.

La belleza de un objeto o un aspecto visual determinado, solo es tal en cuanto a un tiempo y lugar determinado, es decir responde a una cultura específica. A menudo la atribución de belleza o fealdad se ha hecho no atendiendo a criterios estéticos, si no a criterios políticos y sociales. En un pasaje de Marx (*Manuscritos económicos y filosóficos*, 1884) se recuerda que la posesión del dinero puede suplir la fealdad; “El dinero, en la medida que posee la propiedad de comprarlo todo, de apropiarse de todos los objetos, es el objeto por excelencia; la fuerza del dinero es mi fuerza”.

Esta vieja premisa social de clases determinada en la mayoría de los casos por los bienes materiales y sus cualidades para denotar jerarquía, en la Ciudad de México desde los 80’s evidentes contrastes económicos evocan distancias que simbolizan cierto grado de “pretensión”, a partir de la posesión de un objeto extrayendo el sustrato de la fealdad a cambio del que otorga la posesión económica. “Soy feo pero puedo comprar a la mujer más bella, por lo tanto no

54 Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Lumen, G. Canale, Italia 2007, p. 395.

soy feo, porque el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, queda anulada por el dinero... ¿Acaso no transforma el dinero todas las carencias en su contrario?” La fealdad afirma, puede verse de otro modo si se cambia el punto de vista del interlocutor. Esto es algo que cotidianamente podemos observar en cualquier fenómeno estético. En el D.F. el color es símbolo de belleza, pero esto se refleja principalmente en objetos, y en el maquillaje de las mujeres, no en la arquitectura, sí en el diseño gráfico. La Ciudad, como muchas ciudades, manifiesta lo que es; distancias sociales, tradiciones, pretensiones, consumo popular, metalenguajes urbanos y nuevas consideraciones de moda que llevan a otra búsqueda estética.

La belleza, en todo tiempo y espacio, ha sido siempre un parámetro que busca caber en un modelo estable. Entender la belleza manifiesta en objetos plásticos que se utilizan cotidianamente en el DF lleva a considerar sus prácticas de consumo gastronómico, vinculadas hoy a la vajilla plástica de colores; los mercados ambulantes y estables no serían iguales sin los contrastes que se disponen en sus exhibidores piramidales.

Nietzsche apunta al respecto que el hombre se ha propuesto, desde tiempos remotos, la medida propia de la perfección, lo que le devuelve su imagen. Lo feo, en cambio, implica degeneración, maldad, pesadez, fatiga, senilidad, falta de libertad, forma de convulsión o parálisis, la forma de la disolución, de la descomposición. Es decir que una cosa ha de representar todas las características que su forma, bella o fea, ha impuesto a la materia.⁵⁵ Entonces, el plástico de los objetos comunes usados en el DF, no es lo feo, es lo asimilado y utilizado con un fin sin pretensión estética, más allá de su

55 *Op. cit.* pp. 11.

particular saturación cromática; el plástico ha dejado de ser lo feo, lo erróneo, opaco o representativo de la mala imitación, para desempeñar un rol estético y funcional. Rosenkranz,⁵⁶ propone elementos vinculados a la comprensión del concepto de lo feo:

- Lo feo asociado al mal moral. Un error de lo bello; su infierno; su antítesis
- La asimetría, la falta de armonía, lo desfigurado y deforme
- Lo mezquino, débil, vil y banal
- Lo repugnante: grosero, muerte, vacío, satánico
- La aprobación de lo bello, y la manifestación del desagrado o la incomodidad ante lo confuso.

Kant,⁵⁷ habla del placer sin interés, como pasión natural de agrado propio del objeto al que se le atribuyen cualidades de lo bello (La flor es bella y produce placer sin interés). A diferencia de la forma en que Darwin se pronuncia sobre la fealdad, atribuye a ella reacciones pasionales de disgusto, repulsión, horror o terror, y propone distinguir entre la fealdad en sí misma (la de los objetos que “perdieron su gracia”), de una fealdad formal (un desequilibrio entre las partes del todo) la fealdad artística.

Aristóteles (Poética: 1448b) habló de la posibilidad de realizar lo bello imitando con maestría lo que es repelente, así se redime lo feo. Plutarco (*de audiendis poetis*) dice que en la representación artística, lo feo imitado sigue

56 Karl Rosenkranz, *Fealdad natural y espiritual en el arte*, (Ollero; Madrid, 1992). p. 125.

57 Emanuel Kant, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe; Madrid, 2001, pp. 114-116.

siendo feo, pero recibe una reverberación de belleza procedente de la maestría del artista.

Eco propone entender o distinguir el fenómeno en: La fealdad en sí misma (o fealdad natural), la fealdad formal (una fealdad entendida culturalmente), y la representación artística de ambas (que es el punto de partida del autor). Trae a colación la cita de Macbeth, “lo bello es feo y lo feo es bello”, frase que pone sobre la mesa la discusión. El motivo de lo feo existe para dar lugar a lo que se puede llamar bello, pero los roles son impuestos de manera dogmática y arbitraria sin contemplar muchas veces el fondo de cada atribución. Es decir que podemos admitir ciertas ideas de lo bello, cercanas a un objeto, pero hasta qué punto el consenso de las masas nos induce a decir que es bello lo que al contrario es claramente un ejemplo de la fealdad.

La reflexión acerca a la negación de lo *Kitsch*; encuentro muchas luces sobre caminos que explican posibilidades de entender el fenómeno, pero queda claro que no hay razones absolutas ni concluyentes para reivindicar del todo al objeto *Kitsch*, ya que siempre se correrá un riesgo cuando se emite un juicio, pero ¿no es el arte un juicio constante y cambiante? ¿para qué queremos los juicios en el arte, para tener control? Y esto ¿no se opone a la necesaria libertad en el arte?

La ruta para aproximarnos al *Kitsch* fue sugerida, fundamentalmente, por el semiólogo Umberto Eco, y por el pensamiento de Theodor Adorno y de Walter Benjamin, Podría decirse que el primero legitima las expresiones marginales del arte, que Adorno replantea la relación dialéctica objeto sujeto en contra de una *adaequatio*, y que Benjamin trae el tema del fetiche, del mito y la

consciencia desde una inclusión del materialismo histórico, no como dialéctica de opuestos, sí como dialéctica de intensidades que toman forma en el vértigo de la gran ciudad moderna.



4. Reyes Tissera, Manuel. *Arre*. México, D.F., 2013.

La pregunta que sigue es: ¿por qué ellos aquí, en otro continente, en otro siglo? Porque el tema de este trabajo, el *Kitsch*, es un fenómeno estético que, también en los suburbios de la Ciudad de México, ha crecido, a modo de resistencia, en la medida en que también se proyectó la reproducción indiscriminada de objetos. El correlato de esta afirmación es que también comulgamos con el procedimiento de estudio, a saber: contextualizar la imagen en reposo, describir los sujetos y objetos que intervienen en su configuración,

atender su potencia dialéctica, las contradicciones y paradojas de lo representado.



1. Adorno y Moles



5. Reyes Tissera, Manuel. *Máscara y música*. México, 2014.

A modo de síntesis

Se ha revisado la actitud de tres filósofos ante la violenta presencia de la modernidad durante la primera mitad del siglo veinte. Modernidad que legitimó sistemas de gobierno dictatoriales y excluyentes; modernidad que subordinó el beneficio social de la tecnología a intereses políticos y económicos. La palabra de Benjamin intenta regular el efecto de su presencia a través del rescate estético del mundo de las cosas previo al tiempo de su industrialización. La palabra de Adorno suma al alegato de Benjamin un fuerte ingrediente contestatario: la dialéctica negativa, la que cuestiona la identidad de las cosas fijada por la tradición y por el mercado. El recorrido de estas páginas exige, no obstante, destacar sus puntos afines, y quizá algo más: su posible complementariedad.

En efecto, bajo la categoría tiempo / espacio, uno y otro atienden el margen, el residuo, lo que, por ser distinto, sobra en el compuesto social del siglo XIX y del siglo XX. El primero se constituye como paseante para detectar qué cosas fueron antes representativas; el segundo, en vez, actúa en el plano de la abstracción lógica para, contundentemente, declarar la prioridad del objeto sobre el sujeto. Para Benjamin es suficiente captar un breve instante de las cosas, sorprenderlas en reposo, para afirmar su carácter dialéctico; Adorno, en vez, va mucho más lejos: desarrolla una teoría de la negación que despoja a las cosas de su identidad y las somete a nuevas confrontaciones. Ambos sostienen que cuando la dinámica de la sobreproducción desvirtúa el vínculo personal con los objetos, se produce un masivo fenómeno de consumo que los transforma en otros, el *Kitsch*, o en ídolos del mercado, *fetiches*. Ambos, fundamentalmente, con distinto grado de vehemencia, señalan la importancia de la cercanía con el alma

de las cosas. Reubicarlas en su debido contexto, formar con ellas una “constelación” de vínculos afines.

La correspondencia señalada tiene, sin duda, una diferencia actitudinal: en Benjamin se advierte la voluntad de dibujar una felicidad posible, deseada, necesitada; mientras que el acento de Adorno está puesto en el dolor por la humanidad en guerra. Actitudes que quizá encuentren justificativo en sus respectivas experiencias históricas: A Benjamin le cupo vivir el tiempo de entreguerras, cuando el socialismo soviético era aún ilusión; Adorno, en cambio, en franco disenso con los excesos stalinistas, optó por residir en Estados Unidos. Benjamin fue un perseguido; tampoco llegó a tener el reconocimiento institucional que tuvo Adorno. Ambos, sin embargo, son el testimonio estético-filosófico de una coyuntura histórica: la que junto a la entronización de la reproducción técnica permitió el desarrollo de gobiernos fascistas, y la consecuente confrontación entre el sistema capitalista y el orden socialista.

El tercer estudio, próximo a nuestros días, es el de Umberto Eco. Ofrece el texto un ángulo de conocimiento del *Kitsch* basado en su origen, en la cultura de masas, en los hipo géneros que la industria cultural inventa para satisfacer las necesidades recreativas de los hombres. Si el pensamiento dialéctico de Adorno arremetía contra la filosofía tradicional, las identidades estáticas y el endurecido saber de la ilustración, Eco, del mismo modo, reivindica la cultura popular a través de su extrapolación con la alta cultura, la que pertenece a un sector privilegiado de la sociedad. Apocalípticos son aquéllos que subestiman las expresiones no canónicas del arte; integrados quienes, en un acto de conformidad, aceptan y componen a su modo el residuo de imágenes que les

llega. El acento de este trabajo, empero, está puesto, no en la superioridad de los objetos sino en el **efecto emocional** que produce el cuidadoso montaje del *Kitsch*.

Eco no sólo admite la existencia de hipo géneros en el arte popular –el no arte–, sino que también, y fundamentalmente, busca promoverlos. ¿Qué méritos tiene entonces la estética del pobre, el *Kitsch*? El salvataje, observamos, va en dos direcciones: Por un lado reubicarlo en el sistema comunicacional como producto de la industria cultural que promueve tal o cual forma de divertimento. Por otro, revalorizar la mixtura de su condición artística, ya que la originalidad de sus componentes lo alejan del mero consumo de objetos y lo aproximan al lado artesanal de las representaciones artísticas. La forma caprichosa, optimista del *Kitsch*, de esta manera, escapa de la opresión; se libera, engaña tanto al mundo empresarial como al poder estético. El siguiente esquema sintetiza el texto:

	BENJAMIN	ADORNO	Eco
Contexto	Harapos s.XIX flâneur/cosas	Lo diferente s.XX sujeto/objeto	Industria cultural
Dialéctica	imagen/reposo kitsch/gusto producción	paradoja/astucia fetichización consumo cercanía complexión constelación	efecto engaño salvación colección composición
		Kitsch	

Tal espectro de conceptos, consignas y relaciones con el que aborda el estudio del *Kitsch* en la Ciudad de México funciona como ideas vertidas ante el desmoronamiento de verdades consagradas y, consecuentemente, ante la innegable irrupción de valores alternativos. El hecho, registrado por la academia años atrás, se actualiza particularmente en los suburbios del Distrito Federal. A modo de resistencia, a modo de posible felicidad.

1.2. Vestimentas transfiguradas

La espiritualidad de la sociedad mexicana es innegable. Existe en sus creencias, objetos y prácticas; sostiene estructuras sociales que construyen o reconstruyen rituales tradicionales, que empoderan al sujeto portador no solo de la materialidad si no también de la espiritualidad de los objetos. Lo intangible y propio, como por ejemplo, las *Velas*⁵⁸ realizadas en el Distrito Federal, ritual al que concurren oriundos de múltiples localidades del país. Transfigurar objetos a través de acciones. Los *Muxes* son la transfiguración de la Tehuana Oaxaqueña en el género opuesto, que en realidad, no lo es. Lo *No Kitsch* radica en la autenticación de lo que pudo verse como negación o falsa imitación. Falsa imitación en el sentido de que ella misma es verdadera, se asienta en la potencialización de signos y practicas aprendidos desde la niñez. En las velas *Muxes* del Distrito Federal no hay velas como medida del tiempo que durará la festividad, hay, sobretodo, una serie de protocolos entre los cuales pervive uno:

58 Festejos de origen oaxaqueño, que exaltan las tradiciones que rodean a la Tehuana.

el de las mayordomas que regalan objetos sencillos de plástico. Lo material como símbolo trascendente de lo festivo en el objeto entregado al otro, la presencia del objeto como gesto de lo auténtico, más allá del valor del objeto mismo. **Lo rizomático de un recorrido** radica en la potencialización del valor azaroso que hace posible una lectura creativa que, en su praxis, es también una lectura reversible; esto se explica en el del carnaval del Peñón de los Baños, donde lo planeado llega a un importante grado de improvisación, por lo impredecible del baile colectivo.



6. Reyes Tissera, Manuel. *Muxes, en vela de San Miguel*. México D.F., 2014.

En referencia a los efectos del disfraz, se observa que funcionan como recurso de jerarquías; activan múltiples símbolos identitarios. En el disfraz

utilizado por Beto⁵⁹ se utiliza la iluminación aplicada a su diseño de vestuario-disfraz,⁶⁰ como una extrapolación de lo material a lo sublime. La iluminación produce un efecto simbólico emancipador, interactúa con el objeto disfraz y con el sujeto, llevándolo a un sentido personal de trascendencia, más allá del objeto y el sujeto. La transfiguración se completa cuando sus luces generan otra forma, otro movimiento de colores, texturas, y la composición anterior llega a ser otra. El accesorio se convierte en piel, en la primera capa, y la luz, que funcionaba como tercer capa, se ubica como signo primario, ocupa un primer plano; atrás quedan las otras capas, incluso la figura humana del 5 de Mayo, la celebración del carnaval, la tradición familiar, “Los caballeros del zodiaco”. La construcción proyecta otra dirección, no importa si emerge del efecto o de la consecuencia, existe en la presencia del objeto.

El sujeto baila e interactúa, genera conexión sensible con el rito tradicional; modifica sus valores sin negarlos. El objeto en movimiento, el disfraz, es a la vez música que valida el sentido del carnaval; el ritmo se traduce en secuencias de comunicación “no-verbal”. Lo *Kitsch* no existe, solo un ritual transformado por la nueva mediación –construcción de identidad hegeliana–. Llegan entonces las trompetas, la música de “banda tradicional”; se interrumpe la solemnidad, inician los movimientos, no hay regla ni sentido. El único sentido a seguir es el que de repente adquiere la comparsa, aunque existe un

59 Originario del Peñón de los baños, que practica el carnaval desde su niñez.

60 Hago aquí un comentario específico porque el objeto que viste tiene por un lado las cualidades de lo tradicional, ya que repite sus patrones, desde hace varios años, con las variantes interpretadas del diseño original de “los caballeros del zodiaco” por un lado, y por el otro lado funciona como una prenda dispuesta libremente para una ocasión (cualidades propias del disfraz).

desandar rizomático⁶¹ que consiste en romper el ritmo para volverlo a constituir luego del quiebre. Los múltiples diseños responden a motivos urbanos: calle, carnaval, música.



7. Reyes Tissera, Manuel. *Caballero*, México, 2014.

La gente no sonríe, el carnaval toma las calles del Pe on. ⁶² Pocos bailan, pero los que lo hacen manifiestan libertad, se expresan frente a la comparsa musical. Una parte del carnaval es “animalitos”, se dirige a los niños, tiene

61 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, Valencia: Pre-textos, 1977. 45.

62 El Pe on de los baños se ubica en la Delegación Venustiano Carranza del Distrito Federal, junto al aeropuerto Internacional de la Ciudad de México.

personajes del imaginario infantil; otra es representada por grupos barriales que llegan a tener más de cien integrantes vestidos del mismo modo. Aquí lo ecléctico de los diseños es pertinente porque el quiebre en los mismos se manifiesta de un modo natural, y evoca la emergencia de un sincretismo que involucra la cultura de masas, sus historias, sus héroes.

Después de observar la fotografía de dos personajes disfrazados de “Caballeros del Zodiaco” en una calle, durante el carnaval de Peñón de los Baños, me interesé en los posibles significados de dicha práctica. Durante el primer recorrido encontré un grupo de “Alicias”, de las que capturé una imagen veloz; al año siguiente intenté encontrarlas y lo conseguí, quise realizar una nueva serie de fotografías con aquel disfraz. Pero una de ellas dijo que no era posible volver a completar aquel diseño, ya que muchas de las que lo portaron aquella vez no tenían completa la pieza. Entendí así que el proceso creativo de los trajes está destinado a durar lo mismo que el carnaval; nacen, y mueren con él. Algunos, muy pocos, conservan los disfraces anteriores, pero allí, la tradición, al igual que en las vanguardias, es cambiar.

A continuación se retomarán elementos de las ideas que estructuran lo *No Kitsch* en el sentido de articular la intención por incluir vestimentas transfiguradas procedimientos conectados a una teoría de la negatividad; la dialéctica negativa, como una manera de ver elementos que a pesar de su apariencia elemental presentan **otra cara de la estética convencional; muestran anti-héroes, discursos alternativos a la estigmatización de los recursos estéticos, anti dramas.**



8. Reyes Tissera, Manuel. *Caballero*. México, 2014.

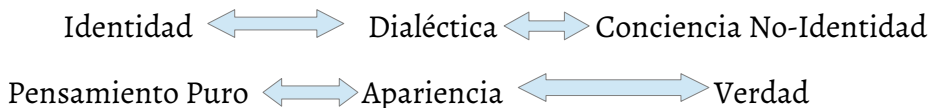
Desde la dialéctica negativa traza un anti sistema en el cual entrarían los no-lugares como antropologías de negación del espacio (Certeau, y Augé), la no-arquitectura, como justificación de aquellos proyectos que validan el carácter de lo “emocional”. Se trata, según Adorno,⁶³ de un anti sistema, en tanto se aleja de los paradigmas convencionales. Una teoría para protegernos de los misiles de la industria cultural. Teoría que asocio e identifico como modo de brindarle supervivencia, desde una manifestación de identidad construida.

El aspecto identitario está relacionado con el pensamiento puro. Propone Adorno un orden regido por la idea de apariencia estrechamente vinculada a la verdad. Las determinaciones cognitivas priorizan el principio de contradicción

63 Theodor Adorno, *Dialéctica negativa, y la jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal, 1966-2005, pp. 141.

en la dialéctica, algo que mide lo heterogéneo por el pensamiento de la unidad. Cuando choca con su límite, se sobrepuja. La dialéctica es la conciencia devenida en no-identidad. No adopta de antemano un punto de vista. Es por ello que la presente postura centrará los signos de análisis en las convergencias independientes, personales y a la vez colectivas, de las estrategias visuales utilizadas por los pobladores y protagonistas del Carnaval del Peñón.

La distancia existente entre los fenómenos planteados por Adorno durante la situación de posguerra y el posible entendimiento que podamos darle a los objetos transfigurados, brinda un carácter de extrapolación no sólo conceptual sino también temporal para la interpretación. Buscar la verdad en la negatividad de algunas obras, (desde ciertas apariencias) puede llevar a significados cercanos a lo genuino, desde un sentido de empoderamiento de la verdad personal, distinguible, a partir de un nuevo estado de conciencia; más allá de la forma fluctuante, uno que se impone lo auténtico por antonomasia.



Hegel se interesó por lo recluso al proclamar que la negación de la negación es una afirmación. Destacó las cualidades particulares de lo marginal, lo degradado. Habló de un mecanismo de abstracción intrínseco al objeto, a la necesidad de entender lo que el objeto tiene para ofrecer. Así como una

extensión de trenza se convierte en parte de “lo Muxe”,⁶⁴ dejar lo ficticio y *Kitsch* del objeto permite incorporar naturalmente la prótesis. Un modo de autenticidad a partir de la apropiación.

El residuo del conocimiento dialéctico, dice Adorno, por su aparente superficialidad, existe arrastrado por la corriente indiferenciada de la vida; es lo fijado como cosa, lo degradado, lo subalterno; se opone al rígido concepto universal e instaura el culto a la inmediatez de la libertad soberana. Se exalta de este modo el poder emancipador del arte frente a la racionalidad del objeto artístico. “El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición.”⁶⁵ De este modo llego, en vías de reivindicar el *Kitsch* mexicano, a un acercamiento teórico – práctico de la diversidad estética. Frente a una realidad que la afirma, hay una teoría que la niega o, por lo menos, las relega.

A modo de comprensión de las diversificaciones estéticas que evocan lo *No Kitsch*, planteo un acercamiento analítico a los objetos transfigurados que se presumen libres en un contexto específico, el del **arte en México hoy**. Arte que, sin duda, ya no está encumbradamente representado por Gabriel Orozco, por sus propuestas sutiles, sigilosos cuchillos capaces de humor, hermetismo e impredecibilidad; ni por Betsabé Romero, cuya versatilidad urbana transita del objeto al concepto, con salvaje mexicanidad. El de hoy es un tiempo de políticas inversas en el arte y la sociedad, donde el pensar mal y hacer bien se conjugan en armonioso baile. Serían pertinentes para el entorno que observo,

64 La figura masculina como metonimia de la Tehuana, esto se da principalmente en Juchitán y Tehuantepec, Oaxaca, México.

65 Adorno Theodor W. *Teoría estética*. Akal: Madrid, 1970. p. 22.

las holocáusticas obras del extrapolado Kieffer, lo son las de Teresa Margolles con su poética narco-artística, y las de Lorena Wolffer con sus “evidencias” de la violencia cotidiana de género. Las sutiles formas de juego e inserción de lo marginal y trágico.

La **marginación** es un fenómeno socio-político que, por supuesto, tiene eco en los objetos que la sociedad emite. Cada vez es más frecuente en México distinguir la identidad de la población por los objetos que posee, ello no es nuevo, y desde el desarrollo del capitalismo se agudizó aún más en el mundo, pero es notable observar cómo la estigmatización y la globalización de los objetos, también alcanza al mundo del arte contemporáneo. La globalización del objeto deviene de la proveniente de los mensajes, la simultánea negación de la identidad, el pleonismo de lo que incluso no era original; un gesto del absurdo, por ejemplo un baile de moda fugaz contemporáneo llamado “Harlem Shake”, que se convirtió en información de carácter viral en la red. Sucede lo mismo con el consumo que se genera inductiva y masivamente en diferentes estratos sociales. Por ejemplo, tomar un café en determinado lugar como símbolo de aceptación de un estilo de vida, aunque ello signifique una simple plusvalía imaginaria, evoca el poder no objetual de creer “marginar” a otro que no quiere o no puede consumir aquello.

Poseer - consumir y viceversa. La subjetividad de querer o desear algo responde a motivaciones fetichistas que, más allá de lo que el producto ofrece, significan algo en el aquí y ahora de esa persona. Pareciera, con estas desviaciones, que me alejo del análisis del fenómeno *No Kitsch* y de su representatividad en el arte contemporáneo. Lo que busco, en realidad, es asimilar los procesos de transfiguración del objeto en relación al actual

consumo de masas, no al devenido del *Pop* Norteamericano, sí al andar urbano del Distrito Federal en una década compleja que ha visto caer no solo la capacidad adquisitiva de su población de modo sensible, sino que, además, ha visto transformar la configuración natural de sus objetos y espacios de modo significativo. Un ejemplo de ello son los objetos que comúnmente se comercian alrededor del Zócalo capitalino y de la Academia de San Carlos; representando la transfiguración dinámica y constante de una ciudad que los admite, los rechaza, los consume, los transfigura y los usa. Más allá del origen y función para la que fueron determinadas. –Nacional u oriental–, lo popular escapa de lo *Kitsch* porque no le pertenece el término, le es ajeno, y ni siquiera cabe el calificativo de “popular” en una cultura que emite símbolos de trueque desde los tiempos prehispánicos. En ese contexto, los artistas tomamos desde hace más de un siglo, el crisol de culturas y objetos emitidos y reciclados para resignificarlos. Es complejo admitir que **el arte cobra sentido como tal solo cuando transfiere sus objetos a otra esfera**, a otro escenario del mundo exhibitivo. Deben replantearse niveles de creatividad y transfiguración, que escapen a las configuraciones predecibles y comunes del arte.

La marginación simplemente cambia de lugar; se muestra como extraña reseña de símbolos puestos en escena bajo una lupa personal de artista que posibilita cierto modo de redención (poético-estética). Es el caso de Lorena Wolfer en la muestra *Evidencias*, expuesta en Julio del 2010 en el MUAC; allí la artista exhibió objetos que evocan, metafórica y metonímicamente, la violencia contra las mujeres: una cubeta, una botella, un cuchillo, un sostén, enuncian otro significado. También las palabras, las frases, pueden convertirse en objetos; aparentemente no hacen daño. Cotidianos anónimos puestos en

vitrina conforman una socio-evidencia-artística: agregan un sentido liberador a los objetos. Lo *No Kitsch* muestra la veracidad de los objetos, los desnuda. Un encendedor, una botellita de alcohol, puestos en una vitrina junto a unas palabras, cobran otro significado. A continuación se transcribe una frase recopilada por la artista junto con los objetos que las mujeres donaron:

Me empezó a soltar de guamazos a puño cerrado. Yo vi que quería sacar algo de su mochila, lo primero que me vino a la cabeza fue que iba a sacar un cuchillo o unas tijeras. Pensé todo menos lo que hizo. Saca un botecito de esos de alcohol, así chiquito, y me lo avienta. Saca su encendedor y me prende fuego. Eran unas llamas impresionantes. Se me quemó el brazo, parte del seno, la cara no, la oreja, el cabello. Mis hijos estaban arriba y no sé a qué santo agradecerle que mis hijos no vieron.

Usuaría del Refugio Nuevo Día

Buscar teorías que posibiliten conocer el *No Kitsch* implica acercarnos a diversos planteos, a distintas perspectivas de enfoque. En el Renacimiento se consideró al problema como un punto de partida para la construcción y el entendimiento jerárquico de la forma, porque hubiera sido difícil concebir a la obra partiendo desde otro ángulo. Mirar un cuadro de Da Vinci, es mirar su posición frente a la tela, su manera retinal de construir. La manera en que el artista enfrenta a un objeto también podrá acercar a la comprensión del por qué y el cómo, decidió hacerlo. Entonces, así como el romanticismo ha encontrado en la melancólica ingenuidad un tipo de belleza, cabe esperar que el *kitsch* de México sea reivindicado por sus cualidades excluyentes.

Como sugiere Umberto Eco, “el problema de una comunicación cultural equilibrada no consiste en la abolición de dichos mensajes, sino en la dosificación de los mismos, y en evitar que sean vendidos y consumidos como si fueran arte”. No se debe satanizar el disfrute de lo *Kitsch*, sino promover la consciencia del acto. A esta afirmación podríamos oponernos, por la simple razón de que nadie es dueño de dictaminar sobre la capacidad sensible de la conciencia de los otros.



9. Wolfer, Lorena. *Evidencias*. MUAC, México, D.F., 2010.

Una Genealogía de la subjetividad estética del *No Kitsch* plantea una reformulación de la comprensión de la modernidad estética; no se pretende un entendimiento por explicación objetiva del *No Kitsch*, se busca, sí, lograrlo mediante un diálogo y una discusión crítica. Por ello se consideró importante

no sólo incluir ejemplos de expresiones contemporáneas como la arriba citada, sino también vincularlos con la subjetividad específica que el artista puede dar a un objeto.

La verdad artística

Para entender la actividad conductora a la verdad en el arte revisamos los postulados kantianos. La percepción de la verdad y de la no-verdad, según Kant, están dadas por la intuición, por la sensación o sensibilidad que se da a priori al conocimiento. El espacio es la forma de la experiencia externa; el tiempo de la interna. Reducir todos los términos del arte a conceptos prefabricados por los vanguardistas como un “anunciar lo nunca visto todavía” es una ingenuidad, pero a la vez el verdadero camino para la “auto conjetura” de una posible creación genuina puesto que la dialéctica no se puede interpretar unilateralmente. La cosa irreconciliada carece precisamente de identidad, está inmersa en contradicciones y se cierra a cualquier intento de interpretarla. Ella, no el impulso del pensamiento, da lugar a la dialéctica. No es algo simplemente real, pues la contradictoriedad es la confrontación entre concepto y cosa en el pensamiento. La dialéctica en cuanto procedimiento significa pensar en contradicciones experimentadas en la cosa. Una contradicción en la realidad es una contradicción contra ésta. Pero tal dialéctica ya no se puede conciliar con Hegel. Su movimiento no tiende a la identidad en la diferencia entre cada objeto y su concepto; más bien sospecha de lo idéntico. La suya es una lógica de la desintegración: de la figura apresada y objetualizada, de los conceptos que en principio el sujeto cognoscente tiene ante sí. Su identidad con el sujeto es la no-

verdad. Con ella la preformación subjetiva del fenómeno se sitúa ante lo no-idéntico del individuo.⁶⁶

Lo ametódico e irreconciliable encuentra término en lo *No Kitsch*, pero distaría de llamarlo no-real por la veracidad de los fenómenos con que efectivamente se ejemplifican en el Muxe, en las vestimentas y prácticas del Peñón de los baños, en las “evidencias” de Lorena Wolffer. Con la idea de lo “no idéntico” se puede interpretar la transfiguración de la forma y el sentido desde variantes a lo establecido.

La suma de las determinaciones idénticas corresponde a la filosofía tradicional, a la estructura apriórica, a la ontología. Esta estructura es algo establecido, se presenta negativa en el sentido más simple, como el espíritu devenido en coacción. El poder de esa negatividad impera realmente hasta hoy, tiende a pensar que la forma del pensamiento ya no hace a sus objetos inmutables, siempre idénticos a sí mismos, aunque la experiencia niegue que lo sean. El giro hacia lo no-idéntico se acredita en su realización; si se quedase en declaración, se desdejaría.⁶⁷

Subjetividad y objeto

Lo subjetivo constituye el sentido diverso del objeto, lo idéntico no es válido por la deconstrucción que la dialéctica pensamiento-objeto, reconstruye constantemente. El *No Kitsch* no sesga, también acredita lo no-idéntico, vulnerable y sensible. En la frase de Karl Kraus «El origen es la meta», de

66 *Op. cit.* p. 219.

67 *Op. cit.* p. 234.

resonancias conservadoras, se expresa también algo difícilmente pretendido: que el concepto de origen debería ser privado de su aberración estática. El objetivo no sería volver al origen, al fantasma de la buena naturaleza, sino que el origen correspondería sólo a la meta. No hay ningún origen salvo en la vida de lo efímero. En cuanto idealista, la dialéctica fue también filosofía del origen, Hegel la comparaba con el círculo, la vuelta del resultado del movimiento a su inicio lo anula mortalmente: con ello debía establecerse sin grietas la identidad entre sujeto y objeto. Su instrumento epistemológico, la síntesis del objeto, se podría resumir como la vuelta al inicio del mismo, el origen en la vida de lo efímero; para Hegel sería una dialéctica circular, un movimiento idealista; Karl Kraus lo ratifica: “el origen es la meta”.⁶⁸

Señala Adorno que la negación de la negación se muestra como una verdad positiva y un saber pertinente al objeto; la paridad surgirá del saber, y de un comportamiento reflejo que ha superado la negación que la constituye. La calificación de la verdad como comportamiento negativo del saber que penetra al objeto y le propone un saber coincidente, desaparece su apariencia anterior; el saber del objeto se devela como truco: es la posibilidad de una verdad absolutizada. La idea de reconciliación impide su afirmación en el concepto.

De este modo el objeto plantea un interrogante sobre sus aspectos de reversibilidad. El objeto es único e individual en la medida que así es comprendido, no porque realmente lo sea. El núcleo de las obras de arte individualizadas que se encuentran en los límites de la interpretación, escapan incluso (a veces) de su participación en la tipología. El objeto se debe entender en su tiempo y espacio, contemplando las taxonomías que lo construyen,

68 *Op. cit.* p. 151.

consumen y destruyen; “Al objeto sólo puede liberarlo un saber que tenga también en cuenta la posición histórica del objeto en su relación con otros; actualización y concentración de algo ya sabido, a lo cual transforma.” Saber sobre su misterio. Lo *No Kitsch* nace de una subjetividad en el objeto, que evoca una objetividad heterónoma y escapa al círculo de lo *Kitsch*.



2. Adorno; Dialéctica negativa simplificada

Las apariencias, **lo no-idéntico del objeto y “el sometimiento de los hombres a las relaciones dominantes de producción llevan, en gran medida, a la aceptación de un sujeto y un objeto banalmente construidos**, pero que normalmente escapan a la crítica de su irreductibilidad. Lo falso, lo no puramente contrapuesto, también evoca un pensar el objeto de modo material, no-espiritual; de ese modo tomaría prioridad el sujeto. En ideas de Adorno “La primacía del sujeto se antoja incuestionable.”

Ni sujeto ni objeto son algo, según la expresión hegeliana, meramente «puesto». Sólo eso explica completamente por qué el antagonismo que la filosofía revistió con las palabras sujeto y objeto, no se puede interpretar como estado de cosas originario. De lo contrario se haría del espíritu algo sin más distinto del cuerpo.⁶⁹

1.3. Espectador-Consumo. Objeto

El espectador del objeto activa el sentido de lo observado, lo incorpora a su situación productiva. No hay objeto sin espectador; ser espectador puede entenderse como un mirar pasivo, opuesto a conocer. Mirar es lo contrario de actuar. La palabra que designa lo que se produce en el escenario, hace que el drama sea equivalente a la acción. El espectador permanece fascinado y seducido por la apariencia, por la imagen, ganado por la empatía, se identifica con el objeto, con el personaje, y construye o deconstruye su escena. Según Guy

69 *Op. cit.* p. 133.

Debord en *La esencia del espectáculo*,⁷⁰ “cuanto más se contempla menos se es”, dado que la mera contemplación de la apariencia separa de su verdad. El sufrimiento producido por esta separación es el principio y fin del espectáculo. La reflexión proviene del drama, pero puede extenderse al ámbito de la productividad artística, en tanto el nivel de involucramiento del que solo observa una obra plástica se manifiesta escaso.

La emancipación intelectual, según Jacotot, verifica la igualdad de inteligencias en todas sus manifestaciones; se trata de entender una elaboración que se empeña en comunicar algo. Por ejemplo, si compro una Orca o una morsa inflable, propia de los juegos acuáticos, debo conocer ciertas formas de uso; las identifico, pero a la vez propongo un modo de uso estético, que puede transformar aquella lectura objetiva en una subjetiva, personal, puede que como autor sea un poco drástico al afirmar que esa “distancia embrutecedora” tendrá su equivalente en un posible entendimiento: “Un ignorante puede enseñar a otro ignorante aquello que él mismo no sabía”, hecho que los coloca en igualdad de condiciones, que iguala inteligencias. La afirmación propone el aprendizaje como un método facilitador en la medida en que se reconozcan las virtudes o habilidades del que aprende. Esto mismo podría aplicarse a una teoría del objeto “no reconocido”, o “*Kitsch*”: buscamos entender al objeto desde su afirmación en signos emergentes en la práctica artística o social.

Otra paradoja entre el objeto y el sujeto aparece cuando el espectador es el mismo sujeto emisor del mensaje, “el baile es para sí mismo”. La presencia de un espectador, en este caso, se anula, niega su presencia en un mensaje estético

70 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris: Gallimard, 1992, p. 166.

que se auto-plantea. El sujeto baila para los muertos, ofrece su ritual emancipador en momentos de materialidad absoluta; ofrece un bálsamo purificador de lo sustantivo, lo objetivo, mediante una práctica que transfigura ese estado en otro. En la foto⁷¹ coloqué el objeto plástico inflable, quien, pese a estar junto a los personajes, permanece distante, ajeno. Aunque los colores se parezcan, aunque la composición proponga un retrato cotidiano, pervive una variante interpretativa extraordinaria en la gustosa actitud de una infante que acompaña al joven bailarín.



10. Reyes Tissera, Manuel. *Joven y niña*. México, D.F., 2014.

71 Imagen que registré en el cementerio del Peñón de los baños, en Febrero del 2014.

El escenario carece de signos siniestros (a pesar de suceder en un cementerio), se ablanda con los gestos de los personajes, con el objeto inflable que suaviza la rigidez de las tumbas y el gris de la cruces, con la vestimenta colorida, incluso con un desfasaje de género que en el Peñón no es tal, porque aquello es simplemente un acuerdo de personificación de la colectividad a la que pertenece el individuo. Resulta interesante abordar el tratamiento de la distancia entre arte, objeto artístico y espectador, puesto que, observamos, los distintos criterios estéticos comparten y se fusionan en un mismo espacio. La colectividad, entendida como práctica estética transformadora, puede salvar distancias hasta con el público más pasivo. Moverse bajo una colectividad simultánea “embriaga reacios”, genera sinergia, actitudes corporativas; favorece el resquicio de lo posible, del accidente, de la falla real en una manifestación sensible.

Así, la idea de verdad colapsa el panfleto estabilizador del grupo, la relación activa entre objetos y espacio. Si bien es la vestimenta el objeto que simbólicamente activa el sentido del carnaval en el Peñón de los Baños, la danza practicada por grupos de más de treinta personas evoca un efecto masivo de signos de comunicación que se auto refuerzan en los recorridos del baile. El efecto “embriagante” de dicha colectividad permanece en lo interno; la subjetividad no se exterioriza, quizá por el riesgo a la no-comprensión del fenómeno. La verdad es para los de adentro; los “de afuera” pueden, en el mejor de los casos, verlo como una mentira reivindicada, una manera de ejercer la libertad.

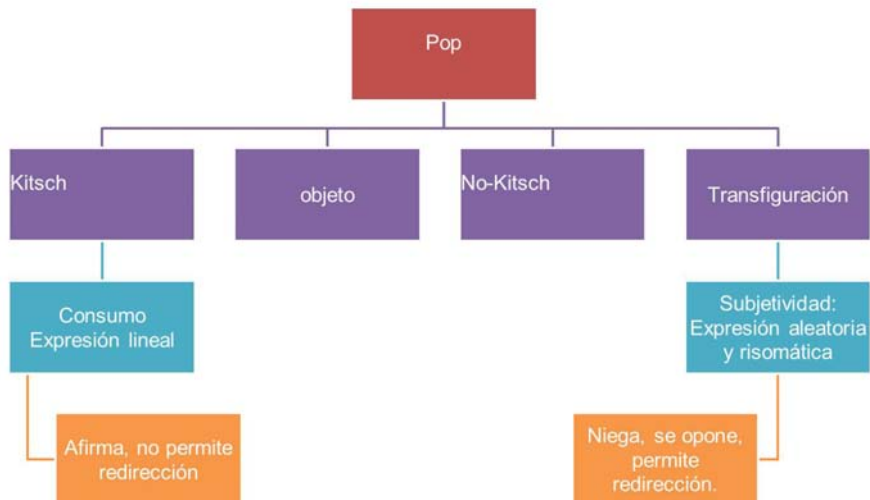
Aquí se proponen ideas acerca del espectador capaz de emitir un juicio crítico comprometido, sensible a lo que ve. El teatro, comunidad viviente,

puede llevarnos también a entender los objetos como artefactos de creencias aunque, según Adorno, primero están ellos y después nosotros. De acuerdo al espíritu que decidamos otorgarles, serán objetos que mantengan una relación dialógica determinada con todas las facetas racionales y absurdas del ser humano. De este modo **lo No Kitsch se lee desde una lógica reversible de lo Kitsch**. El espectador emancipado es factor activo de obras y objetos donde las experiencias percibidas se combinan con las personales. Su imaginario dictaminará las posibles asociaciones o disociaciones de símbolos.

“Mostrar al espectador lo que no sabe ver y avergonzarlo de lo que no quiere ver” funciona a modo de incómoda evidencia para ciertos grupos”.⁷² **La culpabilidad crítica de la mercancía y del espectáculo** busca una doble emancipación: estética, en la medida que desbarata los cánones convencionales; y social, en tanto esa transgresión conduce a un estado de libertad. Todo espectador es, de por sí, actor de su historia; todo actor espectador de la misma historia. Del mismo modo, cuando se plantea el fenómeno de lo *No Kitsch* a un espectador inocuo, intervienen cuatro factores que facilitan o dificultan la receptividad del planteamiento:

1. El grado de emancipación entre objeto y sujeto.
2. Las posibilidades de asociaciones simultáneas del mismo.
3. El desafío de franquear la pasividad como espectador hacia sujeto activo-crítico.
4. La difusa frontera entre el criterio propio y el colectivo.

72 Jacques Ranciére, *El espectador emancipado*, Pontevedra; El Lago, 2010, p. 82.



3. Pop y acceso

Este apartado se propone analizar las condiciones de producción de los movimientos artísticos, el que propone un arte de “fácil digestión”, y el que pretende estimular el paso a fenómenos de menor recepción. Derivado de una configuración casi predeterminedada, se puede ubicar al *Kitsch* en estrecha conexión con el arte *Pop*, fenómeno vinculado al consumo conductista del arte. *Lo No Kitsch*, en vez, entiende al objeto transfigurado en un sentido no-lineal, puesto que se reconstruye a sí mismo desde una posición no aceptada en las esferas dominante; no pertenece al círculo de lo bello, sí a las prácticas culturales compuestas.

El *Pop* fue un modo de teatro-show, un espectáculo sin denuncia; significó aceptación y presentación, hipocresía y falsedad en cuanto a la visibilidad de los objetos y los conceptos abordados. Lo objetivo radicó en su literalidad, en

presentar su esencia tal cual era: comunicación emergente, directa, veloz, desprovista de vacilaciones. La interpretación, en vez, es cambiante, se activa, es un impacto calculado desde lo visual. Si el objetivo de la sátira es la denuncia de falsedades, el espectáculo es su ocultación, el abandono de toda voluntad de denuncia.⁷³

A modo de ejemplo describo “Papalotes negros” de Gabriel Orozco, una obra que niega, por un lado, el sentido del objeto como cosa: deja de ser un resto óseo y se transfigura en un soporte tridimensional del mundo del arte. Por otro lado es un objeto que subjetiviza lo positivo y lo negativo, intercambiando sus roles cual juego gestáltico de figura y fondo. Orozco ha trabajado desde hace tiempo lecturas ambivalentes de formas que ofrecen, ya sea por su naturaleza o por la posición que ocupan, un doble significado.

El objeto de consumo “botella de Coca Cola” responde a una historia que tiene carácter distintivo reconocible, desde la tipografía que lo define, hasta la forma exterior del objeto, con diseño y texturas propias. El diseño ha permitido cambios no significativos, tales como variables de escala y transformaciones en su logotipo; pero la objetividad de mantener una letra que mezcla lo gótico con la cursiva, y conservar la transparencia que deja ver el color oscuro de la bebida, permanecen. Sostener una tonalidad visual afirma la personalidad de la bebida, pues, si bien sus cualidades estimulantes son conocidas, posee a la vez un alto grado de negatividad por las consecuencias nocivas de su contenido, cuando se consume con regularidad. El objeto es a la vez todo un símbolo del consumo de masas norteamericano, una imagen retratada por el arte *Pop*, y un objeto que ha servido como contenedor de las bombas Molotov.

73 Hans Georg Gadamer, *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, 2006, p. 245.

2.

DESDE EL KITSCH AL NO KITSCH

La intención de este apartado es reivindicar al *Kitsch* como expresión estética. Se desea desplazar la serie despectiva de nominaciones que lo rodean, –“harapos”, “residuos”, “pastiche” “baratijas”, “falso”–, a un nombre que asuma el valor de sus representaciones: el *No Kitsch*. Si el *Kitsch* ha sido estigmatizado, ocupa el lugar de lo feo, lo sucio, la trastienda del arte, se busca revertir la situación, flexibilizar la mirada del que a duras penas lo acepta como “pariente pobre”. Se busca el reconocimiento de su valor protagónico en la dinámica de las grandes urbes. Esto significa desandar lo andado en torno a su carácter epigonal y ubicarnos en la vereda del frente. La confrontación parte de un ángulo filosófico, de la idea del gusto y su contracara, el mal gusto.

Las opiniones sobre el gusto más conocidas provienen de Emmanuel Kant. Fueron expresadas en *Crítica del juicio*, 1790, a pocos años de haberse reconocido la estética como disciplina.¹ Su teoría del gusto está centrada en el receptor. Define lo bello a partir del sentimiento que experimenta el sujeto ante un objeto estético. El juicio estético se diferencia de los juicios lógicos, ya que éstos responden al “deber ser”, al imperativo de la norma. También se

1 El término fue acuñado por Gottlieb Baumgarten en 1753.

diferencian de los juicios morales, pues tras ellos hay un parámetro de bondad y de verdad. El juicio del gusto, en vez, sólo obedece a la complacencia del sujeto. Lo bello produce un placer desinteresado, contemplativo, carece de finalidad instrumental, no requiere explicación, involucra el sentimiento y, por ende, tiene valor universal. La belleza aparece de este modo como un fin en sí misma, es fuente desinteresada del placer, una energía que puede conciliar el gusto del individuo con el de los hombres.

Poco antes, en el breve ensayo “La norma del gusto”, 1757, también desde la mirada del receptor, David Hume se había referido a la pluralidad perceptiva del hombre. Afirma allí que ante

...un millar de sentimientos, motivados por el mismo objeto, serán todos ellos correctos. Porque ninguno de los sentimientos representa lo que realmente hay en el objeto y en los órganos o facultades de la mente. Y si esa conformidad no existiera de hecho, el sentimiento nunca podría haber existido.²

El pensamiento de Hume se inscribe en el pensamiento pos cartesiano.³ Constituye, sin embargo, una defensa a la libertad de sentimientos del yo. Reconoce la imposibilidad de abarcar el objeto y, por ende, su prioridad sobre el sujeto, dado que el individuo sólo puede establecer con las cosas un lazo de

2 David Hume, “Sobre la norma del gusto”p. 42. Desconocemos el sitio en que fue publicado en 1757.

3 Noam Chomsky, en el Prólogo a la *Lingüística cartesiana*, 1966, p. 12, cita al filósofo Whitehead, quien en 1926 afirma que “una descripción breve y suficientemente precisa de la vida intelectual de las razas europeas durante los últimos veinticinco años, es la de que han estado viviendo del capital de ideas acumuladas que les proporcionó el genio del siglo XVII” (A. N. Whitehead, *Science and the modern world*). En efecto, la filosofía de Descartes, Leibniz y sus seguidores es recuperada durante la primera mitad del siglo veinte por la filosofía analítica de Frege, Wittgenstein, Russell.

conformidad. Este vínculo, la **conformidad**, es el soporte afectivo del sujeto; de ese acuerdo depende su propia existencia.

Para regular la diferencia de “conformidades” de gustos en el juicio crítico propone las siguientes normas:

1. Delicadeza de **imaginación**, sensibilidad para captar los matices del objeto.
2. **Experiencia** con los objetos artísticos. El crítico es un experto, es alguien que ha cultivado su talento.
3. Estar libre de todo **prejuicio**, no dejarse influir por ningún factor externo al objeto que está considerando.
4. Procurar que el **buen sentido** cubra la relación entre las partes de un objeto en su conjunto. Esto permite considerar sus aspectos vinculados a la razón, a fines públicos y morales.

El trabajo fue escrito en pleno siglo ilustrado; estaba, por tanto, dirigido a cuestionar la valoración de un modelo de belleza rígido. Buscó revertir la situación con afirmaciones tales como “La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe solo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente”.⁴ “Si algunos escritores negligentes o irregulares han conseguido agrandar, no lo han hecho por sus transgresiones de las reglas o del orden, sino a pesar de esas transgresiones. Han poseído otras bellezas... y la fuerza de esas bellezas ha sido capaz de superar las censuras y dar a la mente una satisfacción superior al desagrado que surge de sus defectos... si se ve que

4 *Op. cit.*, p. 42.

complacen no pueden ser defectos, aun cuando el placer que produzcan sea tan inesperado e inexplicable”.⁵

Nótese que el placer ocupa en las reflexiones citadas un lugar relevante; es el elemento emocional que borra el límite entre lo armónico y lo defectuoso. Sólo si hubiera completa uniformidad de sentimientos entre los hombres podría inferirse una idea de belleza perfecta.⁶ Como esto es imposible, dado que los humanos somos diferentes, también la idea de belleza única es impensable. Si a esta discrepancia sumamos otra, la que compete al condicionamiento tempo-espacial de la contemplación estética, concluimos en que, lo que para una cultura es bello para otra no lo es. Factores internos, personales, y factores externos, colectivos, desafían la frontera entre lo bello y lo deforme.

Cabe entonces precisar qué es lo bello y su contrapartida, lo feo. Si ambas categorías están supeditadas a la competencia del sujeto, al aquí y ahora de su percepción ¿qué parámetros las determinan? La palabra “feo” proviene del latín, *foedus*; significa carecer de belleza, provocar horror, rechazo, tener aspecto desfavorable. A la interpretación semántica del término sumamos otra, la del *Diccionario Soviético de Filosofía*, 1984, donde se lee también que lo feo es una categoría estética cuya esencia se opone a lo bello, pero, además,

en las relaciones sociales se muestra, por ejemplo, en la hostilidad manifiesta en las condiciones sociales hacia la idea de la libre expresión y florecimiento de las fuerzas vitales del hombre, en el desarrollo limitado y unilateral desfigurado de las mismas y en la desintegración del ideal estético. En lo feo, la esencia humana se contradice a sí misma y se manifiesta en forma desfigurada e

5 *Op. cit.*, p. 44.

6 *Op. cit.*, p. 46.

inhumana. En el mundo burgués, lo feo domina sobre lo bello, lo cual se refleja en el arte del realismo crítico, el cual en las imágenes de los personajes y caracteres negativos somete a crítica y denuncia los aspectos inhumanos de la vida, que destruyen la belleza del ser humano. En el arte auténtico, la presentación de lo feo es una forma peculiar de la afirmación del ideal de lo bello. La tarea de educar al hombre de la sociedad comunista está ligada indisolublemente a la lucha contra los fenómenos de lo feo, los cuales desaparecen como *supervivencias del pasado* que entorpecen la edificación de la nueva sociedad.⁷

La reflexión anterior abre la dimensión social de la palabra feo. Fea es la opresión, el ejercicio hostil del poder que desfigura la libertad de los hombres. Si el realismo crítico plasmó en el arte los aspectos inhumanos del mundo,⁸ el socialismo soviético, ochenta años después, aspiró a romper la dicotomía entre lo feo y lo bello, pues en ella residía la desigualdad entre los hombres. Las connotaciones despectivas de lo feo eran para el comunismo resabios de un pasado que debía ser superado; la nueva sociedad, suponían, descubriría la belleza de lo feo.⁹ El paradigma se acerca a lo que buscamos: la belleza del *Kitsch*.

7 2001.filosofia.org. *Diccionario soviético de filosofía*.1984, pp. 165-166.

8 La narrativa de Dostoievski denuncia los excesos del zarismo en Rusia; la de Emile Zola las contradicciones de la belle époque en Francia.

9 El régimen de la URSS cayó en el año 1990. El texto es de 1984.

2.1 En torno al *Kitsch*

El intersticio de la fealdad es el tema. No la fealdad entendida como malformación sino la que no existe siquiera para ser nombrada. No es extraño encontrar en Latinoamérica expresiones relegadas por las endurecidas categorías del universo estético contemporáneo: No todos los seres, ni todos los objetos, son dignos de ser percibidos, comprendidos como “elementos existentes”. Por ello el *Kitsch* encuentra lugar en los restos del modelo de belleza canónico, donde no existe el camino recto a la adecuación, la *Adaequatio*. Los objetos *Kitsch* son hijos de una relación dialéctica de signos entretejidos sin causalidad manifiesta; desconocen los valores hegemónicos, se configuran mediante el salto a su negación. El fenómeno cobra sentido en la periferia de la Ciudad de México; se exhibe en su cotidianeidad. La cultura del fetiche crece ahí impregnada de objetos descartables, recoge lo caduco de una cultura separatista que estigmatiza dogmáticamente la pequeñez de la vida y del arte. Se desprecia no sólo la materia sustantiva que los compone sino todo lo que resulta de su transfiguración. Los objetos relegados son excluidos, no pertenecen al apocalíptico universo del saber, están fuera de las prácticas socialmente legitimadas. Son producto de una ultra reificación que los coloca fuera del molde identitario de la cultura occidental.

Se pretende acercar a las manifestaciones del *No Kitsch* en la Ciudad de México. Ir más allá de la clasificación que lo reduce a lo que no encuentra cabida, a lo “indefinido”, a lo que no ocupa reconocimiento estético alguno en la sociedad contemporánea. Como se trata de la reivindicación de un concepto que se define por oposición a otro que le precede, su naturaleza es, en realidad,

una manera diferente de mirar un arte devaluado, corresponde, ante todo, referirnos a las ideas que giran en torno ese arte, al *Kitsch*.

El trabajo se ordenará del siguiente modo: En primer lugar nos referiremos a la teoría perceptual, analítica y filosófica que explica al *Kitsch* y al *No Kitsch*, para lo cual consideraremos juicios provenientes de Moles, Greenberg, Broch, Arnheim, quienes aportan ángulos de conocimiento específico para el tema que tratamos. En segundo lugar nos ocuparemos de los aspectos denotados y connotados de las expresiones *Kitsch* en la Ciudad de México, sitio donde observamos abundantes ejemplos de obras que resultan de la fusión entre tradición y modernidad, entre expresiones canónicas y lenguajes diferenciados. Se analizarán aquí, en fotografías y videos, elementos visuales tales como actitud, vestimenta y objetos que se inscriben en el fenómeno *Kitsch* por un lado y, por otro lado, en su acepción reivindicatoria: el *No Kitsch*.

La palabra *Kitsch* fue definida por **Abraham Moles** en 1971, pero surgió en Munich hacia 1860: *Kitschen* es “frangollar, hacer muebles nuevos con objetos viejos”.¹⁰ Es lo que el artista hace en mayor o menor medida; transfigurar, cambiar el sentido de una imagen, idea o práctica estética. La naturaleza del *Kitsch* radica en lo no-auténtico, en la **imitación** intuitiva. No es demostrativa sino mostrativa, no representa sino presenta; combina lo que llega a él casi de rebote, por exceso de almacenamiento.

Agrega Moles que el estilo *Kitsch* es ausencia de estilo, confort sobreañadido a la tradición; es redundancia, sobresaturación, mala imitación,

10 Broch, Herman. *Kitsch, Vanguardia y arte por el arte*, Tusquets, Barcelona, p. 54.

sobre-exposición, descontextualización, manifestaciones pasadas de moda. Como proceso de creación el *Kitsch* está basado en la imitación, actúa siguiendo recetas determinadas; en este sentido es racional, pese a que el resultado puede llegar a ser altamente absurdo o irracional. Como sistema imitativo el *Kitsch* copia los rasgos específicos del arte, pero como el acto creativo no se puede imitar sino en sus formas más simples, resulta, finalmente, novedoso por la originalidad de sus combinaciones. La esencia del *Kitsch*, sin embargo, consiste en la sustitución de la categoría estética por la categoría ética.

Si hablamos de categoría ética rozamos el plano moral de las cosas, su carácter de verdad o mentira, de **autenticidad** o falsedad. Al respecto, Hegel, fuente del pensamiento de Adorno, opina que la negatividad no debiera asociarse a lo falso, porque *No hay lo falso, como no hay lo malo. Lo malo y lo falso no son indudablemente, tan malignos como el diablo, y hasta se les llega a constituir en sujetos particulares....*¹¹ Sin embargo, la negatividad aparece profusamente en el *Kitsch*: Negación de la idea de lo artístico, de la belleza, de lo culto, del buen gusto, de lo correcto, de los cánones... Esta negatividad podría fundarse en escepticismos estéticos, en rebeldías sociales o culturales, en intentos de llamar la atención provocando repugnancia. Pero también puede verse como un modo de ver a la realidad; un modo que reconoce en lo negativo un momento esencial del movimiento de lo real. Así lo ve Hegel.

De plano, si del *Kitsch* se desprende una idea de fealdad, de redundancia por sus prácticas sociales y artísticas, se puede decir que creció con las **vanguardias**, con el capitalismo y la modernización. Pero, a medida que se acentuaban las diferencias, fue constituyéndose sobre su propia marginalidad.

¹¹ Hegel, Prólogo a la *Fenomenología del Espíritu*. FCE ; México 1966, p. 27.

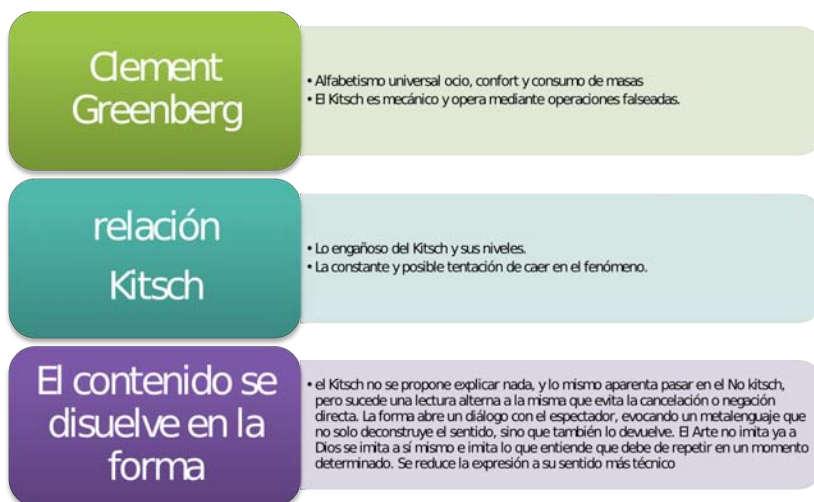
Porque si la belleza del arte moderno se niega a sí misma para poder existir, refuerza lo efímero, lo subjetivo, lo multidireccional, el Kitsch activa en sus objetos una afirmación ponderante: su autonomía respecto al arte y respecto a la sobreproducción industrial.

El estudio de **Greenberg**¹² gira también en torno al vínculo entre **imitación y autenticidad**. Afirma que todo arte es *Kitsch*, dado que delimitar, someter la forma a criterios específicos, puede llevar a la imitación. El problema se da en la mala imitación, porque el valor que tuvo la forma inicial se debilita en las subsecuentes. Cuando la imitación propone una lectura como construcción diversa, la combinación adquiere autenticidad.

Aunque el *Kitsch* sea la retaguardia de las vanguardias, ambos son producto de la revolución industrial devenida en inquietud estética. Pero la transparencia del *Kitsch* hace que su visibilidad pase inadvertida; es un signo directo, despreocupado, desfachatado. Como Eco, Greenberg opone las vanguardias al *Kitsch*, dado que aquéllas desarrollan un programa estético para que la contingencia de la realidad sea sustituida por formas nuevas, mientras que el *Kitsch* circula en planos inferiores, en la espontánea ilusión de la masa consumidora que asimila a su manera la industria cultural. El *Kitsch* es un modo de adular al pueblo; su estilo es afín a las masas, pues facilita su conformidad, o consenso y, por ende, son fácilmente controlables, se puede dirigir su opinión, gusto, o grado de conciencia no emancipada. El socialismo, concluye, Greenberg, es el único sistema que puede preservar la cultura de este riesgo. La observación coincide con la expectativa de la URSS, según se lee en la idea sobre lo feo en el citado *Diccionario Soviético*.

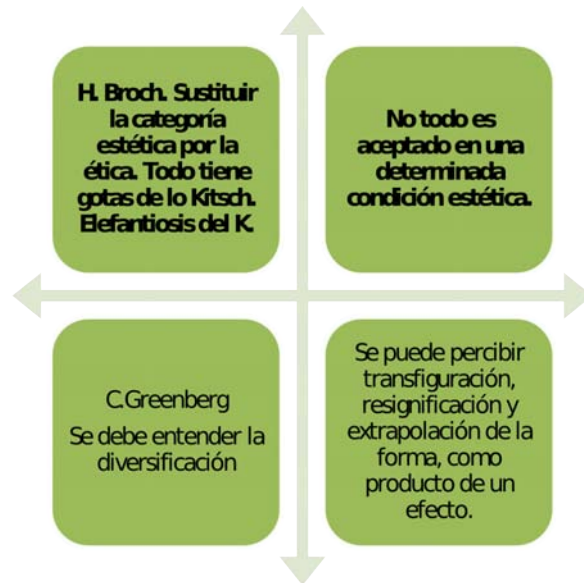
12 Crítico estadounidense especializado en el arte moderno y la abstracción, pero que destacó también por su publicación; "Vanguardia y *Kitsch*", en el periódico *Partisan Review* de 1939.

Los caracteres que adjudica al objeto *Kitsch* son:



4. Greenberg y Kitsch

Herman Broch pone el acento en el placer, en la positiva emoción que provoca su recepción. Afirma que “todo arte tiene gotas de *Kitsch*”. Propone sustituir la categoría ética por la estética, porque “no importa hacer un buen trabajo, sino un trabajo agradable”. Destaca, como Eco, la importancia del efecto sobre sus aspectos significativos; lo ya hecho, lo prefabricado, los clichés como modo de representación facilitan la huída a lo placentero. La oferta y la demanda pueden determinar mayores o menores niveles de asimilación con los objetos, pero el estrato social en el que se desenvuelva el objeto condicionará el vínculo entre el factor material y su símbolo; así la transparencia del mismo estará sujeta a su capacidad de asimilación con el entorno.



5. Greenberg y Kitsch

En cuanto a la ya señalada **base imitativa** que define al *Kitsch*, considera que responde a una dinámica racional, cuya literalidad no ofrece conflicto alguno en su lectura. Como el *Pop*, pertenece a lo evidente, lo que nos rodea, lo que consumimos, una imagen prefabricada, encapsulada, de la que no se puede salir fácilmente. El que produce *Kitsch* no produce un arte peor que otros, pero sí evoca un arte que refiere al polo opuesto del sistema de valores reconocidos, pero, si no aceptamos la imitación en el arte, necesariamente lo acusamos de maliciosidad. A esto llama Broch “elefantosis” del *Kitsch*: exaltación, agrandamiento, abuso de redundancia. Virus que quizá encuentre explicación en una búsqueda de atenuantes para épocas caracterizadas por “el mal”.

Por último, y por oposición a los textos anteriores, citamos a **Tomás Kulka**,¹³ para quien el *Kitsch* es un arte no respetable, ya que, pese a su “atractivo estético”, es objeto de desprecio, sometido a juicios estéticos inmediatos que caen en los lugares comunes de lo autobiográfico y subjetivo. Señala que su éxito depende del grado de universalidad e identificación que conlleva. Como vehículo de fácil acceso, el *Kitsch*, es, a su juicio, un pseudo engaño de lo bello, la voluntaria entrega a una sensación esperada, una invitación a la simpatía de la imagen. La palabra engaño, observamos, tiene aquí un significado opuesto al que le otorga Adorno en la dialéctica materialista. Agrega que el *Kitsch* – construcciones superficiales de lo evidente–, pese a su transparencia, no puede potencializar la belleza del objeto que recrea, porque la vulgaridad de sus representaciones, fácilmente reconocibles, no enriquecen las asociaciones mentales del sujeto.

2.2. *El No Kitsch*

El *No Kitsch* cuestiona algunas verdades del arte, la sociedad, la autoridad, la tradición, el estilo, incluso los modos de recepción de la obra. Por ello **Greenberg** aconseja examinar más atentamente la experiencia estética del individuo en el contexto en que tiene lugar.¹⁴ Esto significa localizar el fenómeno específico de

13 Kulka Tomas, *El Kitsch*, Casimiro libros, Madrid, 201. pp. 9-39.

14 Greenberg, Clement, Vanguardia y Kitsch, en “Arte y Cultura”: Ensayos Críticos. España; Ed. Paidós, 2002. pp. 5-7.

análisis en las **condiciones de producción** de obras que, pese a formar parte de una sociedad decadente, representan algún signo de esperanza.¹⁵

Sostiene Greenberg que el arte no debe repetir lo que ya ha sido hecho, debe buscar nuevos caminos y no sucumbir ante el cómodo destino de pautas sociales impuestas, aunque, agrega, “las ideas aceptadas” pueden ser transformadas en infinidad de posibilidades. Se puede innovar sobre la tradición, recurso al que, en gran medida, apelaron los vanguardistas hasta lograr ser aceptados. Esto fue el preámbulo de un devenir estético que desde fines del siglo XIX se afirmó en prácticas estéticas transgresoras.

En efecto, a comienzos del siglo XX, la reproductibilidad incorpora variables cromáticas a los posters de Cheret y a las irreverencias de Toulouse. Algo se conservaba y algo cambiaba. La experiencia estaba basada en la **imitación**; ser artista desde otro artista, escritor desde otra escritura. Las masas receptoras parecían indiferentes al cambio. El artista comenzó entonces a producir imágenes que la elite dominante deseaba consumir. La explicación, observamos, da paso a la negación de las lecturas peyorativas del *Kitsch*, puesto que la reducción de la experiencia a la expresión por la expresión llega a sustituir la importancia de lo expresado. El objeto *No Kitsch* resulta así un nuevo objeto, constituido por objetos *Kitsch*. Valida al *Kitsch*, en cuanto se acepta, se incluye y transforma el sentido del sin-sentido, del mal gusto, lo fallido, lo estridente o sobresaturado del primer concepto. Si bien el *Kitsch* Mexicano se construye por acumulaciones ornamentales diversas, hay un sentido de identificación que hace destacar ciertos objetos bajo la compresión de sus cualidades estructurales

15 *Op. cit.* pp. 5-8.

emergentes, por la saturación del color de un objeto, o por la singularidad del diseño.

La **moda** también se distingue del proceso *No Kitsch* como un soporte, porque convierte en tendencia un gesto, un objeto y las relaciones que se pudieran dar entre ambos; incluso, gracias a la moda, el mismo fenómeno dejará de ser *No Kitsch*, ya que en la reproducción se anulan los efectos de incongruencia que pudo tener. La pertinencia es un derivado de la moda, y genera unidad, no fragmentación; genera congruencia, no distancia de la interpretación, sino lo contrario, la vuelve consumible. Lipovetsky agrega a dichas ideas el concepto de volatilidad; considera a lo efímero de la moda la razón misma para sucumbir ante ella.¹⁶

En cuanto al estilo, según **A. Moles**, el *Kitsch* es la ausencia de estilo, una función de confort sobreañadida a las funciones tradicionales. El *No Kitsch*, consecuentemente, sería la suma de ellos, un estilo lleno de estilo. Pero ni siquiera puede definirse así, pues no se presenta como antítesis, simplemente plantea un estilo que pone en duda al *Kitsch*, pues acerca la incertidumbre de lo “**ambiguo**”, lo no concluyente, lo cercano a la “obra abierta” porque deja en la sombra la obviedad. Se puede hablar entonces de un estilo *No Kitsch*, o de una *actitud No Kitsch*.

Sostiene que, tanto el *Kitsch* como el *No Kitsch*, son fenómenos no denotativos.¹⁷ El primero es connotativo, intuitivo, sutil; en cambio el segundo representa una connotación desfasada, explícita. El *No Kitsch*, es un concepto

16 Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, la moda y su destino en las sociedades modernas, Anagrama; Barcelona 1987, p. 148.

17 Abraham Moles, “El *Kitsch*”, *El arte de la felicidad*, Paidós; Barcelona, 1971 p. 33.

dinámico casi inasible, simple por lo que aparenta, y complejo si se aborda hermenéuticamente. Parte de esa complejidad tiene lugar en la fusión de los diferentes elementos que toma de la sociedad.

Arnheim también acerca herramientas en torno a la **ambigüedad** del fenómeno *No Kitsch*. En su libro *Arte y percepción*¹⁸ habla del “desequilibrio psicológico” como factor “descompensador” de la percepción de los elementos formales. Más allá de la existencia de la forma, cobra importancia entender cómo existen en la mente del que la percibe. Se refiere a las formas no concluyentes, no obvias, las que no terminan de “funcionar” o de “leerse” debido a la manera en que se presentan. Consecuentemente una imagen *Kitsch*, que a la vez es obtusa, es *No Kitsch*, y significa un estado del pensamiento que tiene posibilidades de concebirse o concretarse en objetos pese a su ambigüedad.

Por otro lado, sostiene, el *No Kitsch*, es en gran medida producto de la cultura que sobrepasó al posmodernismo y que, en sí misma, es resultado de una pluralidad social de consumo fusionada con las “TICS” de altísimo almacenamiento. Ello parece generar un nuevo “horror al vacío” que Melquiades Herrera explica en estos términos: “El *Kitsch* mexicano se da por la **sobre acumulación** de efectos y elementos que, relacionados o no, conviven y participan en un discurso estético”.¹⁹ “Pluralidad híbrida”, dice Lipovetsky, al referirse a la sociedad posmoderna concebida casi exclusivamente desde necesidades consumistas extremas y externas, de segundo o tercer orden

18 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1974, p. 62.

19 Artista, performer, y maestro de la Academia de San Carlos, México, D.F. perteneciente al No-grupo.

incluso. Desde esta óptica de consumo, es natural pensar que los objetos sociales y artísticos también responden a esa dinámica.²⁰

Al acumular objetos, también se acumulan los conceptos y las ideas que llevan implícitos, lo cual, en algunos casos, genera la anulación de su potencial visual y sígnico. “Less is More” decía Mies Van Der Rohe.²¹ Mientras que Melquiades decía “More is Más”, en tanto la acumulación podía generar un quiebre, el punto donde radicaba el gusto o la aceptación, la puesta en duda, el humor. Negar al mal gusto, en suma, no será afirmar que un objeto pertenece al buen gusto, ya que ninguno existe. Sólo existe la percepción personal del individuo que es en sí misma reflejo de la experiencia tempo-espacial.

Considera Arnheim que, en la psicología de la vida social, la relación del individuo con las cosas tiene una su **función simbólica** superior a las manos que les dieron origen. Sin duda los efectos de los objetos han superado en nuestros días a la representación misma de su presencia. Sería extraño –dice– lejano y complejo, acercar a las jóvenes generaciones la idea de un entorno donde el contacto con los recursos naturales fuera directo; ese contacto ha sido sustituido por un contacto mediado por necesidades creadas.²²

Lo **no concluyente** es pertinente a lo *No Kitsch*. Arnheim habla de la ambigüedad morfológica y psicológica, que observó en la falta de claridad, la imprecisión del signo. Por ello, puede entenderse como un fenómeno perteneciente a los estudios visuales de la cultura. Se inscribe como un término que, en apariencia, niega, pero lo que hace es afirmar, validar, recobrar un

20 Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 164.

21 Maestro-arquitecto, de la Bauhaus precursor del Minimalismo arquitectónico.

22 Abraham Moles, *Op. cit.* p. 15.

sentido de inclusión; es la lucha por la pertenencia social, la que, en México, se ha manifestado siempre por encima de las luchas políticas y territoriales. Tiene que ver también con los objetos y el valor de culto que les otorgamos, valor que llega a ser un poder transfigurador, evocador de los imaginarios colectivos y particulares.

Moles, a su vez, habla de relaciones humanas sustituidas por el objeto y el artificio. **Lipovetsky** se refiere a ellas como “La era del vacío”, de un vacío que responde al mayor “consumismo material” jamás visto en la historia; de esta “felicidad paradójica”, del “imperio de lo efímero”, surgen actitudes conductistas, estereotipos dominantes, contradicciones sociales y culturales. Ambos coinciden en la apreciación de los objetos como portadores de símbolos identitarios, aunque para el segundo el símbolo se debilita detrás de la moda y el lugar común.

De este modo el *No Kitsch* late donde late el *Kitsch*. Pero el mal gusto no “se siente”, no se “padece”. Está incorporado de manera natural e inconsciente en la sociedad. La sociedad actual se encuentra cada vez más presionada por modas que regulan cada vez más la interacción entre ella y sus individuos; las actitudes individuales se masifican, lo personal se globaliza, la conciencia se abandona al azar del destino y a la capacidad de supervivencia diaria. Decidir que algo pertenece a la negación, a los márgenes de una estructura social, parece un proceso simple, pero resulta complejo desde su eje, ya que puede desplazarse según la experiencia del espectador. Se plantea una duda, si a lo que concebimos como *No Kitsch*, toma como eje otra negación, ¿no estoy destinado a llegar al mismo lugar? ¿Para qué plantear entonces dudas?

Concluimos: Si el *Pop* acercó el arte a las masas y lo hizo consumible, y si el *Kitsch* respondió a la “chatarrización” de aquel consumo, el *No Kitsch* toma el sentido inverso, su recuperación. Entender al *Pop* como tal fue sencillo por su sentido liberador; en su afán de pertenecer a las masas se mostró como ellas son; el *Kitsch*, significó la primer hipertrofia de las imágenes con objetos aún accesibles; el *No Kitsch*, finalmente, muestra una segunda etapa de hiper modernismo, o más bien una etapa de hiper almacenamiento de imágenes, objetos e información que saturan, pues no dejan siquiera lugar a la comprensión por la disparidad de elementos conjugados. Lo natural con lo artificial. El sentido por encima del sin sentido. En medio de ese cúmulo de ideas Melquiades Herrera dijo “la pintura ha muerto”. Ocho años después de sus clases en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, pienso que quiso decir “incluso el *Kitsch* ha muerto”.

Las disgresiones en torno al *No Kitsch* pueden reducirse a los siguientes puntos:

- Es un signo que surge por inercia, impulsado por el *Kitsch*. Se aproxima a lo cursi, porque se componen de elementos **populares** y tienen alto **efecto emotivo**, producen **placer** en el receptor.
- Si bien es un compuesto de **imitaciones**, su autonomía consiste en haber logrado independizarse del arte y de la sobreproducción industrial. Esto lo aleja de la fealdad y le otorga función simbólica.
- Es difuso, **ambiguo** e inexacto. Lo impreciso, común a las expresiones estéticas, alude a conceptos parciales, fluctuantes, ambivalentes, no concluyentes. Fortalece su carácter engañoso.

- Requiere de cierto **despojo crítico** para ser contemplado, ya que no es un contrapunto entre lo bello y lo feo, sino una intersección que valida ciertos objetos cifrados en lo Kitsch: elementos minimalistas, repercusiones de la moda.
- Conlleva una alta cuota de **visibilidad y de rebelión**. Lo visible alude a la transfiguración de elementos que lo conforman. La resistencia enfrenta al lugar común del *Kitsch* desde el empoderamiento de un nombre que recupere sus condiciones de producción y el efecto de su recepción: lo *No Kitsch*.

2.3 Prácticas No Kitsch

El **No Kitsch** es la defensa del mal gusto, la voluntad de jerarquizarlo. En gran medida, esto significa acercamiento a la cultura popular, aunque no distancia respecto a las esferas sociales dominantes. Se podría decir que negar al mal gusto es afirmar que dicho objeto pertenece al “buen gusto”; pero si se observa con atención la experiencia estética, tendrá cabida la idea de que podrá pertenecer a la transición, o a la “transestética” que menciona Baudellaire en *Transparencia del mal*,²³ donde se habla de la inestabilidad del arte, dinamismo que no cabe en una definición.

Uno de los modos en que se puede explicar y transmitir la idea de una imagen *No Kitsch* es a través de la interpretación que propone Barthes en *Lo*

23 Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Anagrama; Barcelona, 1991, p. 97.

Obvio y lo obtuso,²⁴ ya que, ciertamente, lo obvio es claro, preciso, inequívoco, “lo apropiado”, mientras que lo obtuso se plantea como no acorde, a destiempo, fuera de lugar. Dichas cualidades, sin embargo, no ubican la imagen del lado de “la fealdad”; la acercan sí, a la dinámica apariencia de lo “fuera de foco”, poco claro o no interpretado.

Los ejemplos que siguen pretenden enfocar las prácticas en una valoración distinta. Se trata de documentos callejeros sobre objetos transfigurados. Todos se alejan de su modelo original sin negarlo, simplemente lo llevan a una poética posible. Las imágenes han sido agrupadas en cuatro **series fotográficas**: 1- Las que corresponden al Peñón de los Baños²⁵, del Distrito Federal; 2- Las que responden a un ícono del entretenimiento infantil, el ratón Mickey Mouse; 3- Las que han sido incorporadas al Museo del Juguete Antiguo; y 4- Las que sorprenden el andar urbano.

24 Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós;1986, p. 115.

25 El Peñón de los Baños hoy es una colonia ubicada en la delegación Venustiano Carranza, posee una elevación de característica rocosa que lo distingue en la demarcación. Antes de la llegada de los conquistadores españoles era un islote en el Lago de Texcoco, pero fue unido a tierra firme a partir del crecimiento de la Ciudad de México y las obras de desecación del mismo lago. Allí se ubicaron manantiales de propiedades curativas que gozaron de gran popularidad en la época prehispánica, hoy la Colonia es conocida por la práctica regular de sus carnavales que emulan la batalla del 5 de Mayo en una de sus versiones, y en otras funciona como un crisol ecléctico de transfiguraciones creativas de vestimentas y pasos de baile.

2.3.1 Serie Peñón de los Baños

Caballeros del Zodiaco

Beto se disfraza para bailar en el *Peñón de los baños* del Distrito Federal; recorta y cose en el zaguán donde su abuelo alimenta aves de colores. Cose el diseño de los "Caballeros del Zodiaco" con tela brillantada y añadidos luminosos. Celebrar el carnaval es una afirmación de creencias y tradiciones. La fotografía será tomada al día siguiente.

Se trata del trabajo artesanal de dos Caballeros del Zodiaco en un barrio popular llamado "Peñón de los Baños". Interesa el contexto de producción: se recupera una tradición de usos y costumbres relacionados con el antiguo aprovechamiento de aguas termales en la zona. La conmemoración de la batalla del 5 de Mayo es el detonante que mueve a los que participan del carnaval a trabajar esmeradamente en la manufactura del disfraz:

La figura elegida para la representación es una réplica de la serie televisiva que lleva el mismo nombre, *Los Caballeros del Zodiaco*.²⁶ Por un lado una condición socio política terrenal, "caballeros", señores que, por su nobleza o méritos guerreros, ofician como gestores del buen poder. Por otro, un espacio cósmico: los ilumina el "zodiaco", la banda celeste sobre la cual se mueven el

26 La obra original es japonesa, *Saint Seiya* (聖闘士星矢), *Seinto Seiya*. Fue creada en 1986 por Masami Kurumda, y publicada en series en la revista *Shukan Shonen Jump* de la editorial *Shueisha* entre enero de 1986 y diciembre de 1990. Luego pasó a ser serie televisiva con 145 episodios. Se han producido cinco películas animadas y varias adaptaciones libres. El éxito en Japón fue rotundo; lo mismo sucedió en Francia, Italia, España, Portugal y en los países latinoamericanos. Fue traducida al inglés en Estados Unidos, en el año 2003.

Sol, la Luna, los planetas.²⁷ Estamos ante una construcción ficticia cuyo montaje opera, a modo de alegoría, con las estrategias universales de opresión y los posibles modos de enfrentarla.²⁸ Los ejes dicotómicos amor / odio, bien / mal, filosofía oriental / filosofía occidental, mueven la acción de quienes, para convertirse en caballeros, fortalecen su cuerpo y su voluntad.



11. Alpide, Alberto. *Caballeros del Zodiaco*. Peñón de los baños, México D.F., 2011.

27 El ciclo es de 365 días, un año solar. Los babilonios y griegos dividieron esta banda del cielo en doce partes iguales. Fueron bautizadas con el nombre de las constelaciones más destacadas: Aries, Taurus, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpión, Sagitario, Acuario, Piscis.

28 La serie se centra en un grupo de jóvenes guerreros denominados «caballeros», cuyo protagonista principal es Seiya. Luchan del lado de la diosa griega Athena reencarnada en la humana Saori Kido para proteger a la humanidad de las fuerzas del mal que quieren dominar la Tierra. Para sus batallas, cada caballero utiliza su energía interior ligada al universo; las técnicas de lucha, sus armaduras, están inspiradas en cada una de las 88 constelaciones.

Probablemente los “caballeros” del Peñón –Beto, su acompañante–, desconozcan las connotaciones ideológicas de la serie. Probablemente hayan elegido al personaje seducidos por la fuerza, por el brillo de la armadura que identifica al héroe medieval. Cabe incluso la posibilidad de que la armadura invista la ilusión de un nuevo modelo de justiciero, como otrora, salvando las distancias, invistió al “caballero de la triste figura”, Don Quijote de la Mancha. Lo cierto es que, detalles en la manufactura del disfraz son índice de fuertes convicciones: armaduras, botas, alas, casco y escudo de tono dorado y rojo. Llevan también un cetro de gran tamaño que termina en una especie de farol. Alrededor de ellos, en la calle, hay mucha gente, niños que los acompañan; sólo algunos tienen disfraz. En la misma foto aparecen otros personajes de Disney, – el “Pato Donald”, “Bob esponja” de Nickelodeon–, ajenos, sin duda, a cualquier pretensión heroica.

No casualmente, el carnaval llegó al Peñón un 5 de mayo, día en que México conmemora la Batalla de Puebla librada contra los franceses en 1862.²⁹ Se trata, en ambos casos, de un festejo libertario en el que participa todo el pueblo: miles de personas bailan, se desdoblan en máscaras, agitan anhelos postergados en el Peñón del siglo XXI mexicano, así como en Puebla ciento cincuenta años atrás muchos más se alzaron contra Francia para defender la

29 La batalla de Puebla fue un combate librado el 5 de mayo de 1862, en tiempos de Benito Juárez, en las cercanías de la ciudad de Puebla, entre los ejércitos de la República Mexicana y del Segundo Imperio Francés, durante la Segunda Intervención Francesa en México. El resultado fue una victoria importante para los mexicanos, pero no impidió la invasión del país, sólo la retrasó. Los franceses regresaron al año siguiente, se libró una segunda batalla en Puebla que no logró impedir el avance a la Ciudad de México y el consecuente establecimiento del Segundo Imperio Mexicano. Finalmente, ante la incapacidad de consolidar un imperio, los franceses se retiraron del país en 1867.

autonomía de México. Tanto en uno como en otro espacio el móvil es contestatario. Desbordar en expresiones contra la opresión cotidiana en un caso; resistir ante quien amenaza la autonomía política de la República de México.

Habría entonces una coyuntura especial en el Peñón, que lo diferencia de la tradicional expresión carnavalesca: 1- Porque se celebra en una fecha distinta, caprichosamente elegida por los pobladores del Peñón. 2- Porque si el carnaval es un tiempo autorizado para pecar antes de que llegue la censura de la cuaresma, las celebraciones del Peñón son no sólo un estallido de expresiones estético emocionales sino también una forma de resistencia, un alegato contra la usurpación política de México. Véanse estas diferencias en los consagrados carnavales de Huejotzingo, Cozumel, Tlaxcala, Puebla, Veracruz, sitios en los que la celebración, cuidadosamente programada, responde, sobretodo, a intereses turísticos.

Ante ellos, sin duda, el carnaval del Peñón queda desmerecido. Carece del montaje mediático necesario para producir “impacto” en el receptor ocasional. Esto pone en evidencia un hecho: el carnaval del Peñón tiene una dimensión doméstica, no está destinado al rédito económico de una clientela rotativa; digna y humildemente, su objetivo es apenas establecer lazos de cohesión identitaria en la comunidad que lo ideó.

¿Por qué construir la identidad de una colonia marginal sobre un hecho consagrado en la historia del heroísmo nacional? La respuesta, pensamos, está en la necesidad de pertenencia: esa calle, esa colonia olvidada, reclama ser parte de la historia de México; la inclusión es una deuda pendiente en el Distrito

Federal. El medio para ser oídos es el que tienen en sus manos, figuran ser *Los Caballeros del Zodíaco*. Un trozo de heroísmo repartido de manera igualitaria en una cultura desigual. Recrear el sueño es un modo gozoso de felicidad.

Alicias

El punto de referencia de esta representación es *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.³⁰ La obra original data del año 1865.

Ha inspirado películas, pinturas y piezas de ballet. Estudios más recientes tienden a valorar sus aportes sobre el conocimiento del cerebro humano, su influencia en la psicología freudiana y en la neurociencia.³¹ Es que, mucho antes de que se contara con la tecnología para mapear las maravillas del cerebro, Carroll ya había trazado su contorno con experimentos mentales. De un modo u otro, por su mérito estético-narrativo, por el carácter precursor de sus disgresiones, la figura de Alicia conforma una tradición de identidades

30 *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, 1865, es una obra de literatura creada por el matemático, lógico y escritor británico Charles Lutwidge Dodgson, más conocido bajo el seudónimo de Lewis Carroll. El cuento está lleno de alusiones satíricas a los amigos de Dodgson, la educación inglesa y temas políticos de la época. El País de las Maravillas que se describe en la historia es creado básicamente a través de juegos con la lógica. Aparecen algunos de los personajes más famosos de Lewis Carroll, como el Conejo Blanco, La Liebre de Marzo, El Sombrero, la Oruga azul, el Gato de Cheshire o la Reina de Corazones. Sólo se conservan 23 copias de la primera edición de 1865, de las cuales 17 pertenecen a distintas bibliotecas, y las restantes están en manos privadas. El libro tiene una segunda parte, menos conocida, llamada *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* de 1871. Varias adaptaciones cinematográficas combinan elementos de ambos libros.

31 Alison Gopnik, Universidad de California, Berkeley, Estados Unidos. *La Nación*, Buenos Aires, 6 de abril 2015.

cambiantes cuyas formas responden a las condiciones del entorno que las evoca.



12. Ilustración de John Tenniel de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865).

El entorno del Peñón de los Baños las incorpora en uno de sus carnavales. No en sus valores científicos sino visuales, dado que, seguramente, la imagen popularizada de Alicias que allí se conoce proviene de la producción filmográfica de Disney. Lo que interesa, sin embargo, es el modo en que esta figura es apropiada, transfigurada por prácticas locales.



13. Reyes Tissera, Manuel. *Alicias*. México D.F., 2013.

La fotografía de Alicias muestra un **cuidadoso vestuario**, imitan a la Alicia de Lewis Carroll. Por la sencillez de las viviendas de los pobladores del Peñón de los Baños se deduce el esfuerzo económico que significó hacer esas vestimentas tan cuidadas en la calidad de sus materiales. En el fondo se observan personas humildemente vestidas; descansan en la vereda mientras toman el aire de la tarde. “Las Alicias”, en vez, lucen pulcras vestimentas.

- Dos “Alicias” tienen paraguas adornados con encajes de tono celeste, otras dos poseen dos simples carteras que lucen colgadas bajo sus brazos. Las cuatro cuidaron que sus vestidos, medias, zapatos, pelucas, guantes y moños fueran idénticos. Las cabelleras rubias, pelucas, brillan

en una de las calles más peligrosas del Peñón de los Baños. La **repetición** refuerza los símbolos, genera confianza en el grupo, les da pertinencia e identificación. Igualar a las cuatro debió llevar tiempo, Después supe que eran más de 10. Probablemente seguían una tradición familiar y lazos de parentesco las acercaron. La cantidad si importa; muchas “Alicias” generan mayor efecto que una.

- Llama la atención la máscara junto al barbijo que cubre la boca, y el moño azul oscuro que tienen en la cintura del lado izquierdo. **Lo mágico** purifica el sentido de lo real,³² Vestirse con un disfraz, colocarse una máscara, protege de lo exterior. Si porta esa máscara no será identificado, será otra cosa, y “esa otra cosa”, es además símbolo de un relato donde “lo imposible” puede suceder. Las vuelve más atractivas, pueden llevar a una sensación inesperada, a otro discurso, otra dimensión simbólica.
- Los **cuerpos** de las cuatro “Alicias” posan inclinando sus cabezas hacia la derecha, La primera demuestra cierta inseguridad en las manos, quizá por ser la más pequeña físicamente. Las dos que le siguen se ubican en el centro de la composición; sus pies se plantan con firmeza y sus brazos se entrelazan con la compañera, o descansan. La cuarta muestra confianza también, y cierta femineidad al torcer su cabeza hacia la compañera que se encuentra a su derecha.
- La rigidez de la pose las coloca en el plano **imitativo**. Cual espejo social reproducen en la composición lo que ellas entienden por “Alicia”, o lo

32 Señalaba Hall Foster al referirse al entorno crudo de Breton.

que quieren ser de Alicia; sus fisonomías robustas contrastan con la sutileza de lo evocado.

Batman and Little barbies

Si se compara la imagen obtenida de “Alicias” con “Batman and little barbies”, la siguiente imagen, siguiendo la técnica de Panofsky, se puede observar que aquí también son los imaginarios de un mundo idílico los que pudieron llevar a las “pequeñas barbies” a caracterizarse; es interesante observar el efecto generado a partir de la fotografía en blanco y negro: las formas incluso más alegres y enternedoras transmiten una nostalgia gris. El rostro de un “Batman” luce severo, casi sentenciante detrás de las pequeñas princesas.

La fotografía pertenece a Mary Ellen. La imagen goza de una perspectiva central más organizada que la anterior; los personajes “prácticamente” toman el escenario, que es la calle, y lo hacen suyo, contrastando el mundo real con el imaginario, lo delicado con lo que puede ser tosco. La fotógrafa logra involucrar al espectador por sobre la pertinencia o no de esos disfraces en el escenario; advierte que sus gestos pueden ser un factor desencadenante incluso de otra narración, juega con lo simétrico en la composición, y plantea un contraste entre el mundo adulto y el infantil, punto donde coinciden las dos fotografías. Lo *No Kitsch* emerge como afirmación deliberada en la situación que, pese a ser insólita, se percibe como naturalmente incorporada; lo *Kitsch* muere, se abstrae, se asimila.



14. Mary Ellen Mark. *Batman and Little Barbies*. 2002.

Ricas y famosas

Quiero acercar ahora una fotografía de Daniela Rossel, "Ricas y famosas", para realizar, con la fotografía "Alicias", un ejercicio crítico que "tensione" los conceptos de verdad, identidad y límite entre lo *Kitsch* y lo *No Kitsch*. Propongo a una retratista de escenarios artificialmente dispuestos cuyos elementos dispares dialogan. La fotógrafa coloca a los personajes y dispone los espacios en una distribución escenográfica artificial, y extrapolada; existe un pleonasmio doble: El *Kitsch* permea aquí, en lo nombrado dos veces, la sobre ornamentación mas la idea de lo lejano que se quiere mostrar como práctica cotidiana.



15. Rossell, Daniela. *Ricas y Famosas*. México, D.F., 2002.

Se podría decir que ambas fotografías coinciden en ser simulacros con grados variados de intensidad que rozan lo inexacto e intuitivo. Afectan a este posicionamiento estético, una serie de factores ideológicos sociales y políticos.

- La violencia estructural, la sobre ornamentación, la disparidad de elementos, sugieren paridad social, Es decir el querer mostrar la opulencia y el poder aún dentro de un juego de artificialidad, lo violento es quizá la práctica del juego con las jerarquías sociales.
- Ambas imágenes dibujan la diversidad de geografías y subgeografías de una ciudad que facilita la visibilidad de unos y entorpece la de otros. Cuando la

universalidad del *Kitsch* resulta limitada acude en su rescate la negación inexacta del *No Kitsch* quien hace visible su invisibilidad. Es decir, si la opulencia es *Kitsch* a veces por su torpeza y exceso de visibilidad los intersticios del *Kitsch* en Alicia permiten una escapatoria sutil, que evade el camino esperado, y común entretejiendo discursos visuales que significan más allá de lo tradicional y la evocación personal de imaginarios comunes.

- Aparece aquí una lucha con lo homogéneo, un "huir a las simplificaciones". No hay ruptura, hay anacronías señala Didi Huberman, por otro lado la imagen trae las formas de la dominación (y también de escape) junto con nociones de paradoja, y una pérdida de la conciencia individual a cambio de otra conducida.
- La fotografía de Rosell estructura elementos consensuados, apropiados, ajenos, a diferencia de "Alicias", cuyos signos son propios. La imagen de Rosell es un cúmulo de necesidades creadas, una expresión holgazana, del consumo.

Gato ensombreado

Esta imagen se capturó en el Peñón de los Baños. Fue tomada por el suscriptor, y evoca a un personaje de dibujos animados y cine. En texturas suaves y contrastes clarososcuros, remite al personaje. La repetición de la figura posibilita la transfiguración del objeto, al haber unicidad grupal se disipa la particularidad individual, se potencia el sentido de lo lúdico y se genera una percepción de lo reconocible en el espacio urbano. Quizá esta imagen se acerca oscilatoria a lo *Kitsch* desde los signos que evocan efectos, texturas, y colores desde un énfasis por verse reconocibles, y no por distinguirse, mientras el

grado de acercamiento al original evocado es mayor, la copia deja sus imaginarios y potenciales grados distintivos ocultos.



16. Reyes Tissera, Manuel. *Gato ensombrerado*. México D.F., 2014.

2.3.2 *Serie Mickey Mouse*

Transfiguración

Seguidamente se presentará una serie de escenarios donde el ícono infantil adopta un soporte urbano. En los formatos de la tv digital, –sumados a una parafernalia de la imagen acompañada de pegajosos “singles”, debe decirse –, existe subsiste una estudiada campaña política para seducir a los infantes

espectadores;³³ de ella resulta una figura de alto contraste cromático y de claroscuros intensos, además de reconocibles contornos (pregnancia). “Cuando nos concentramos en un objeto material, sea cual fuere su situación, el acto mismo de la atención puede provocar nuestra caída involuntaria en la historia de ese objeto; cosas transparentes, a través de las cuales brilla el pasado”, dice Rodrigo Fresan.³⁴



17. Reyes Tissera, Manuel. *Transfiguración*. México D.F., 2013.

33 No recuerdo haber apreciado a Mickey tanto como mi pequeño hijo.

34 Fresán Rodrigo, Escritor de opinión en *Página12*, Argentina, 2014.

"El Ratón Mickey", admitimos, es el personaje "leit motiv" de Disney, el motor de las aventuras más prometedoras que este grupo creativo dirigió al corazón de los niños durante décadas. Incluso fue "aprendiz de brujo", concatenado a la música de Prokofiev (Paul Dukas). *Fantasia*, muestra una perfecta complementariedad entre la imagen y la música de Leopoldo Stokowski, quien se ha dedicado al estudio del fenómeno imagen y poder. El investigador comenta que existe una relación paradójica entre la personificación de carácter casi antropomórfico propuesta por Disney, –sus personajes hablan, entienden reflexionan y aleccionan–, y la comunicación no verbal que se transmite sinestésicamente: “¿Acaso las fábulas no están repletas de enseñanzas valiosas en donde son los animales los que nos enseñan cómo debemos hacer y comportarnos ante las más variadas circunstancias?”³⁵

La reflexión se propone a modo de ataque contra los parámetros educativos dirigidos a un núcleo de la sociedad infantil cuyo imaginario está constituido, sobretodo, por hábitos de consumo. ¿Es el mundo infantil un mundo al que solo deben llevarse objetos ingenuos? ¿El aprendizaje que llega desde los medios audiovisuales debe repetir las tradicionales formas de aislamiento, de desconocimiento social? Entre cientos de películas y millones de impresos, contrasta el inmaculado mundo de objetos Disney con el actual; no hay en ellos atisbos de las necesidades del África, del medio Oriente o de América latina ¿por qué habrían de tocar esos temas si el fin no es concientizar sino entretener? La pasividad es una actitud construida por los medios audiovisuales, y por quienes digitan la circulación de material acríptico para lograr estados de sometimiento y docilidad en la población. Lo bello, lo estético,

35 Dorfman A. y Mattelart A., *Para leer al pato Donald*, (México, D.F.: Siglo XXI, 1979), pp. 13, 14.

llega por los ojos; las estrategias del no ver subliman objetos cuyo impacto publicitario convierte al espectador en consumidor.

Aniversario de La Merced



18. Reyes Tissera, Manuel. *Disney, "Aniversario de la Merced"*. México, D.F., 2014.

Cuando una imagen pertenece a nuestro recuerdo sensible, es complejo desprenderse de ella, aunque carezca de valor. Caminar entonces por Tlalpujahua, Michoacán, puede remitir a formas que se realizaron para una instalación determinada. Esta interpretación, subjetiva, quiere dirigir al lector hacia el entendimiento del fenómeno *No Kitsch*, cercano a lo que fue el *Pop*, solo que, en vez de aludir a una Marilyn Monroe, a su inquietante sonrisa, Michoacán por sí solo remite hoy a las expresiones más crudas de violencia en

México, a sucesos inauditos en tierra de nobilísimas tradiciones prehispánicas. Barbarie y sensibilidad ancestral, elementos aparentemente incompatibles, hoy conviven en México. En el pueblo de Michoacán, colindante con el Edo. De México, la imagen de un Mickey luce idílicamente, ajena a la magia espiritual de los pueblos originarios.

Las formas de la imagen arriba expuesta se acerca, no obstante, a las que evocan con admiración y mala manufactura al personaje, más allá de sus connotaciones políticas. El ícono se produce y reproduce en innumerables formas materiales; la mayoría de ellas pertenece al universo de las imitaciones “libres”, son entidades autónomas respecto al modelo original. Lo aberrante en estas formas dejará de serlo, podrá ser un desequilibrio obtuso al ojo, pero conserva algo familiar; multiplicadas, distorsionadas o desfiguradas, circulan formas cual obra de Cézanne en paisajes transfigurados.

Composición

Lo que vemos es una forma que cambia en un espacio que también lo hace, repleto de utopías y distopías, de señales trágicas. Lo evidente es ignorado; los valores ajenos se toman como propios. Se hace aquí una composición estética con un juego de elementos formales simples, llegando a cierto grado de abstracción por la distribución de la forma en la composición final. En sí la serie de fotografías que conformaron esta obra, surgió de caminar, jugar, apropiarse del accidente momentáneo en el muro, sin reflexión ni preocupación alguna, solo bajo la idea de seguir esa analogía morfológica que sin embargo se propuso disímil, y atractiva bajo los contrastes cromáticos, y de

concauidades inesperadas. El hueco como dibujo, la pared como papel roto que permite hablar de espacio, dejando ver una serie que a modo de pista, invita a un recorrido efímero.



19. Reyes Tissera, Manuel. Composición. México, 2014.

Objeto

Desde la colección de Melquiades Herrera se tomó una fotografía de el objeto que emulando al personaje citado de Walt Disney, se presenta con cualidades de "lo artesanal", ingenuo, irregular, irrepitible, con "accidentes" propios de lo humano, trazos inexactos de pintura, desproporción.



20. Herrera B. Melquiades. *Objeto*. Academia de San Carlos, 2004.

¿Qué pudo atraer a Melquiades hacia este objeto?

Lo inquietante del añadido de peluche que en el frente y el lateral otorgan una particular visión del personaje, incluso distancian al objeto aún más del original arquetipo. Se presenta *Kitsch* por lo imitativo, lo fallido pero son ampliamente "rescatables" los elementos que lo distancian en la imitación distante del original, lo son por que generan un discurso propio, distinguible y en alto grado de transfiguración inconsciente.

2.3.3. *Serie Museo del Juguete Antiguo Mexicano*

El acercamiento a este museo, tuvo el modo de exploración y reconocimiento de objetos que, lúdicamente, han construido parte de la identidad mexicana. Hablar de un México lúdico, primitivo, tradicional y contemporáneo es tratar de retener una vastedad inasible. Los referentes teóricos son insuficientes a la hora bajarlos a la cultura popular. No obstante, recordamos que;

- La relación **objeto-contexto** es interactiva. Dicha dinámica define el movimiento de aceptación o de rechazo de los signos, el grado de representación y receptividad de un producto estético. México, sin embargo, tiende a subestimar la relevancia de los objetos nuevos; mide su valor en función de los consagrados. **La no aceptación**, o la "no admisión social" a la que refiero, proviene de la secularización del concepto de expresión cultural, endurecimiento de axiomas que dificultan su reconocimiento. Prevalecen, por ende, los objetos legitimados por la esfera dominante, por los intereses económicos puestos en la publicidad y en los medios de comunicación.
- "Negar" es una conducta psico-social que conlleva cierta indiferencia, un modo de apatía sustentado por el individualismo de las relaciones banales con las cosas y con los hombres. "Llévenselo" "Tráiganme", son manera de alejar al que amenaza mi espacio y de acumular antojos. La gente prefiere rodearse de artefactos antes que vincularse con sus pares. Pero los objetos populares no son considerados bienes personales,

permanecen en el ámbito del rechazo, por su origen, por su valor de mercado.

- México es tierra de transfiguraciones objetuales, debido a la cultura que lo precede; esto deriva en la constante producción de objetos dotados de simbolismos directos y ocultos, lo que favorece la veneración de algunos y, consecuentemente, el desprecio por otros. El desprecio por lo popular no radica únicamente en el bajo costo del mismo, sino en el sector social que activa su uso; no importa la calidad de la manufactura, ni su valor simbólico; sólo interesa acumular cosas que garanticen al ascenso a una mayor escala social.

En efecto, el sincretismo del MUJAM radica en su espontánea convivencia de los objetos disímiles con aquellos que sí llevan un grado de simbolismo por pertenecer a tradiciones. El museo incluye todo tipo de objetos del pasado, sin restricciones ni miramientos. Están dispuestos de modo intuitivo, sensible a la expresión de los mismos más que a las categorizaciones de la forma. El coleccionista, con criterio ecléctico, trajo juguetes principalmente mexicanos.

La **lucha libre mexicana** es un ejemplo de lo que comúnmente se denomina *Kitsch*; si bien el fenómeno ha tenido aceptación importante en México y en el mundo, el mexicano no deja de ver su propia manifestación como un fenómeno pasajero. Coinciden en él, sin embargo, tres posibles lecturas: se trata de un evento propio de la cultura popular; abundan imágenes relegadas, de mal gusto, estereotipos del *Kitsch*; y, por el consenso adquirido, es un espacio de concurrencia masiva. Los objetos de "la lucha" son transfigurados

en composiciones lúdicas. El juego, montado sobre la acumulación, es caótico, rizomático, laberíntico.

No queda claro el criterio organizativo del Museo; aunque hay que mencionar que sí, existen paralelos en los esquemas de significación utilizados al exhibir los objetos en aparadores, como si se tratara del eco de hogares mexicanos, de vitrinas abigarradas de fetiches ingenuos, propio del que colecciona con el corazón y, a través de ellos dice "éste soy yo, estos son mis objetos". Lo demás no importa, y el pensar así, tiene fundamento en una cultura construida por ricos, diversos e híbridos imaginarios, cuya propuesta se maneja por capas de significado o carga ideológica.

Se visitó la exposición del MUJAM (Museo del juguete antiguo mexicano) después de realizar amplios recorridos por los sitios más populares de la ciudad, de donde emergen objetos que podrían verse como *No Kitsch*, con cierta capacidad para destacar aquéllos que resaltan por su singularidad; no pertenecen al universo de lo *Kitsch* ni de la moda, pero identifican un espacio. Observamos materiales y símbolos que pertenecen a la cultura popular mexicana, que son parte de su construcción, de su visión del mundo.

Es complejo hablar de modo unilateral sobre objetos que ofrecen un amplio abanico de sensibilidades estéticas. La utilidad de este texto no va a encontrarse en estas páginas; quizá si se hiciera luego un trabajo documental, sensible, detenido, se vería un acercamiento a estas manifestaciones culturales. Es necesario entender los objetos-símbolo que nos rodean, aún los que no son funcionales, o que incluso atentan contra la idea de funcionalidad. Ha transcurrido más de un siglo desde que Duchamp propuso desafiar el orden

legitimado del arte; lo cierto es que, no obstante, el arte, y los modos de entenderlo, parecen haber vuelto a cerrar criterios.



21. Reyes Tissera, Manuel. *Figuras anónimas de madera*. MUJAM.



22. Reyes Tissera, Manuel. *Objetos impresos de la cultura popular de los 50's*. MUJAM.



23. Reyes Tissera, Manuel. *Juguetes antiguos, anónimos*. MUJAM.



24. Reyes Tissera, Manuel. *Lucha libre*. MUJAM.

La lucha libre mexicana

Es un entretenimiento popular por excelencia; en ella convergen imaginarios populares que construyen personajes sumamente eclécticos, que podrían tratarse como pertenecientes a la cultura *Kitsch*, pero, en realidad, tienen pertenencia propia en un sitio donde no existe desfase alguno, sino que, al contrario, significaría una contrariedad apresar sus formas. Hoy la lucha libre mexicana no puede ser considerada ni siquiera *No Kitsch*, porque se ha convertido en moda, es decir en una tendencia, en una práctica de consumo sistemática de culto para algunos grupos que explotan la riqueza de su visualidad y narrativa. No hay ambigüedad o símbolo sin descifrar, aunque la aceptación del objeto con sus defectos nos puede acercar con mayor profundidad a entender el fenómeno; esta práctica pertenece a un sistema tradicional de consumo y recreación.



25. Reyes Tissera, Manuel. Juguetes, antiguos anónimos, MUJAM. Un cerdito con rueditas, a cuerda, de 1930, hecho con piel natural denota la ingenuidad combinada con el realismo. Los materiales hablan de resistencia, intención de trascendencia del objeto, aunque la vejez del material connota desgaste, y ya no genera un sentimiento de dicha, sino de cierta percepción confusa, obtusa.



26. Reyes Tissera, Manuel. Salinas, Juguetes antiguos, anónimos. MUJAM.

2.3.4. Calle, acceso y actitud

Los objetos “de la calle” de la Ciudad de México en nuestros días, transfigurados o no, forman parte de su idiosincrasia, aunque provengan de una enorme cadena industrial –China sobretodo–, con demostrada manufactura de “lo artificial y artificioso”. Articulan la relación de sus habitantes con la ciudad desde la práctica-consumo-uso que hacen de ellos.

Los objetos utilizados en una ciudad son, al mismo tiempo, comunes e individuales, masivos y personales, distantes y próximos. Esta peculiaridad facilita el surgimiento de esa rara combinación de elementos que hacen de la imagen urbana una artificialidad negada, –¿*Kitsch*, *No Kitsch?*–, en tanto los significados de sus prácticas se construyen y reconstruyen simultáneamente. La ciudad es un lugar y, a la vez, un *no lugar*. Los *no-lugares*, recordamos, fueron definidos por Marc Augé como espacios no-identificables, no-vinculados a una referencia histórica; son sitios de tránsito, de movimiento y cambio continuo. Son espacios no humanos, no obstante admiten transformaciones, permiten ser modificados por el uso.³⁶

Para explicar las transformaciones del espacio urbano Rodrigo Salcedo cita a Michel de Certeau, quien explica el tema como resultado de un conflicto dialéctico permanente entre poder y resistencia, entre cultura y contracultura. Afirma que “el espacio es producto de las operaciones que lo orientan, lo temporalizan, lo sitúan y lo hacen funcionar. En cada una de estas operaciones, actúa una fuerza hegemónica y disciplinaria, y otra que se le contrapone”.³⁷ De Certeau no sitúa este conflicto en las grandes fuerzas políticas o en los colectivos sociales, sino en las pequeñas operaciones cotidianas que alteran, mediante prácticas sociales, el espacio.

El arte no se democratiza, perteneció y pertenece a las clases dominantes. Tuvo momentos de acercamiento a la sociedad, pero siempre se distinguió al

36 Manuel Reyes Tissera, Tesis de Maestría, *Estética del vértigo y el tumulto*, UNAM, México 2003. El trabajo estudia el conglomerado urbano a través de las imágenes que ofrece el transporte público en la Ciudad de México.

37 Michel Certeau, “Reflexiones entorno a los guetos urbanos: la relación disciplina-antidisciplina”, en Revista *Bifurcaciones* N° 7, pág. 1 y 2, Julio, 2008, Chile, p. 117.

arte elitista de las manifestaciones populares o tradicionales. Con el *No Kitsch* simplemente se desdibuja la función de privilegio del arte. Su estrategia igualitaria podría vincularse al lugar que, en su momento, ocupó el arte en la teoría marxista.

La teoría se explica del siguiente modo: La convivencia entre los hombres, los códigos de ordenamiento que los rigen, se asientan en la capacidad económica de legitimar objetos, actitudes y manifestaciones artísticas. Se llega incluso a producir sólo lo que responde a un valor de cambio, lo que tiene un lugar instrumental, una función utilitaria en el mercado. Marx señala que, así, muere de inanición la posibilidad creativa de quien, como artista, no se subordina a la estructura dominante. Arte, ideología y estructura dominante son, por lo tanto, reflejo de las relaciones sociales. Por ello el realismo social buscó dar contenido a la literatura y al arte socialista. Se trata de generar, de inculcar la idea del arte como mediador social:

Todo objeto, sea incluido en la prensa, con alabanza o reproche, se convierte en un objeto literario, es decir, un objeto de discurso. Esto es precisamente lo que hace de la prensa la palanca más poderosa de la cultura y de la formación intelectual popular, porque transforma a la lucha material en una lucha ideal, la lucha de la carne y de la sangre en una lucha intelectual, la lucha de las necesidades, de la avaricia, del empirismo, en una lucha de la teoría de la razón.³⁸

Por otro lado, fuera del ámbito político, Danto afirma que el fin de la historia del arte puede ser “una época tonificante y llena de sorpresas y placeres

38 Karl Marx, *Nueva Gaceta*, Renana, 1842 MEGA. Tomo 1, p. 234.

inesperados”, que traerá consigo el principio de una definitiva emancipación.³⁹ En efecto, nunca los artistas han gozado de la libertad que este pronóstico promete. Todo, en principio, puede hacerse de tal modo que sea arte. El artista, como anunciase Hegel, puede ahora comportarse como un “dramaturgo” que pone en juego y dispone de contenidos, personajes y acciones, e incluso de materiales y técnicas dispares. Siempre, desde la autoconciencia y desde la legitimación del orden discursivo, el arte del presente parece confirmar la consumación de un resuelto pluralismo en cuyo marco, al menos en principio, *anything goes*.

Quizá el arte *Pop* no sólo estaba anunciando el fin de la narrativa modernista –o de toda narrativa futura–, sino denunciando su parcialidad y haciéndose eco de un evento externo tan clamoroso como el triunfo inapelable de la cultura de masas como manifestación inmediata del imperio tecnológico de la comunicación y, por supuesto, de la lógica cultural y mercantil del capitalismo tardío. El *Pop* nace del descrédito de la narrativa modernista, o de la percepción generalizada de su agotamiento.

Melquiades señaló, que el humor es una de las categorías más elevadas del arte, porque es, quizá, una de las escapatorias más verdaderas del artista frente a la mentira del arte contemporáneo. El humor no sólo es complejo, difícil de lograrse, sino que también es una manera de contar la verdad; si el humor no toca fibras sensibles, no existe.

39 Arthur Danto, *Después del fin del arte*, (Barcelona; Paidós, 1997), p. 35.

Actitud No Kitsch

Elegí observar la actitud de una persona ante un objeto, un cigarrillo, porque es una imagen aparentemente sencilla, con un vínculo visible, aunque sugiera una complejidad mayor. Parece un cigarrillo normal; tiene cierta proximidad con un bolígrafo negro; lo que llamó mi atención fue la actitud del portador-usuario del objeto, al absorber el humo y exhalar el aire. Llamó la atención Incluso la luz del objeto que se enciende cuando el sujeto “fuma”.

Se diría que se trata de una apariencia: el cigarro no es cigarro, es un simulador de sus funciones tan solo, es un objeto que reproduce su luz, su sabor puede tener diferentes opciones. Es un calmante para quien fuma, un apaciguador de la misma motivación. La imitación no genera solo un K, va más allá: la acción de arrojar el humo reconstruye una actitud, la presencia de necesidades fabricadas por el hombre. Por ser un objeto falso podría no existir, pero se vuelve en cambio efectivo, porque cubre su propósito de simulación. La actitud de fumar constituye la afirmación de una negación, “fumo algo que no fumo”, aparento que lo hago, aunque no lo hago, y quizá no importe si a los demás les parece que lo hago realmente, el efecto sustituye al acto.

Remito nuevamente a Lipovetsky, al simulacro en *La era del vacío*, y a Paul Virilio quien señala una sustitución de lo que se representa por lo que se presenta; simulacros portadores de significados ficticios que pretenden no serlo. Una forma de surrealismo inducido voluntariamente.



27. Reyes Tissera, Manuel. *Julio con cigarro electrónico*. México, D.F., 2012.

La ausencia como presencia es quizá el mayor legado que Duchamp nos dejó, y es una propuesta que al tener entrada se propone ineludible, certera, eficaz. Para la estética en el sentido de la belleza y la sensación el proponer un objeto metonímicamente supone una posibilidad de dar cabida a las distancias de juicio estético que posiblemente no hubieran cabido en presencia del mismo objeto. Y este es un punto que el arte conceptual asertivamente logro incorporar, dando cabida a múltiples imaginarios posibles para el espectador.



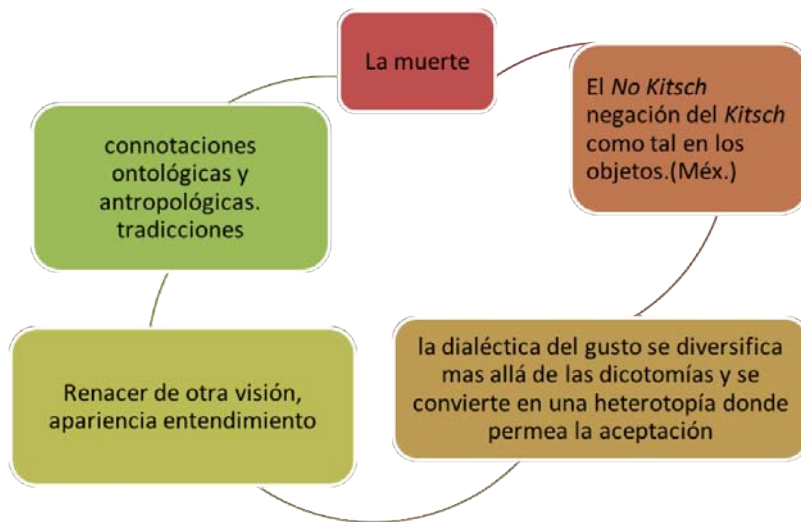
28. Reyes Tissera, Manuel. *Teta promocional de carrera contra el cáncer de mama*. México, D.F.

2.4 Negatividad. Muerte. No Kitsch

La muerte es un tema recurrente en la cultura mexicana, está en ella. Durante el día de muertos se construyen ofrendas suntuosas, llenas de alimentos y objetos que, puestos allí, se transfiguran, trascienden a sí mismos, logran ser otra cosa. Metonímicamente todo es posible entonces.

Del mismo modo, con el *Kitsch* muere "el gusto", o lo que sustantivamente se entiende por él; se da paso a otro nacimiento, el de lo aceptado. Si el rechazo

es, de algún modo, negación, muerte, la aceptación da nueva vida, lo hace significativo. Krings afirma que "la muerte es un fenómeno que afecta en forma singular a la corporalidad y espiritualidad del hombre; se revela como un punto crucial donde se anudan preguntas ontológicas, antropológicas, éticas e histórico-filosóficas."⁴⁰



6. Muerte y No Kitsch.

María Dulce de Mattos Álvarez propone, a su vez, entender la etapa posterior a la muerte como un renacer vinculado a lo eterno, es decir que, del mismo modo en que nace y muere el día, también lo hacen las imágenes proporcionadas por los astros; pero todo acaba para volver a iniciar, como la vida de una planta, que cíclicamente nace y culmina siendo semilla. La

40 Herman Krings, *Conceptos fundamentales de filosofía*, Buenos Aires, Herder, t. 2, 1974. p. 599.

dicotomía conduce al objeto *No Kitsch*, en tanto es posible tomar a la muerte como "lo bello", aunque su estética no responda a los signos de la vida.



29. Anónimo. *Cruz hecha de hoja de maíz*. México D.F., 2014.

Cabe en la muerte la posibilidad de una estética alternativa, propia de las culturas contestatarias, como la de los Punks, emmos, regetoneros, bailarines de carnavales; quienes comulgan con un espíritu que tiene como denominador común la resistencia a la exclusión social mediante rituales colectivos. Son culturas periféricas. La no aceptación de las normas estéticas imperantes promueve un "pequeño reinicio estético", la caducidad o muerte de lo excluyente y la consecuente reinención de nuevos imaginarios para los diferentes.



7. Dimensión estética.

La **negatividad** de la que se invierte el Arte *Kitsch* se observa en otras manifestaciones sociales, o en los signos que promueven los medios de comunicación. Hablar de una negatividad involucra un sentido de aceptación de lo que pudiera entenderse como negativo. La negatividad en sí, es rechazada por la cultura mexicana. No es válido decir que no a una invitación de un modo directo. Es mejor emitir un paliativo, una explicación falsa, aunque no se vaya a cumplir la promesa. Hablamos de una evasión que encuentra eco en lo visual, que cubre carencias e incentiva el crecimiento de imaginarios individuales y colectivos. La mentira del arte nos ayuda a creer en las mentiras de la vida, es decir en atributos simbólicos, incluso mágicos, atribuidos a los objetos. Los objetos del arte, vistos desde un punto de vista ontológico, son verdaderos, existen, pero generan dudas respecto a la pertinencia de sus representaciones, ya que se construyen en virtud de la internalización, de la recepción de las mismas. La relación entre imágenes y personas se genera de manera

inconsciente, sin premeditación; condicionan el proceso, no obstante, elementos de la psiquis propia del individuo y elementos adquiridos por el medio.

Lo mismo sucede con el fenómeno *No Kitsch*, expresión que acude a salvar la parcialidad del objeto *Kitsch*. La posibilidad de entenderlo está en el estudio de las manifestaciones visuales, más que en su relación con el arte contemporáneo. También, observamos, subjetivizar una serie de prácticas que se presentaban objetivas, simples, exige reconocer el campo y los límites del objeto interactuando con el sujeto en dos posiciones: Por un lado dejar de hablar del arte elevado, e incluso del arte en sí mismo como centro del universo, y por otro lado, buscar ejemplos de lo relegado, para ver cómo, ciertos modos de apropiación, vinculan cultura y construcción personal. El objeto relegado es, en gran medida, resistencia a las tragedias sociales del México de hoy. Interpelan, desde el absurdo, a los discursos impuestos.

Resistencia es no asumir la negatividad que recluye deliberadamente la cultura plural. La consigna parece haber guiado a David Fredbergen *El poder de las imágenes*. Dice allí: “Lo que yo deseaba era entender eran las respuestas que me parecían recurrentes, o al menos explorar las posibilidades de analizarlas. Me llamaban poderosamente la atención respuestas psicológicas y de conducta, más que críticas, que se habían observado manifiestamente a lo largo de la historia y a través de las culturas, ya fueran civilizadas o primitivas. Nadie se había ocupado de ellas en sus trabajos por ser poco refinadas, básicas, pre intelectuales, toscas. Eran un tema demasiado embarazoso o burdo sobre el que escribir, pero continué encontrándolas por azar, en una gran cantidad de

fuentes etnográficas e históricas, y parecían estar constante y consistentemente representadas en lugares comunes y en metáforas”.⁴¹

Cuando muere una persona, la estética no-bella, y la poética que asimila el acercamiento a las estructuras sígnicas se descompone; lo real opera en la destrucción de una abstracta armonía; los sueños de lo mágico desaparecen ante los fantasmas de la barbarie.

Las páginas dedicadas a definir el carácter de lo *No Kitsch* se involucran con el sentir de un imaginario que idealiza pero no ignora, que sostiene sus propias utopías desde los objetos que sublima, pero que nos devuelven a la realidad y desarman toda la magia. Parece imposible su reparación. No hablamos de lo bello o de lo no bello si no de la inexactitud de ambos polos, de lo no concluyente, de la imposibilidad de querer acotar los signos de lo bello o su contraparte, de la delgada línea del objeto que pudiere ser llamado *Kitsch*, que se deshace casi instantáneamente.

María Rosa Palazón M. afirma que esteta no es un artista ni un crítico encargado de enjuiciar valorativamente como bellos o no los estímulos pretendidamente artísticos, sino, el que propone una discusión sobre la axiología que genera, sus cambios históricos, lo que va significando en los sucesivos procesos de expresión y creación. Quienes pasamos por la aulas de la Academia San Carlos accedimos al privilegio de esa libertad para pensar, reflexionar y sentir. Conmueve la indisolubilidad de lo emotivo en los espacios-objetos-humanos, inhiben los análisis estéticos inadecuados. Finalmente, el estímulo alcanza para que algo sea bello, o nos guste.

41 Fredberg David, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 12.

Ante la tumba de la hermana de uno de los bailarines del *Peñón de los baños* realicé una breve intervención; flores de colores, pequeños juguetes, una canción de Lila Downs en donde hablaba de la virgen de Guadalupe. La bocina rodeada de texturas de cebra, las flores dentro de una canasta, con juguetes muy pequeños de plástico, y en el centro, otra bolsa de compras muy pequeña, llena de flores pequeñas también.



30. Reyes Tissera, Manuel. *Candy*. Peñón de los baños, México D.F., 2015.

El acto se inscribe en el rumbo de los objetos y situaciones *No Kitsch*. Evoca el círculo que une lo natural con lo plástico, y lo humano con lo etéreo. La tumba remitió a otro paisaje, no de muerte, sino de juego, como una proyección de pequeños símbolos distantes de lo sórdido. Fusionar colores alegres,

saturados, con lo tradicional, lo popular, hicieron de la intervención algo pequeño, escurridizo, efímero, *No Kitsch*. Nada grandioso o notable, lo *No Kitsch* radica en la pequeñez de lo evidente, no necesariamente bello, logra serlo en la sencillez de una experiencia o un objeto. México envuelve a sus objetos desde la invisibilidad de significados que en la mente de su gente, se activan más allá de cualquier apariencia *Kitsch*.

Baumgarten conectó lo natural con lo artístico en una serie de consideraciones sobre el gusto que van de lo agradable a lo desagradable, de lo placentero a lo que duele.⁴² El autor menciona los aspectos que dibujan el sentir de lo trágico y lo cómico de modo diferente a la experiencia de lo bello y lo feo. Sabemos qué nos hace reír, con claridad, o qué nos aterra o conmueve. Pero las dudas sobre lo bello en cambio, son cada vez mayores, los paradigmas para dar el sentido de una estética que conlleve a la "aprobación" serán solo parciales.

La talavera es bella en su irregularidad, en su defecto, en sus accidentes; a veces construimos bellos espacios mentales con objetos ideales y compañeros amables, pero dejamos de lado la necesaria existencia de lo accidentado, lo fallido, lo imperfecto. Fabricamos la utópica felicidad de la forma que no requiere corrección, pulida, brillante, casi sin texturas. Procuramos no dañar esa apariencia, no perder esa felicidad, y vivimos con un miedo constante a cualquier accidente que pudiese afectarla. Podríamos llamar a esto la No asimilación de lo *No Kitsch*, es decir de lo imperfecto aceptado, mas es posible que la opción a la felicidad sea la asimilación de la irregularidad, el defecto, la mala imitación como un acto consciente para desaprender más allá de las

42 Baumgarten Gottlieb, Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Aguilar, Buenos Aires, 1955, p. 63.

vanguardias. Por ello propongo creer en las mentiras pertinentes, en los engaños piadosos de la forma y el concepto que, en apariencias blindadas, dejan puertas abiertas al espectador que no sólo desea contemplar una verdad impuesta. El secreto del *No Kitsch* radica en el modo de sentir, de asumir el riesgo de la otredad de la forma, de una propuesta estética que proviene de una fuente natural y construida.

No se pretende que el término *No Kitsch* sea visto como una tipología de la forma "no bella". Se prefiere, en vez, que tengan cabida fórmulas estéticas que van más allá de la negación y el escape al territorio *Kitsch*. Un refugio de objetos en diálogo interno y contextual. Abordar la descatalogación estética de algunos objetos es pertinente en México, ya que comúnmente están sometidos a parámetros alejados de su finalidad original. Surgió así la necesidad de negar para afirmar, para darle lugar a la construcción empírica y premeditada de la forma; la intención es incorporar, asumir, dar crédito a las propuestas de los imaginarios del absurdo y la contrariedad.

La muestra gráfica de crueldad gratuita es una característica más de los tiempos que atentan hoy contra un país marcado por gestos de violencia despiadada. Los ruidos visuales y mentales invaden; ser indiferente a lo terrible no es opción. Recurrir a lo que no es *Kitsch* no resulta sencillo, pues recuperar pertinencia, razón, o sentido del humor se propone casi como un acto imaginario. En una obra del *Peñón de los baños* titulada o "Hoy no soy yo", podría caber el término México no es México.

Tomás Eloy Martínez en *Lo que no se ve indaga una fotografía de Josef Koudelka* (Checoslovaquia, *Carabina*, 1963). Afirma que "toda foto es un vacío de

la realidad", y que sólo muestra una pequeña parte de todo lo que en realidad sucede; omite algo, repara apenas en lo evidente. Dice que el objetivo de la foto no es el personaje retratado ni lo que hay detrás de él. Somos nosotros en calidad de contemporáneos observadores, el punto de mayor interés del fotógrafo. Agrega Eloy Martínez que hoy ese instante ha dejado de ser tan fugaz, por la ráfaga de imágenes que son posibles de emitirse en segundos, gracias a la era digital. Propone un juego basado en imaginar esa foto tomada, suponiendo ya no solamente lo que está fuera del cuadro, sino tomándonos un momento para entender a otra velocidad esa imagen, un tiempo de registro continuo casi inasible en donde todo es capturado: los espectadores con sus gestos juiciosos incluso.⁴³

La idea de Tomás Eloy Martínez ayuda a entender los ejemplos de imágenes del Peñón, como mediador silencioso que toma fotografías durante tres carnavales, convive con uno de los bailarines, pregunta sobre sus anhelos y frustraciones. El *No Kitsch* contempla aciertos e insatisfacciones asumidas. La fotografía pudo registrar esas felicidades parciales en instantes que eran continuos. Diminutas parcialidades de la vida. La foto de los personajes del Peñón es una imagen local en su definición y transnacional en su conjunción; culturas híbridas rediseñadas, que fusionan su tradición con el devenir del consumo de masas. Cabe preguntarnos si la foto es afirmación o negación de la estética de lo relegado socialmente. Nos planteamos así discusiones desde los discursos de aparente afirmación de una verdad, con el fin de repensar hasta donde creemos en la belleza y en las prácticas legitimadas por la foto.

43 Eloy Martínez Tomás, *Lo que no se ve*, D.G.E, México, D.F.: 2005, pp. 71-72.

Lo obtuso planteado por Barthes en imágenes de ambigua naturaleza se explica desde múltiples desfases de la objetividad esperada, pero reconfigurada. En la Ciudad de México, en *El Peñón de los Baños*, tomo algunas fotos, con intención de capturar la **otredad de lo Kitsch**, no el sentido de lo literal reconocible transnacionalmente, si no lo particular significativo, vivo. Podría pensar así que lo transnacional común, repetible en práctica e imagen pierde valor por su bajo nivel de diversificación en detrimento de su alto nivel de identificación. Es decir, la gente se reconoce en lo simple y lo cotidiano al tiempo que se identifica y fortalece sus creencias.

Lo identitario no es absoluto, es fallido; la foto también lo es. Hoy resulta interesante la foto accidental que produce, no que reproduce; también la que representa simbólicamente algo, más allá de la que solo lo presenta. La fotografía brinda la posibilidad de llevar muy lejos algo local; extrapolarlo transporta negaciones auténticas. La foto es un fenómeno que como el *No Kitsch* transmuta en el sentido o la dirección que le proponemos. La complejidad de la mente humana hace a la complejidad de sus imágenes objetos o prácticas transfiguradas.

En el Peñón, dos hombres bailan entre sí; uno porta máscara masculina y barbada de cera, otro lleva el velo y atuendo femenino. Los roles se intercambian, la fotografía también intercambia la imagen congelada, a cambio del baile incesante. La parcialidad de la imagen es reconfiguración de un todo fallido, caótico e incomprensible como la muerte y la belleza.

El No Kitsch es, en cambio, presentado como un término pertinente a determinados contextos, más allá de los posibles desfases conceptuales y

morfológicos respecto a su origen. Lo dirimen, en todo caso, una serie de indicadores que, si bien no son determinantes, coadyuvan a su entendimiento:

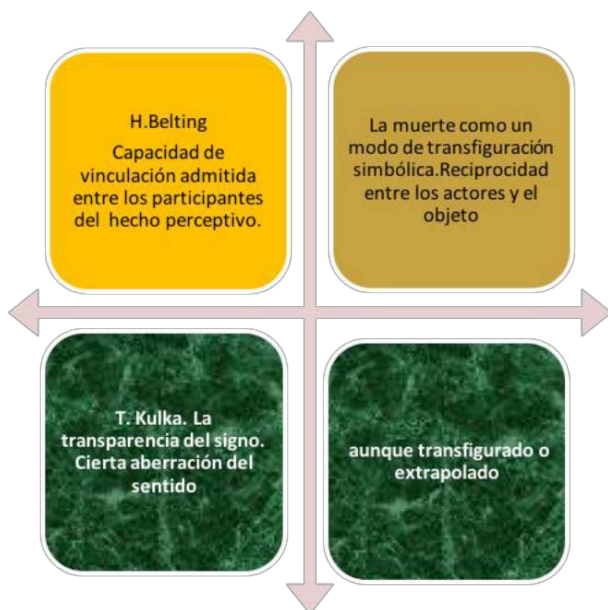
- No es moda por lo que no responde directamente al consumo masivo.
- Es afectado indirectamente por los componentes que constituyen factores comunes a las masas.
- Tiende a individualizarse con las construcciones o reconstrucciones individuales de la forma.
- Encuentra lugar cómodo en la ambigüedad, en el doble sentido, y en la actitud dialógica con el mundo.
- Incluso en sus fallas, se reactiva como símbolo emergente que potencia sus signos.

El *No Kitsch* surge porque el *Kitsch* solo niega lo auténtico. En la no aceptación entra el segundo término, el pensamiento subalterno de esa negación, la aceptación. De repente parece auténtico, se acerca al sentido de lo verdadero, deja de ser el mero sustituto estético señalado por Moles. La forma en que son utilizados los objetos determinará las posibilidades de funcionamiento simbólico de los mismos.

El *No Kitsch* contempla un problema de aceptación no solo estético sino también social, puesto que los temores se sustituyen por medidas apropiatorias. Temor a explorar la fealdad, los criterios estilísticos ajenos, el incorporar lo importado como local, y el aceptar que en esencia nos gusta lo que tenemos, lo que usamos para vivir, para expresarnos. Lo complejo de este fenómeno radica en que limita las posibilidades del humor, el consumo y lo

estético. Esta última posibilidad tiene capacidades de reconfigurar a las anteriores, puesto que retoma la estética establecida por las herencias culturales.

La manera en que nos acercamos al arte es, en gran medida, el resultado de un conflicto interno entre los opuestos que dirimen las reacciones estéticas, esperamos encontrar la fórmula de "lo puro", o lo "verdadero" ante la forma. Aunque se sabe que no existe una escuela que otorgue facultades para un conocimiento "clínico" o intuitivo, también se nos presentan jerarquías del arte que debemos reconocer casi como provenientes de la belleza intrínseca, sin darnos tiempo a cuestionarnos sobre su validez.⁴⁴



8. Belting y Kulka.

44 Schussheim, Victoria, *Arte Primitivo en tierra civilizada*, (Siglo XXI; Madrid, 1993). p. 84.

2.5 *Estética ilusoria*

La intención de este apartado fue reivindicar al *Kitsch* como expresión estética. Alejarlo de las connotaciones que lo degradan e insertarlo en una dimensión epistemológica que considere el contexto en el que nace, el valor de los objetos transfigurados, y el efecto altamente emotivo, placentero que produce. Nos desplazamos hacia otra nominación, el *No Kitsch*. Las ideas de Kant, Hume, Moles, Greenberg, Broch, Arnheim, aportaron elementos conceptuales para entender la emergencia de este fenómeno en la Ciudad de México.

El asombro detectó escenas que fueron llevadas luego a un soporte fotográfico; se organizaron cuatro serie de imágenes: las recogidas en *El Peñón de los Baños*, las que recrean la *figura de Mickey Mouse*, las que fueron legitimadas en el *Museo del Jugete Antiguo de México*, y las que, simplemente, fueron tomadas al andar las calles del Distrito federal. Corresponde ahora evaluar, medianamente, la pertinencia de estas expresiones en el arte popular latinoamericano.

La cultura popular y los objetos mexicanos que trascienden su uso son expresiones sociales. No obstante, “conocer no siempre es poseer”, ya que el sujeto es partícipe del misterio propio de los imaginarios populares. Así, la prácticas validan al objeto *No Kitsch*, transfiguran su sentido por la relación dialéctica objeto-sujeto primero, para posteriormente acudir al concepto. Un concepto que hoy no puede ser esclarecedor de un arte verdadero, no existe hoy, diría Adorno, porque todo el arte lo es, solo que en niveles de intensidad que se miden de modo distinto.

Marta Traba propone ver el Arte –verdadero–, Latinoamericano como una forma de conocimiento plural localizado, que permite explorar de nuestras sociedades, ricas en formas llenas vitalidad, cualidad propia de la particular sensibilidad latina. Dice lo siguiente:

Los artistas pautan nuestras esperanzas, revelan nuestras ilusiones, transmiten nuestros defectos; ya se sabe que en ese develamiento de lo oculto radica la esencia misma del hecho artístico. Tal ha sido el trabajo de sucesivas generaciones, ligadas por el idioma, las tradiciones y la historia en el caso de los hispanoparlantes, y articulado por la geografía y los desarrollos socioeconómicos, en el caso del Brasil.

América Latina, como África, es un bloque. Compartimentado, pero bloque al fin. Por ello, pese a todas las controversias al respecto, es lícito hablar de arte latinoamericano o producido en América Latina, contribuyendo así a definir una cultura que no puede ni quiere confundirse con las demás.⁴⁵

Entiéndase esta postura como una aceptación de los errores en el arte y en la vida, una aceptación de lo que aparentemente es negado, rechazado, defectuoso pero identitario al fin. A la vez se alude a cierto gusto por la representación colectiva, representativa pese a lo que pudiera entenderse como buen gusto o no. De modo latente queda la idea de consenso, en tanto representa el imaginario visible u oculto de un grupo.

Pareciera, en este punto, que estamos en el medio aún de una definición, acerca de todo está dicho sobre los objetos que nos definen, las ataduras que tenemos y las proyecciones que hacemos de ellos en el arte. Definitivamente en

45 Marta Traba. *El Arte de América latina*. New York: BID, 1961. p. 42.

el universo de los objetos y su relación con lo estético no hay nada definitivo, lo surreal emerge directamente, con la boca abierta, para tragarse lo real. Los símbolos inesperados, absurdos metonímicamente, pueden sustituir mediante estrategias *No Kitsch* a lo premeditado; se llega así no a una definición, sino la posibilidad de entender al desdibujo de un concepto acotado por la sugerencia de otro.

No respondemos directamente al arte de la felicidad estética, como planteó **Moles**; no nos llena eso; la insatisfacción de los tiempos posmodernos busca diferentes formas y condiciones sociales. Los caminos personales, tanto del arte como en la vida, parecen necesitar cada vez más de aquellos objetos banales, inútiles y cargados de fealdad que arrojan una pequeña luz de identidad, un espacio de regocijo, de sosiego risueño. Quizá lo único que buscamos es algo que nos haga reír. Por algo somos ya varios los académicos que hemos citado a Melquiades Herrera, un artista que utilizó el humor como herramienta y sustento creativo, como manera de ver y hacer ver cosas que normalmente quedan al margen, en el olvido, porque no están en los niveles consagrados, sobre todo si pensamos en manifestaciones artísticas.

Por tanto, refrescar la sensación de ese primer instante, aunque se haya perdido. La experiencia graba una imagen específica para cada objeto y concepto, con la ilusión de repetir esa sensación de modo similar, aunque resulte imposible. Enriquece la mente, guardamos símbolos y signos para volver a adecuar a los objetos, para recatalogarlos en nuevas prácticas. El contexto determinará los valores que ocupen; en todo caso el desfase, puede funcionar como un punto de partida, una llamada para la nueva transfiguración.

Lo feo no es más que una máscara en la que nos refugiarse como modo de escape a la realidad; un "entretenernos" estético. Los caminos del pensar se mueven hacia y desde la idea de lo bello; lo que no es bello carece de equilibrio y compensación, necesita ser iluminado para ser visto, no ser nombrado. El *No Kitsch* no sirve para que los círculos del arte se abran más, o para ser acuñado como inmediato resquicio de entendimiento de aquella forma que escapa al término Kitsch, no es una metodología de trabajo, ni una tipología definida para la terminología del arte. No puede ser *No Kitsch* lo que se asume y consume. El *No Kitsch* se refiere a los mensajes estéticos intersticiales que rozan la posibilidad de verse como *Kitsch* desde una otredad auténtica, que puede tener diferentes niveles de autenticidad, intensidad o verdad.

Escapar a los pactos, a los acuerdos estéticos, poner otras ideas en imágenes llevó al vocablo *No Kitsch*. Nombrarlo corta el supuesto de que el signo vive una praxis reveladora; la nueva construcción evade mandatos estéticos, propone objetos transfigurados en la experiencia establecida con el sujeto. Esto invita a entender las categorizaciones estéticas desde una concepción poética, y filosófica. El arte establece puentes sobre el objeto, no de comprensión, no de justificación, sí de experiencias dialógicas vivas.

A continuación se presenta un cuadro que pretende articular aspectos ilusorios del arte, la vida y la muerte del sujeto, desde el objeto y el arte, considerando los preceptos que se sostienen y los que se disuelven en la posible reconfiguración. A partir de una presentación comparativa y de carácter vinculatorio, se proyectan ejes distintivos y jerárquicos que posibiliten un acercamiento a los planteamientos subjetivos, desde símbolos catalogados dentro de lo aceptado y verdadero.



9. No Kitsch y entorno.

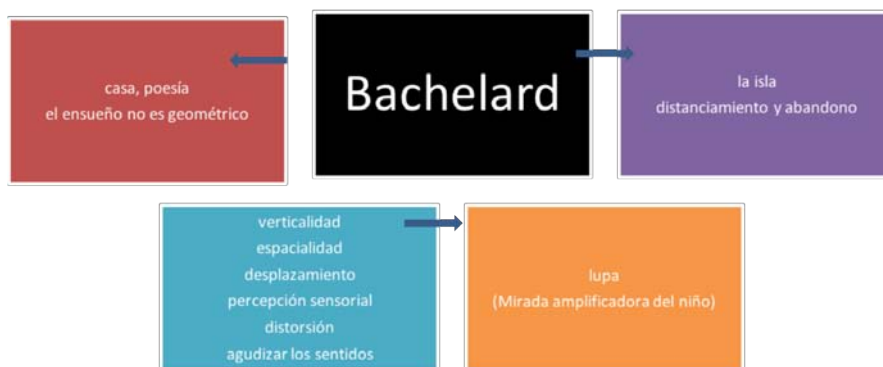


10. No Kitsch y entorno II.

Bachelard, formas circulares y acercamiento al mundo

Bachelard⁴⁶ propone revisar la perspectiva del que observa el espacio y la escala de la imagen que se ve, la que se vive. Propone tomar los elementos del juego pero, a la vez, invita a detenernos en el detalle, jerarquiza las cosas pequeñas, su valor de verdad o su carácter ilusorio. El acercamiento subjetivo es una postura ontológica que se conforma sobre el imaginario como inicio y fin de su poética. El imaginario reinventa lo “insignificante”, incluso desde el absurdo; valida lo creativo, no el artificio; optimiza un ideal de ser.

El acercamiento al detalle remite a los estudios de botánica, a la descripción de objetos naturales basada en formas, colores, texturas. Una flor, sus pistilos, conforman una delicada metáfora de la India. La miniatura, el detalle bajo la lupa. El siguiente cuadro explica el eje del pensamiento asimétrico de Bachelard; acentúa la función del lado izquierdo, el lugar del sentimiento y la femineidad, el sitio del juego, el asombro.



11. Bachelard y la mirada.

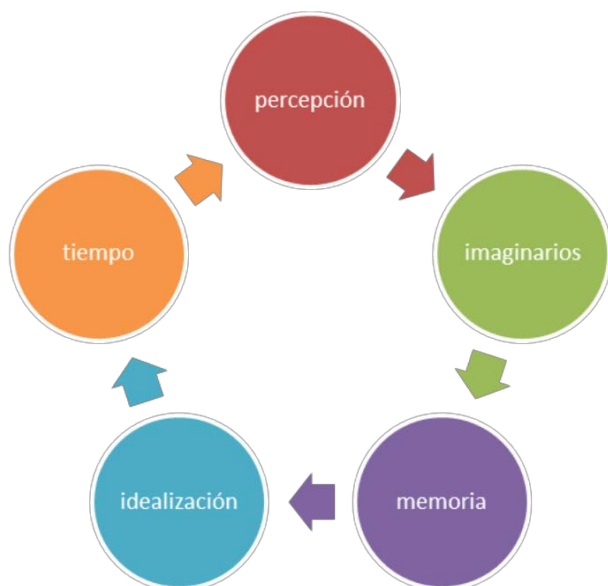
46 Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013), p. 185.

La sorpresa propone un valor no reconocido, el valor del los intersticios; lleva a lo desapercibido, abre la entrada a un saber que roza el llamado mal gusto. La lupa del botánico es el ojo ampliado del niño que redescubre el mundo; lo pequeño se transforma. En tiempos de sobredosis visual, la imaginación autónoma es un desafío. La hiperaceleración deja poco lugar para el pensamiento, el análisis, la reflexión. Si lo pequeño pide lentitud, ocio, aprecio del detalle, el desafío es abocarse a la percepción de lo insignificante.

Victor Hugo hace descripciones fantásticas de los pinos de Italia, de espesas nubes de moscardones y otras legiones de insectos.⁴⁷ De repente el escritor pasa a lo majestuoso y rechaza la enormidad. Prefiere el dominio de los mundos pequeños, lo que se vive a modo de frescor metafísico. El bosque, cosmicidad que trasciende el acontecimiento lineal. El autor va del onirismo vegetal al animal. Cuando menciona a “Pulgarcito”, Gaston Paris, remite al ingenio, la malicia, no a lo ridículo de la pequeñez; capta el dinamismo de la miniatura, la rebeldía del inferior. Gastón propone escuchar al pequeño personaje cuando guía a un caballo susurrándole en su oído.

Bachelard y Adorno se aproximan a la noción de lo *No Kitsch*, al proponer la deconstrucción del objeto como ente general y absoluto. Plantean la relevancia del detalle, de las partes, lo que evoca el posible nacimiento de nuevos signos, una nueva objetividad.

47 *Op. cit.* p. 204.



12. Bachelard y lo subjetivo.

Tiempo, juego, ensueño; formas suaves. **Rimbaud**, y Gulliver, incurren en el espacio onírico. El universo de los fenómenos psíquicos, simbólicos, metafísicos, caben en los experimentos poéticos de Rimbaud; “una casa de cielo que gira, que se deja ver como gira”; sublimación y negatividad; lo macro y lo micro entran en una dinámica lúdica.

También Baudellaire habla de las miniaturas de Goya: la dialéctica entre lo minúsculo y lo grande potencia el protagonismo del detalle, lo que no se percibe a primera vista en los signos que componen lo real.⁴⁸ Lo lejano “fabrica miniaturas”, invita a hundirnos en dimensiones minúsculas: ante las aldeas perdidas, el observador se ve reducido y, a veces, esa pequeñez, le permite escurrirse en el espacio observado.

48 *Op. cit.* p. 196.



13. Bachelard y Foster.

La causalidad de lo pequeño conmueve todo lo posible, los sentidos se magnifican ante ellos. A vivirlos, a buscar los objetos. La noción de umbral en la Ciudad de México está en la calle, donde una oferta extensa de lo pequeño marca el paso urbano y rural. El objeto satisface la necesidad de poseer, las inquietudes emocionales no resueltas. Los detalles del objeto pequeño construyen nuevos imaginarios en nuestras ciudades mentales, en nuestras aldeas creativas, narrativas. Movemos los muebles, levantamos y derrumbamos paredes, llevamos al pequeño Gulliver a nuestra realidad y lo compadecemos de su pequeñez al tiempo que engrandecemos nuestro afán coleccionista no concluyente.



14. Bachelard Espacio y objeto estético.

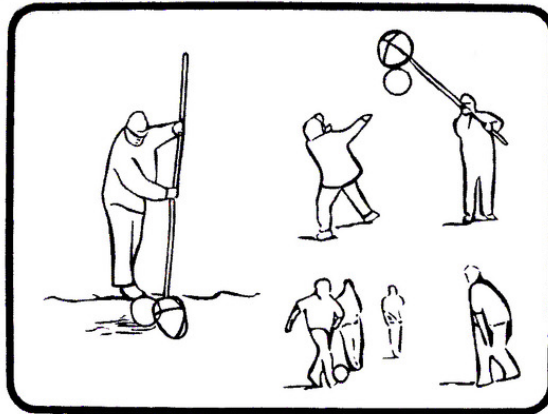
Formas circulares

La fenomenología de **lo redondo y lo afectivo** propone que toda existencia parece, en sí, redonda.⁴⁹ La actitud fenomenológica, su fuerza hipnótica, está dotada de una concentración del ser. Si se habla de una apariencia de redondez, la contemplación reduce el valor ontológico, minimiza la primitividad del ser, hacia otro, que surge desde lo redondo. La filosofía propone un punto de partida que, luego, convertida en fenomenología de la elementalidad, llegue a evocar una imagen originaria del ser. El ser geométrico, la esfera, se podrá ver como un ejemplo de la perfección; su forma equilibrada, la palabra, la línea, la esfera del geómetra, es una esfera vacía, trazada para desfilosofar, para desprenderse del pensamiento científico. Cuando podemos imaginar no tenemos elementos para expresar esas sensaciones; cuando estamos en posibilidad de narrar, lo imaginativo decrece.

La redondez remite a una determinación cariñosa por su amable acabado. Cuando el autor compara la redondez con la existencia “casi toda” esférica de un ave, remite a la unidad, la concentración, la individualidad. Una situación cósmica tiene las formas dinámicas y absolutas de un ser, una brevedad

49 Karl Jaspers. München: Van der Wahrheit, 1947. p. 50.

evocada, acotada, pero a la vez infinita. La imagen del pájaro es un motivo que genera calma, sonora pasividad; afirma que la existencia es redonda.



31. Luis González Toussaint. *Futteln*.

Futteln “Es el nombre de un proyecto artístico de Luis González Toussaint, que involucra la pelota como elemento de juego-arte. Representa la felicidad, y propone un juego en el que el objeto se “pierde en el río”, para ser recuperado azarosamente por otra persona, para seguir utilizándolo en el juego.”⁵⁰

Considero particularmente sensible la evocación de los signos y símbolos que nuestros espacios emocionales pueden vincular, al mismo tiempo, con los signos **no-evidentes** que los rodean. Poner la lupa sobre el detalle ante la vorágine prepotente de las grandes escalas; indaga el potencial creativo de la

⁵⁰ El proyecto se originó en cooperación con The Kassel Art Academy, The Active center of Art y la Ciudad de Kassel, Alemania, 2003.

pequeñez, los avisos más sutiles de la forma, los puntos donde convergen el pasado con el presente. Lo ecléctico y puro de una forma de la creatividad.⁵¹

A continuación se articulará el sentido del objeto legitimado por sí mismo, y mediante el acercamiento que el sujeto establece con el.

Xavier Rubert De Ventós⁵² señala que “al mundo solo se puede acercarse uno abstracta, objetiva y extranjeramente, desde la alienación y el absurdo”, que el ensimismamiento verdadero puede ser una queja, una alucinación o un grito, mas no un proyecto. Esto reafirma la frase de Picasso que recoge Sánchez Vázquez: “Yo no muestro proyectos, yo muestro lo que hago”.⁵³ El texto se explaya sobre el valor de la pintura abstracta, “vanguardia artística, científica e histórica”, injustamente estigmatizada en la esfera del arte puro. El investigador, contrariamente, ve en ella un mundo que promociona lo nuevo: el interés por los centauros o las sirenas frente a los individuos cabales o los sistemas de una pieza; el énfasis en la resistencia de las cosas; la penumbra que envuelve la comprensión; la irreverencia ante las maneras y apariencias del culto, tanto a la verdad política como a la forma artística; el rechazo en fin, por

51 Como referencia no objetual de Bachelard al *No Kitsch*, y a la transfiguración del sentido de lo arbóreo, quisiera aludir al Nogal de mi infancia, contenedor y soporte de mis juegos: primero, estructura para trepar; luego, soporte de columpios y trapecios; finalmente espacio donde se abandona una vieja cultura antropomorfa estilo autómatas de Melie pero sin ninguno de sus atributos. Hojas grandes para cubrir un área importante, como de 100 metros cuadrados, tronco importante, ramas imponentes; me dolía que el capitán, cabeza de ese hogar, las hiciera cortar. Usé el pigmento de esas cascadas de nuez para hacer bases de cuadros, pero no coloqué conservantes, y tuve que matar toda la fauna que allí nació, con formol, lo cual afectó la química de los soportes con cierta flexibilidad.

52 Xavier Rubert De Ventós. *El arte ensimismado*. Barcelona; Anagrama, 1997. p. 54.

53 Adolfo Vázquez Sánchez. *Textos de arte y estética*. México D.F.: UNAM, 1978. p. 403.

las ideologías que quieren hacer todo explícito, y las teorías que pretenden ir, sin rodeo alguno, al grano.

Afirmar que el arte moderno tuvo una postura específica, queda en discusión desde que Rubert posiciona a las manifestaciones mencionadas como ociosas. Rubert habla, en vez, de un ensimismamiento que, como Arnheim señala, recobra “la importancia del centro” en el significado intrínseco de la obra por sus aspectos sígnicos. Porque la forma es el principio y fin del arte. La obra gira en torno a ella misma, y **buscar un sentido externo puede ser impreciso**. Se mencionan maneras totalitarias, aniquiladoras o esterilizadoras de los objetos que mueren bajo los nuevos preceptos globalizadores. Nace entonces un “nuevo pluralismo separatista”: nunca tuvimos tantos objetos y nunca se parecieron tanto entre sí; aunque recibamos la orden diferenciante en las etiquetas que compramos.⁵⁴ Las órdenes inquietantes son las que mueven, desde hace décadas, la manera de entender y reconocer cosas y personas, “tendemos a juzgar a los hombres del pasado solo por lo que nos han dejado en el presente”, con el supuesto de que las soluciones anteriores pueden remediar los problemas de hoy. Así nos eximimos de considerar nuevas teorías u objetos que podrían aliviar los huecos de las creaciones actuales. No creer en los cambios violenta paradigmas que, a lo largo de la historia del arte, han encontrado injustificadas formas de desprestigio para creadores y críticos.

En primer lugar, porque no se trata de un descrédito de la realidad, si no de la apariencia, o más exactamente, de la apariencia en cuanto realidad o signo de ella. La realidad sigue interesando, pero no se cree ya poder hallarla en los claroscuros de su epidermis. La realidad no está allí, y en el empeño de su

54 *Ibid*, p. 16.

búsqueda es donde se sacrifica la apariencia.⁵⁵ El significado del objeto, más allá de la forma, encuentra un precedente importante en la pintura no figurativa que abren los artistas primitivistas, quienes insinuaban un espiritualismo no-explicito. La presencia de la obra de arte no tiene otra ley que ella misma, es su propio universo. A la obra de arte de encumbrados significados le preceden las obras arte-objeto, el fetichismo de la posesión material sobre la inclinación por los métodos.

Rubert cita a Heidegger para referirse al concepto de verdad en la obra de arte. Compara a Tapies con un impresionista y remite a la idea de limpia y autónoma emergencia estética el depurar los procesos de creación, y al proponer al espectador ser el nuevo reconstructor de la composición. Una sumisión de la obra hacia el sentir interior, no solo del artista si no de lo que compone a la obra; los materiales “se realizan a sí mismos a través del artista”⁵⁶ Rodea la idea de la negación desde el inicio de las vanguardias hasta nuestros días, por la búsqueda de autonomía de imágenes, conceptos y materiales que también han sido protagonistas del constante intento por separar lo plástico del signo, aunque se afirma, todo material significa, y es también imposible eliminar el primero por el segundo, ya que ambos se requieren en pugna para que la obra exista. Lo que sí se puede observar desde el arte moderno es una tendencia a potenciar alguno de los dos aspectos en especial.

Rubert señala que puede haber tres tipos de alienaciones o pintura transitiva:

55 *Op. cit.* p. 27.

56 *Op. cit.* p. 30.

- Decorativa: Si la pintura abstracta moderna corrió un gran riesgo al ser candidata a verse “decorativa”, podría decirse lo mismo de las obras de Mondrian, Klein o incluso por qué no, de alguno de los ready-mades de Duchamp. Kandinsky explicó entonces que su búsqueda iba de un camino exterior automático hacia un camino interior, sensible. Un caleidoscopio genuino no es decorativo, pues si no pertenecería a la materia, apuntó Kandinsky.
- Figurativa: Es una ilusión de verdad, una imitación de la naturaleza. “Para el arte moderno este modo de trabajo fue visto como un suicidio, y las mismas técnicas que transmitieron el significado de lo exterior, fueron herramientas de otros que las utilizaron para un devenir del arte más azaroso y divergente.
- Simbólica: Más allá de lo retinal, “la forma y los colores tienen una significación humana” señalaba Kandinsky. La afirmación coloca a la obra por encima incluso del artista, la forma y el color sobre la representación. Por otro lado, es interesante la referencia que se hace a Paolozzi, Fontana, como simbolistas de los relieves, la textura, y el collage.

Estamos pues ante una teoría de la obra de arte que defiende su mismidad como habitáculo del ser, como palanca de su propia alienación. Así como la obra de arte figurativa nos remitía al mundo real y la decorativa al ornamento, la obra de arte metafísica reenvía a su hábitat: al ser, dentro del cual queda subsumida.⁵⁷ Reconfiguro, articulo dicha posibilidad con las

57 Heidegger, *Qué significa pensar*, Ed. Nova; Madrid 1958, p. 179.

poéticas del espacio de Bachelard, y las perspectivas interiorizadoras para entender al objeto de Rubert, cabe la redención del mismo propuesta por Benjamin desde la resistencia que lo antepone al sujeto, sugerida por Adorno.

3.

**ANDAR URBANO.
MELQUIADES HERRERA**

La desmesura del Distrito Federal involucra un exceso de población (alrededor de veinte millones de personas), y de objetos que los circundan; la sobreabundancia productiva local y de importación, en una capital que brinda a los que tienen en exceso y a los que tienen lo mínimo para subsistir. Llegué a considerar que las manifestaciones visuales del fenómeno *No Kitsch* en la Ciudad de México no cabían en el arte contemporáneo, que incluso escapaban a esa categorización, por la amplitud del término, contemplé entonces la posibilidad de verlo como un fenómeno cercano a “estudios de la cultura visual”. Es lo que propone Néstor García Canclini cuando habla de la cultura visual y de las políticas culturales, “comprender las como temporalidad cambiante que involucra a todos los actores sociales que activan sus significados”.¹ En la actualidad, agrega, se abre un panorama cargado de violencia y riesgos sociales; dice que los jóvenes son el sector más vulnerable y castigado, con más educación y menos acceso al empleo, a pesar de ser la mayoría de la población. También señala que en México falta apoyo a los artistas intermitentes, a diferencia de lo que sucede en Francia, por ejemplo, donde existe un apoyo regular aún en los intervalos laborales donde no hay

1 Néstor García Canclini, *El consumo cultural en México*, (CONACULTA: D.F.), p. 25.

actividades artísticas. Esta razón podría ser un la causa de cierto grado de precariedad en el consumo estético.

Observa que las artes están atravesadas por los recursos tecnológicos, por conexiones permanentes, la cultura del Smartphone, lo sincrónico y lo deslocalizado. El apego, la celebración de fragmentos informativos que recibimos del mundo cibernético están aislados de su contexto. En tiempos de la alta concentración de datos, confiamos en la inmediatez, pero, agrega, no debería perderse de vista la motivación cultural específica que nos mueve. Esto produce nuevas relaciones socio-económicas en el ámbito de la cultura, relaciones horizontales, por el número de conexiones simultáneas disponibles, no siempre acompañadas por la transmisión de ideas.² Son máquinas alienantes que nos desconectan, disponen de nosotros y luego nos dejan a la deriva. También en el arte el trabajo se “horizontaliza”, se hegemoniza y, consecuentemente, perjudica la dinámica creativa del individuo.

Las reflexiones anteriores nos sitúan medianamente en ámbito del Distrito Federal. Ciudad vertiginosa. La sobredosis de su movimiento cotidiano estalla también en sus expresiones estéticas. Nada más ajeno a esta urbe que la quietud de las imágenes realistas. El tumulto deforma la percepción visual, altera la previsibilidad de las formas, desestructura cánones, legitima transgresiones, propicia el desarrollo del *Kitsch*.

Los ejemplos escogidos para ejemplificar el efecto *No Kitsch* en la Ciudad de México escapan a cualquier clasificación. Lo que sigue son situaciones

2 Francisco Cruz, *Estructura socioeconómica de México*, Norma: D.F., pp. 78-85.

vivenciadas en la calle; otras, las menos, han logrado un reconocimiento institucional.

3.1 Monsiváis

Para introducirnos en el ámbito del *Kitsch mexicano*, recorro a Carlos Monsiváis. Considera que, “como sucede con el jazz, el que no comprende el Kitsch jamás disfrutará de sus delicias”.³ Propone dejar que nuestra intuición nos hable del fenómeno. Reconoce que los objetos que más abundan en esta clasificación provienen de importaciones, como las cerámicas zoomórficas, pequeñas remembranzas de lugares anhelados como la torre Eiffel, o San Francisco. El *Kitsch*, afirma, es objeto, se viste, se puede convertir incluso en una actitud; camisa floreada y caminar hip hop en un contexto barrial del DF., Iztapalapa, por ejemplo. El genio autóctono no se desmotiva por la imitación no alcanzada; asimila, en vez, todas las importaciones objetuales y culturales para producir un *Kitsch* nativo. *El Kitsch* en México, agrega, es la escuela de los sentidos en la que casi todos terminamos inscribiéndonos. Tiene que ver con lo naco, pero es distinto de su connotación negativa, porque es “chafa”, algo menor que, a la vez, tiene cierto grado de autenticidad. Un punto donde se pierde el valor de esas actitudes radica en la imitación, porque se queda a mitad de camino, y por eso resulta propensa a lo risible. Interesante resulta leer la manera en que legitima el origen popular del *Kitsch*:

3 Carlos Monsiváis, *El arte de la ironía ante la crítica*, Era, D.F.2007, pp. 129-132.

He trabajado con todo lo popular, pero no lo tomo para volverlo nice, lo tomo tal como es. Tengo unos dibujos en ese tono, de mal gusto, pero nunca he considerado que mis cosas sean *Kitsch*. Mi punto de partida es lo popular, no lo *Kitsch*. Por ejemplo, cantar boleros para la clase alta; aparte de Luis Miguel, solamente lo hacen cuando están borrachos en Garibaldi y con mariachis, y les parece de mal gusto. Pero el chiste es que este mal gusto es lo popular, la música ranchera, la música mexicana. Lo popular y mi música tiene que ver con eso: yo parto de ahí para hacer mis propios rocanroles; parto de los altares populares para hacer mis cajas. No siento miedo de poner algo que me baje de status a nivel de situación social, como las calcomanías rasca huele, el peluche, todo eso que está considerado de mal gusto. Para mí eso es lo popular.”⁴

El *Kitsch* encuentra amplias expresiones en lugares como La Merced o la Lagunilla, donde se ven imitaciones de muebles Luis XV con franjas fluorescentes que los atraviesan. Otro caso es la música con alta dosis de sentimentalidad. En este rubro México es todo un proveedor mundial; ejemplo de ello son las canciones del afamado Juan Gabriel, en las que abunda el sufrimiento, el desengaño, la tragedia, y Paquita la del Barrio, en quien la imitación no existe, ella misma es *Kitsch*.

4 Carlos Monsivais, *Op. cit.*, p. 130.

3.2 *Música No Kitsch*

De una u otra manera lo *Kitsch* escapa hacia lo *No Kitsch*; a veces esta relación se da a partir de las limitantes que encuentran soporte en lo musical, y otras veces en los aspectos actitudinales que subjetivizan nuestras relaciones con los objetos. Nos acercamos a una representación musical del *No Kitsch*. Diferentes perspectivas deconstruyen el sentido del *Kitsch* en lecturas que apelan a la música, a los aspectos auditivos de la comunicación no-verbal: una canción en boca de un migrante.

La canción de Don Cheto, *Amanditita*, describe la historia del emigrado mexicano que imita fallidamente la cultura de Estados Unidos. Es una mezcla de cumbia colombiana, música de banda y rap. La metonimia potencia un singular sincretismo entre la cultura popular mexicana y lo que encuentra al cruzar la frontera. Resulta un reclamo pero, a la vez, una afirmación de identidad. Dentro de la cultura mexicana es una canción indicativa del desfase de usos y costumbres. El humor inscribe la canción en el estilo *Kitsch*.

El mexicano cruza la frontera gracias a un coyote; cambia luego su apariencia para parecer americano. La nueva posición económica le da una imagen ridícula, impostada. La expresión “te crees el muy muy” connota una actitud soberbia que en México se conoce como “malinchismo”, traidor a la cultura propia, el que se postra frente a la superioridad del “güero”, ya sea “gachupín”, español, o americano, “gringo”, culturas que, en diferentes

ocasiones, han invadido al territorio mexicano.⁵ El esfuerzo de apropiación de otra lengua se describe de manera cromática:

*Te pintaste el pelo
Para verte güero
Pero la verdad
Te quedo retercul...*

Ser rubio, “güero artificial”, merece el apelativo “retercul”, versión popularizada en un lenguaje vulgar y ciudadano opuesta al “very cool” americano. El desplazamiento ha creado un neologismo, una palabra nueva, ha unido una expresión vulgar mexicana, “rete...”, con la pronunciación deformada de una palabra inglesa, “cool”. Se trata de una imitación espontánea, producto de una picardía más que de la ignorancia.⁶ En una primera instancia podría entenderse como lograda expresión del humor *Kitsch* que define calificativamente a otro, pero, de inmediato, se advierte la denuncia del olvido de ciertos imaginarios:

*Trai i-foñ
Antis hablaba en caseta
Y si no tiene myspaces
Se juzga de analfabeta*

*Que bueno que le haya ido bien
Que dios lo haya socorrido
Pero que no se le olvide*

5 Se hace referencia al tiempo de la colonización, la llegada de Hernán Cortés, y a un acontecimiento puntual: la pérdida de Texas, 1848.

6 Para la picardía mexicana, dado que la canción describe imaginarios urbanos de antaño es útil recordar “Sábado Distrito Federal” de Chava Flores(1920), cantautor llamado ‘el cronista de la Ciudad de México’.

*Del pueblo donde ha salido
Que nunca olvide su gente
Porque aunque se crea gabacho
El nopal trae en la frente*

Gubern Roman, en su *Eros electrónico*,⁷ habla de las filias y las fobias de la tecnología, de los significados de pertenencia que conllevan. Traer “i fon” es pertenecer a un grupo que no sólo demuestra cierta capacidad económica, sino también cierta preocupación narcisista por la imagen, que se mide por la pertenencia a determinados grupos sociales según los modos de comunicación que manejen.

*Se viste de lo mejor
Su esposa igual de catrillina
Y se burla de nosotros
Que no traímos ropa fina*

Aquí se hace mención a la vestimenta también como forma de pertenencia. Cabe referirnos entonces a *El Vestido habla*, de Nicola Squicciarino, libro que analiza la importancia de los símbolos en la apariencia de una persona; desde los zapatos hasta el peinado o el color de pelo, toda la apariencia define a la persona que lo porta.⁸ Querer imitar no es equivalente a una ausencia de estilo propio; es sabido que el mismo Picasso se nutría de los estilos de sus colegas, por lo que la canción es, más que una crítica al estilo, una crítica a la actitud desde una visión de “proletariado inconforme” que pretende una apariencia uniforme y cabizbaja para su par, más allá de sus gustos.

7 Roman Gubern, *Eros electrónico*, (Barcelona ; Taurus, 2000.) p. 12.

8 Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas*, (Madrid; Cátedra, 1990.), p. 178.

También hace referencia a la comunicación no-verbal; la actitud, el gesto, es parte de una construcción personal que completa el significado de la vestimenta, aunque este aspecto está más desarrollado en el libro de Flora Davis.⁹ Lipovetsky habla del simulacro actitudinal, la verdad aparente de la cultura hipermoderna.¹⁰



32. Amanditita y Don Cheto, 2014. Video clip: *El muy muy*. En <http://www.youtube.com/watch?v=nCXf0TnXpJQ>

Melquiades señaló, que el humor es una de las categorías más elevadas del arte, porque es, quizá, una escapatoria del artista frente a la mentira del arte contemporáneo. El humor no sólo es complejo, difícil de lograrse, sino que

9 Davis Flora, *La comunicación no verbal*, Alianza Editorial, (Madrid 1998).

10 Lipovetsky, *La era del vacío*, (México ; Fondo de Cultura Económica , 1985), p. 135.

también es una manera de contar la verdad; si el humor no toca fibras sensibles, no existe.

Sobre la apariencia ilusoria

Observar la actitud de una persona ante un objeto, un cigarrillo, plantea una imagen aparentemente sencilla, con un vínculo visible, aunque sugiera una complejidad mayor. Parece un cigarrillo normal; tiene cierta proximidad con un bolígrafo negro; lo que llamó mi atención fue la actitud del portador-usuario del objeto, al absorber el humo y exhalar el aire. Incluso la luz del objeto se enciende cuando el sujeto “fuma”.

Se diría que se trata de un simulacro: el cigarro no es cigarro, es un simulador de sus funciones tan solo, es un objeto que reproduce su luz, su sabor puede tener diferentes opciones. Es un calmante para quien fuma. La imitación no genera solo un fenómeno *Kitsch*, va más allá: la acción de arrojar el humo reconstruye una actitud, la presencia de necesidades innecesarias fabricadas por el hombre. Por ser un objeto falso podría no existir, pero se vuelve en cambio efectivo, porque cubre su propósito de simulación. La actitud de fumar constituye la afirmación de una negación, “fumo algo que no fumo”, aparento que lo hago, aunque no lo hago, y quizá no importe si a los demás les parece que lo hago realmente, el efecto sustituye al acto. Remito nuevamente a Lipovetsky, al simulacro en la era del vacío, y a Paul Virilio, para quien los simulacros son portadores de significados ficticios que pretenden no serlo. Una forma de surrealismo inducido voluntariamente. **Es interesante la acción consciente y la**

sensación subyacente de que esta pueda ser vista y del azaroso poder evocador que ella pueda tener.

3.3 Mujeres

La relación *No-Kitsch*-Objeto-Mujer emite más que una señal de preocupación “En los últimos 15 años, de 2000 a 2014, el número de las mujeres asesinadas en México asciende a 26,267, que en promedio significa 5.1 por día. Del 2000 al 2014 la cantidad de los homicidios anuales se duplicó al pasar de 1,284 a 2,349, según el INEGI.”¹¹, es decir la situación ha pasado a un grado más allá del rechazo, aun que disímilmente al grado de aceptación que connotan las vestimentas y actitudes del Peñón de los baños. La mujer como un objeto susceptible, vulnerable, se hace presente, en una sociedad que admira a la “Virgen María” con especial cariño reflejado en la imagen de la “Virgen de Guadalupe”, y ello denota toda la admiración posible como símbolo de la vida, protección e identidad, pero en un ámbito acotado a la espiritualidad y las prácticas rituales acordadas tradicionalmente. En el hogar el patriarcado es la ley del respeto que lo rige.

Otra de las vertientes del *Kitsch* es la sexual. Se habla de las plumas utilizadas en los cabarets que en México fueron llamados burlesque, espacios cargados de cierto erotismo, juego y absurdo. Ciertas actitudes culturales

¹¹ <http://www.animalpolitico.com/blogueros-lo-que-quiso-decir/2016/01/05/feminicidio-en-mexico/>

tienden a ubicar como objeto *No-Kitsch* a la mujer. Esto no sucede solo en México; véanse en otros sitios del mundo las fotografías de personajes acomodados con su servidumbre femenina; son poseedores de mujeres. Junto a ellas se ve gran cantidad de objetos que desestabilizan las relaciones entre ellos mismos y el espectador.

Hablar de un México lúdico, primitivo, tradicional y contemporáneo es tratar de retener una vastedad inasible. Los referentes teóricos son insuficientes a la hora bajarlos a la cultura popular. No obstante, recordamos que

- La relación **objeto-contexto** es interactiva. Esta dinámica define el movimiento de aceptación o de rechazo de los signos, el grado de representación y receptividad de un producto estético. México, sin embargo, tiende a subestimar la relevancia de los objetos nuevos; y de su valor en función de los consagrados. **La no aceptación**, o la "no admisión social" a la que refiero, proviene de la secularización del concepto de expresión cultural, endurecimiento de axiomas que dificultan su reconocimiento. Prevalecen, por ende, los objetos legitimados por la esfera dominante, por los intereses económicos puestos en la publicidad y en los medios de comunicación.
- "Negar" es una conducta psico-social que conlleva cierta indiferencia, un modo de apatía sustentado por el individualismo de las relaciones banales con las cosas y con los hombres. "Llévenselo" "Tráiganme", son manera de alejar al que amenaza mi espacio y de acumular antojos. La gente prefiere rodearse de artefactos antes que vincularse con sus pares.

Pero los objetos populares no son considerados bienes personales, permanecen en el ámbito del rechazo, por su origen, por su valor de mercado.

- México es tierra de transfiguraciones objetuales, debido a la cultura que lo precede; esto deriva en la constante producción de objetos dotados de simbolismos directos y ocultos, lo que favorece la veneración de algunos y, consecuentemente, el desprecio por otros. El desprecio por lo popular no radica únicamente en el bajo costo del mismo, sino en el sector social que activa su uso; no importa la calidad de la manufactura, si su valor simbólico; sólo interesa acumular cosas que garanticen al ascenso a una mayor escala social.

3.4 Museo Salinas, Miniaturas, y Arquitectura

El objeto que representa a “Salinas” pertenece aproximadamente a los 90s, y responde a una construcción -composición personal, del autor del museo. Se trata de una yuxtaposición repetitiva de caricaturas a un ex-presidente. Fueron creadas para promocionarlo, pero adquirió, por sus efectos visuales, forma *Kitsch*, por lo que implicó su figura en la vida política de México.

Fue Vicente Razo Botey quien en 1996, creó el "Museo Salinas". Se trata de una disposición de objetos alusivos al personaje –libros, revistas, periódicos, calcomanías, chicles, miniaturas de vidrio, juguetes de plástico, máscaras, piñatas– que dejan de mostrar lo *Kitsch* para convertirse en *No Kitsch*. Fueron

colocadas en el baño de la casa, en alusión a Duchamp, para burlar el carácter institucional y acrítico de los museos. Representa un agudo juicio al personaje que afectó considerablemente la estabilidad económica de México ("Tequilazo"; 1994); que favoreció su economía personal y familiar de manera desmedida; y que generó acciones políticas adversas, como lo sucedido con los Zapatistas e indígenas de Chiapas. El museo Salinas va mucho más allá de la transgresión. Alude a una situación, a un estado de cosas que encontró vehículo conceptual a través de objetos que considero *No Kitsch*.



33. Razo Vicente. Poster para baño. México D.F., 1996.

En torno a esta exposición Cuauhtémoc Medina escribe una serie de ideas que giran en torno a lo estético y, específicamente, sobre la importancia de

crear un micro-museo independiente. No se detiene demasiado en revisar el aspecto *Kitsch* de los objetos; ahonda, en vez, en la independencia, la fortaleza, la convicción que requiere el desarrollo de un relato contestatario; destaca el grado de autenticidad de estos hechos, en comparación con el espacio institucional llamado "museo."



34. Reyes Tissera, Manuel. Salinas, *Juguetes antiguos anónimos*. México, D.F., MUJAM.

El Museo Salinas es una colección de arte contemporáneo/popular. Efectivamente, planteó sus objetivos a luz de las estrategias del arte avanzado, y consiguió ejercer un efecto en el carácter de la cultura pública en un momento determinado. En resumen, el Museo Salinas sí fue un Museo, definido como

espacio público donde ejercer la autonomía curatorial, a diferencia de la mayoría de las instituciones que aquí así se proclaman. Al mismo tiempo, utilizó la investidura de “lo museístico” para cuestionar el tipo dominante de producción artística.¹² Políticamente subsiste un sentido crítico, y satírico a la investidura del poder frente al que nadie puede quebrar la solemnidad, que encubre de paso asimétricos y oscuros modos de gobierno.

Los problemas del gusto y la noción consciente del mismo; acuden a "la idea del conocedor", para confrontarla con la expresión espontánea, o con el ojo estético "educado". El conocedor evoca la imagen de un caballero impecable, bien nacido, educado, vestido, de conducta intachable, medido, pero, por que por sobre todas las cosas posee un "incuestionable buen gusto". Schusshheim Victoria asocia al gusto con la experiencia; menciona que el conocedor es una autoridad confiable, porque su capacidad perceptual está afinada de tal manera que se lo puede considerar autoridad en el tema.

Miniaturas

¿Qué tiene en común un grupo de personajes en miniatura con un grupo de mulitas pequeñas? El material -hoja de maíz seca-, es propio de una cultura que trabaja la artesanía con una esmerada dedicación. Es una producción que roza la idea de arte, se va alejando del concepto de artesanía adjudicado a los objetos que se reproducen manualmente pero con un mínimo de variación, y poseen

12 Cuauhtemoc Medina, *Pseudo Museos*, sobre el museo Salinas y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México, Conferencia para el Centro Navional de las Artes en el contexto del Simposio Museo como medio, México D.F.

algo que va más allá de la reproducción de los efectos del arte.¹³ No son objetos artísticos, ni están hechos para gustar; tienen detrás tradición y significado, van de la simplicidad estructural a la complejidad del accidente. Como las obras de Warhol, sus accidentes las vuelven auténticas. No son, por tanto, artesanías comunes, tampoco, quizá por su ingenuidad, son arte; pareciera que escapan a la maldad y a la intención que determinan en gran medida dicha condición. Son sí cultura popular de un nivel enriquecedor, que aporta en composición, materialidad, y lectura. Propongo, por ende, una serie de niveles de interpretación no solo para la belleza *Kitsch* o *No Kitsch*, sino también para la cultura popular y sus expresiones. El tiempo afecta esta condición indudablemente, pero no es el único condicionante, tampoco lo es la condición socio-económica. El problema de la aceptación es determinado por los niveles de consumo que el objeto conlleva.



37. Hermenegildo. *Artesanía popular*.

13 Juan Acha, *El arte y su distribución*, (UNAM; México D.F., 1984), p. 54.



36. Anónimo. Artesanía popular. Puebla, México.

Arquitectura

La arquitectura de México también se manifiesta eclécticamente, no desde casos particulares solamente sino también en contextos amplios donde la pluralidad de espacios y estilos construye " el Museo Anahuacalli", el edificio de Bellas artes, el Monumento a la Revolución, el edificio de la Bolsa Mexicana de Valores, o el Palacio Chino, todos ellos con características de ornamentaciones desfasadas contextual o estilísticamente, pero con una natural convicción de su necesidad de existir. Dicen que el *Kitsch* nunca es atrevido, ni audaz, pero que sí, en cambio, es natural, fluye como una manifestación que pareciera haber existido siempre, por más extrema que esta fuese. Es la convivencia de las formas arquitectónicas en México: diversidad, sincretismo y aceptación. Opulencia fastuosa y sensibilidad de estilos combinados compulsivamente de manera insensible; lo voluntario e involuntario juntos.



37. Museo Diego Rivera Anahuacalli (1853), Ciudad de México.
Fue diseñado por Diego Rivera para albergar su colección de piezas precolombinas.

3.5 El no-objetualismo de Melquiades Herrera

Mi primer paso por la Academia de San Carlos sirvió como impulso para generar obra y observar el pesero defefío, –notas sobre la *Estética del vértigo y el Tumulto, 2001-2003*–, el no-espacio humano que domina el Distrito Federal.¹⁴ Existe desde entonces un ávido interés por la relación dialéctica vida-obra, ligada directamente a la comprensión del espacio en sus prácticas y transformaciones.¹⁵ Por ello descubrir a Melquiades, artista que mediante la activación casi espontánea del objeto se apropia de él, agrega relatos y otras

14 Manuel Reyes Tissera, *Estética del vértigo y el tumulto, acerca del espacio No-espacio humano en los peseros del D.F.*, 2001-2003, (UNAM, México D.F.).

15 Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, (Universidad Iberoamericana, México, D.F., 2000), pp. 129-130.

dimensiones, fue una inclinación natural, feliz. Sostengo que, varias décadas después de que fuera acuñada la palabra *Kitsch*, el trabajo de Melquiades actualiza y cuestiona la vigencia del término. Las páginas que siguen pretenden demostrar este supuesto. Para ello revisaré los principios que sustentaron su obra.

Melquiades Herrera Becerril (DF, 1949-2003), estudió en la Escuela de Artes de la UNAM. Participó en alrededor de 50 presentaciones; posee gran número de artículos publicados y de conferencias realizadas, entre las que destacan las ofrecidas en el MAM (Museo de Arte Moderno de México), en programas televisivos de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), en IMEVISION y en Canal 9. Como docente se desempeñó en la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas) y en la Academia de San Carlos, donde enseñó Principios y Orden Geométrico, Teoría del diseño, y Teoría del Arte contemporáneo. Sus clases eran performance “encaminado”, es decir, utilizaba recursos del Arte-Acción para plantear acercamientos a los temas abordados. El uso de vestuario y objetos puntuales de extrema originalidad completaban el sentido de sus exposiciones.

Herrera se propuso distinguir entre el acto de creación, el *arte orgánico*, un estado interno, y el arte como *expresión histórica*, clasificación externa, rígida, estática.¹⁶Fue uno de los primeros artistas en trabajar la “acción”, como él señalaba, y no el “arte de acción”, tarea que adjudicaba a la industria del cine.¹⁷Se destacó por el carácter insólito e inédito de su trabajo: performance, juego, recolección de objetos considerados “fallidos”, populares, arraigados en

16 Issa Ma. Benitez Dueñas., *Manchuria Visión periférica*,(Diamantina, Máquina del tiempo, GDF. México, 2007).

la construcción de la identidad de los más bajos estratos sociales de la Ciudad de México. Los referentes del performance en México se pueden conocer a través de las entrevistas que realizó Dulce María de Alvarado para obtener su grado en la ENAP.¹⁸ Los artistas hablan allí de sus experiencias personales; se definen dentro del espectro del Arte-Acción de la Ciudad de México.

Melquiades H., junto a Maris Bustamante, Alfredo Núñez y Rubén Valencia (1977-1983), se nuclearon alrededor del No Grupo. Trabajaron gráfica, intervenciones facsimilares, montajes de momentos plásticos, parodias ingeniosas y críticas al establishment del arte. La participación del No-Grupo tuvo protagonismo en el 1er coloquio Latinoamericano de Arte No –Objetual y arte urbano (Colombia 1981), organizado por Juan Acha y por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Significó un periodo en el que algunos artistas pudieron ser favorecidos por el gobierno de México con viajes, para mostrar en encuentros y manifestaciones visuales sus obras. De este modo llegaron a París obras cargadas de simbolismo que iban desde la representación del campesino (grupo SUMA) a las expresiones visuales de Ehrenberg (Proceso Pentágono), composición hecha con bolsas de supermercado. El No-Grupo quedó fuera de la Bienal de París por falta de antigüedad –el núcleo era reciente al momento de la convocatoria–, lo cual afectó el rumbo a tomar respecto a los encuentros oficiales. Promulgaban la liberación, y el cambio de paradigmas, la legitimación de nuevos valores y el quiebre con las ideas que consideraban anticuadas o disfuncionales.

17 Melquiades Herrera, *El Performance, Tradición, Moda, Publicidad, o Arte*, (ENAP, UNAM, México, D.F, 1987).

18 Dulce María De Alvarado Chaparro, *Performance en México*, tesis (UNAM, ENAP; México, 2000).

El "No-Grupo" como una célula que asumió su distancia pero también sus posturas, decidió mantenerse al margen de los concursos; organizaron, en vez de eso, acciones extra-oficiales y formas de arte por correo. Excepcionalmente participaron en el Museo de Arte Moderno,¹⁹ donde Melquiades (Premio Nobel de Artes), Alfredo Nuñez ("Propietario de abandonos"), Rubén Valencia (ex artista geométrico), y Maris Bustamante (la "Patente del taco") presentaron *Atentado al hijo pródigo*. La muestra hizo evidentes los planteamientos dispares del grupo, pero a la vez impulsó la conformación de un criterio conceptual cuyo común denominador era la descontextualización, el humor, lo popular y la activación de lo social inmediato en el arte.

Especial mención merece Maris Bustamante, por su participación en las luchas estudiantiles del 68, y como artista que logró afinar un discurso personal en un colectivo mayoritariamente formado por hombres. Juicios elogiosos dedicó al No-Grupo:

Acabábamos de terminar nuestra formación profesional y éramos muy pobres; nos tocaron todas las crisis económicas, pero a pesar de eso sentimos que podíamos responder a un reto que estaba ahí.

Intelectualmente éramos muy ambiciosos y decidimos que cada idea tenía que ser enunciada y desarrollada sin cortapisas. Al no tener dinero y habernos enfrentado abiertamente contra el mercado del arte tradicional, el concepto de lo efímero nos ayudaba porque reorganizábamos los materiales, o los tirábamos a la basura y no había pérdida; así empezamos a desligarnos del mito del objeto entendido de manera tradicional. Heredamos una serie de

19 Genaro Sol, en *No-Grupo*, sobre la exposición, "Atentado al hijo pródigo", en donde con apoyo de José Luis Cuevas parodian el "estado de las cosas" en el arte del momento, Museo de Arte Moderno, México, D.F. 1979.

condiciones que nos fue llevando desde luego a considerar y a desmistificar lo político. Nos encontrábamos con que sí podíamos, pero no de la manera anterior. Sentíamos que se podía y se pudo.²⁰

El "No Grupo" al que perteneció Melquiádes se propuso encontrar nuevos elementos plásticos y no-plásticos en los intersticios de la realidad, profundizar la relación del universo no-objetual con las configuraciones plásticas del objeto. Nacieron planteamientos genuinos en torno al objeto y al condicionamiento del espacio. La práctica representó una mentalidad de cambio: capacidad para observar, seleccionar y recolectar lo más relevante del medio.

Según C. Medina²¹, a lo largo de treinta años, 1968-1997, entre la matanza de Tlatelolco y hasta poco después de la rebelón de Chiapas, México fue protagonista de expresiones visuales contestatarias. Cineastas, diseñadores, arquitectos, pintores y escultores, coincidieron en que el fin de las vanguardias debía abrirse camino en formas de reivindicación social más abarcadoras, menos elitistas. Destaco en ese contexto *El Corno florido*,²² una publicación internacional de referentes culturales que coadyuvó a difundir artistas y grupos que no tenían fácil acceso a los medios expositivos tradicionales; se abrió la comunicación entre creadores, teóricos y promotores de una cultura que batallaba con los esquemas conservadores.

Finalmente destaco la capacidad que tuvo el No Grupo para encontrar elementos nuevos de interés plástico y no-plástico en los intersticios de la

20 Bustamante Maris, en *NO GRUPO, Un zangoloteo al corsé artístico*, Genaro Sol, Museo de Arte Moderno, México, D.F. p. 143.

21 Medina Cuauhtemoc, Catálogo de exposición, *La Era de la Discrepancia, Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*, México, D.F; Turner, 1997. pp. 40-43.

22 Margaret Randall, Revista trasnacional de confluencias vanguardísticas, en la que se publicaron 31 números de alrededor de 200 pag. c/u, 1962-1969.

realidad. Percibo coherente la idea de Mirko Lauer²³ sobre la imposibilidad de encasillar algunos trabajos de los No-Objetualistas, y el considerar esto como un rasgo positivo de su impronta. Como creador, digo que esta experiencia afirma la importancia de buscar y hacer caminos propios en tiempos de descrédito, de extravío, de obsolescencias y discrepancias.

Entre los homenajes post-mortem que recibió el artista se destaca la exposición realizada en la Celda Contemporánea por Sol Genaro, en el año 2003, resultado de una recolección prácticamente artesanal de objetos, corbatas, videos, notas y reseñas referidas al artista.²⁴ La misma autora se ha convertido desde hace una década en una especialista en la investigación del artista, su labor y su papel en el arte moderno y contemporáneo mexicano. Como parte de la exposición se organizó un seminario de 40 horas en el Claustro de Sor Juana.²⁵ Otro de los homenajes que recibió fue en la Academia de San Carlos, donde, gracias al apoyo de la familia del artista, se exhibieron elementos de sus colecciones personales.²⁶ *La última carcajada* fue el nombre de la exposición que el Museo Ex Teresa, realizó recientemente para recordar al artista; el museo propuso una serie de acciones extrapolando objetos y conceptos de Melquiades hacia rumbos que se percibían distantes incluso geográficamente, ya que gran parte de los artistas expositores provenían de

23 Lauer Mirko, Notas para un prólogo, *Obertura, Memorias del primer coloquio Latinoamericano, sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981.p. 23.

24 Sol Genaro, *Catalogo de exposición Un peatón profesional*, Melquiades Herrera, Celda Contemporánea, Claustro de Sor Juana, México, D.F. 2003.

25 *El Cuchillo de Fantomas*, seminario impartido por Katnira Bello, Víctor Sulser, César Cortés y Refugio Solís en el Claustro de Sor Juana, México, D.F., 2003.

26 *Homenaje a Melquiades Herrera*, Colección particular del artista, Academia de San Carlos, UNAM, 2003.

otros países.²⁷ Por lo tanto, a mi juicio, las acciones no llegaron a conectarse, o por lo menos eso fue lo que percibí al presenciar algunas de ellas.

Es complejo abordarlo, definir su trabajo en pocas líneas, dado que su labor fue amplia, y sus presentaciones dejaron hondas marcas en quienes lo apreciaron. Incluso, a casi diez años de su partida, se habla de un “Melquiadismo”; existen tesis que lo mencionan lateralmente,²⁸ otras que lo toman como tema central de sus investigaciones,²⁹ como en el caso de Ulises Casado que particularmente recrea acciones hablando de elementos como meras descripciones movidos principalmente por la admiración y la intención de incorporar un registro formal de su obra a las bibliotecas del arte mexicano. Como parte medular de la historia del Performance mexicano: “Mr. Fly” de Jorge Plata, por ejemplo, se inspiró en el artista para generar imágenes de “street art”, en la Ciudad de México. Cada uno de estos trabajos emite una visión personal sobre la obra de M.H. pero, ciertamente, se deja pendiente el abordaje de un aspecto relevante: el porqué del juego y el absurdo en su obra. La implicación de lo inexacto, el azar, el surrealismo y su conexión con autores de la filosofía estética pueden dar una lectura provechosa a un trabajo demarcado por lo urbano, lo caótico y por los objetos trascendidos desde la acción.

Melquiádes fue un activo representante de lo que se llama el *No Kitsch mexicano*, el manejo de la acción no-objetual cuyo punto de partida son los

27 Información obtenida del centro de documentación del Museo Ex-teresa, Arte Actual, INBA, México, D.F., 2013.

28 Edgar Manuel de Jesús Leon Martínez, *Grafica, vida cotidiana y otras formas creativas. Sobre el proceso creativo*, (UNAM, tesis de Maestría, México 2005).

29 Ulises Casado Sánchez, *Melquiades Herrera : enlaces entre el arte objeto, el performance y el arte urbano en la Ciudad de México*, (UNAM, tesis de Maestría, 2011).

elementos más simples y absurdos. A la manera de los *Caprichos* de Goya, apeló a la ironía como alusión directa, sin avisos previos. Buscaba el efecto “sorpresa” en la combinación impredecible. Su obra tuvo la consistencia del concepto construido por la materialidad de las cosas, es decir, desde la esencia de objeto. No hay en estas manifestaciones una presencia académica de lo escultórico; existen sí, en cambio, objetos reales que ubican al observador en una situación inquietante. Cosas, narraciones, imaginarios ridículos, sin sustento, valían como creencias populares: “continuar una cadena de cartas para prevenir tragedias”, “escribir en una botella a un destinatario incierto”... él mismo, sin proponérselo, llegó a ser leyenda, como sus objetos.³⁰

Melquiades Herrera no fue, sin embargo, un improvisado. Había tejido, a su manera, un puñado de principios que explicaban la aparente arbitrariedad de sus composiciones. Una manera de teorizar sobre este tema la hallamos en “El tetraedro imposible. Contribución al estudio del cubo Rubik”, texto que le valió ser aceptado en el Museo de las Artes Modestas de París. Pero donde encontramos reflexiones acabadas es en la presentación de objetos que tuvo lugar en el museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Nos extenderemos en este discurso porque tiene carácter fundante, explica el curso seguido por la obra de Melquiades. Habló entonces de la conjunción de propiedades diferentes, y del principio de autoridad que rige esa unidad, el *surrealismo*, especialmente aplicado a las manifestaciones mexicanas:

Fueron un guajolote, cuyo cuerpo de esponjadas plumas estaba simulado por una relajada piña de pino y una aristocrática

30 Juan Acha, *Arte y sociedad latinoamericana*, tomo 1, (Fondo de Cultura Económica; México, 1981).

muñequita que en realidad era una escobeta, los primeros objetos que compré en Oaxaca, y que si mal no me acuerdo, fueron los que conformaron la semilla de esta colección. Dos propiedades diferentes se conjuntaban en cada objeto, ignoro si en armonía o en contrapelo. A colación recuerdo que fueron los **Surrealistas** los que propusieron la reunión inesperada de cosas no relacionadas en un lugar insólito (un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disecciones); además André Bretón había calificado a México como el único país surrealista, así se me ocurrió que estas nociones servían como sugerencia inicial para ir reuniendo los objetos, labor que abarcó más de diez años. Desde un principio, esta colección no fue concebida como algo privado y personal, sino como un hecho artístico destinado al público. Se trataba de reunir un rasgo de creatividad urbana y popular que México comparte con otros pueblos, pero que aquí podría tener rasgos específicos que pudieran reflejar un aspecto de la cultura mexicana, que por su aparición reciente, no habían sido considerados. Más que etno-artesanías, se fue consolidando la reunión de productos manufacturados e industriales que tuvieran más de dos funciones, sea por su uso práctico o por su empleo simbólico. Si los objetos tienen propiedades de gadget, cursilería, surrealismo, folklor urbano o paradoja, eso corresponderá a su estudio; en esta muestra se trata de presentar, en lo posible, un hecho estético abierto a distintas posibilidades de lectura, a pesar de la inevitable parcialidad con que fueron escogidos.

Trasladó esa sutil separatividad de las cosas al plano de la *mirada*, la vista ancha que unifica el espacio, los elementos que lo componen y las diversas funciones que pueden cumplir:

La estética y el arte son terrenos maravillosamente resbalosos, a pesar de que el mismo Kandinsky haya iniciado el estudio objetivo de la subjetividad artística. Para clasificarla o etiquetarla se requiere

un estudio de cada caso particular, pues un mismo objeto puede tener la dificultad de pertenecer a varios rangos. La colección ha sido reunida adaptando los procedimientos de los matemáticos en el campo de la geometría: La discusión de ejemplos y contraejemplos no platicados sino puestos en vivo al análisis de la mirada.

Me parece que ver, **mirar**, es un fenómeno fisiológico terrible, porque depende de cómo se maneje el instrumento de los conceptos. Los Borgia se deshacían de sus enemigos invitándolos a un banquete donde la comida se partía con un cuchillo de hoja doble que por uno de sus lados tenía una dosis de letal veneno, así la víctima no sospechaba nada al compartir los alimentos con su anfitrión. De ahí he forjado al que llamo “El cuchillo de Fantomas”; por uno de sus lados dice estética y del otro se lee arte. Si por ejemplo voy a analizar la carta de un enamorado y uso el cuchillo como abrecartas del lado que dice arte, frases como “te quiero con todo mi corazón”, sonarán cursis porque no pueden competir con los arzones literarios de James Joyce dirigidas a su amada.³¹

Finalmente citamos lo que atañe específicamente a nuestro trabajo, la idea de Melquiades sobre la *no objetualidad* y las dificultades para definirla, la imprecisión que rodea a la forma y al género de las cosas:

En el contexto del encuentro de *No objetualistas*, y refiriéndose a la condición contradictoria, dinámica y continua que los rodea, Mirko Lauer señaló: El problema del **no-objetualismo** es, formalmente, el problema de su reproducción, es un problema de forma. Y en la medida que es un problema de forma es un problema de géneros. Los no-objetualistas más exitosos han sido siempre los que han logrado resolver el problema del género. Es decir, los que

31 Melquiades Herrera, Del catálogo *Divertimento vacilón y suerte, objetos encontrados*, colección Melquiades Herrera, 1979-1990, S.H.C.P, México, D.F., 1999.

no han terminado cayendo –no sé si ésa es la palabra–, los que no han terminado pegados con algún tipo de género capaz de englobarlos y de explicarlos. Entonces, muchos han terminado en el baile. En el caso peruano creo que es el teatro el que más ha jalado al no-objetualismo; *Yuyachkani* es un espléndido ejemplo de eso. Otros han terminado en fórmulas pedagógicas. Al final, cuando uno mira a los no-objetualistas radicales, incluso a los más famosos, como Beuys o Christo, hay un desesperado intento de no parecerse a nada. Y, efectivamente, las trampas son enormes, porque Christo ha logrado a lo largo de su trayectoria, no parecerse a nada: esto no es escultura, no es pintura, pero después de sesenta envolturas de diversos monumentos ha creado su propio género.³²

Construcciones surrealistas, una mirada amplia para contener la representación del conjunto, e intención no-objetual, no escultural, no pintura, “sesenta envolturas producen un género inusitado”-, son entonces las consignas sobre las que, según las propias declaraciones de Melquiades, se asienta su arte. Los puntos que siguen procurarán explicarlas.

3.6 Melquiades, mágico y siniestro humor

El No Kitsch tiene humor, dialoga con analogías, dualidades y opuestos. Aquí radica la distancia con la terminología *Kitsch*, aplicada por ejemplo, a objetos y a las actitudes extrapolados de su origen y reciclados para el arte contemporáneo

32 Mirko Lauer, Notas para un prólogo, *Obertura, Memorias del primer coloquio Latinoamericano, sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, (Museo de Arte Moderno de Medellín, 1981) p. 24.

o la publicidad. El humor mexicano se manifiesta con seriedad, a veces apartado de todo, hasta de sí mismo, casi sin sonreír ni gesticular; es un albur hermético solo para conocedores. El doble sentido, la ironía, es un juego de ingenio que no espera aplauso, hace pensar.

Melquíades H. decía que el humor es un arte complejo que exige dedicación para que no llegue al divertimento libre y caótico (“relajo”). El artista, primera referencia del performance informal, adecua a su actuación definiciones formales del arte. Definirlo como *Kitsch* resulta complejo, anticuado e inadecuado; opto por mencionarlo desde una negación, porque el maestro hacía de sus acciones un ritual no-objetual que siempre tuvo pertinencia en el desfase y la dualidad.

Dialogaba con los objetos obtusos de lo real, de la calle; sus objetos eran los que aparentemente pertenecían a lo que comúnmente llamamos *Kitsch*, pero ello, en cualquier forma, no se podía resumir simplemente como la antítesis del buen gusto, o como lo feo, ya que desde el acto performático se estableció un modo de comprensión de los objetos en relación dialógica con su entorno y su interlocutor; involucraba signos en construcciones que se afirmaban desde una aparente negación.

Retomo ideas de Hal Foster.³³ La belleza compulsiva y la objetividad azarosa son factores constructivos por él descriptos. El vínculo mágico, espiritual, lúdico, que pueden generar las acciones de Melquiades, son un modo de transformar la banalidad, los lugares comunes, las frases hechas, el lado “gastado” de los objetos en discursos creativos. Walter Benjamin afirma que

33 Hall Foster, *Belleza compulsiva*, (Adriana Hidalgo, Bs. As.;.2008). p. 115.

hasta en los sueños llegamos a lugares comunes. Podría decirse que Melquiades invierte dicha ecuación.

Si bien el fenómeno *No Kitsch* es atractivo por sus cualidades visuales, hay que considerar que es un hijo de lo *Pop*, es decir, del consumo estereotipado y conductista, que tiene grandes contrastes y paradójicamente, funcionó como un movimiento que ha sido el mayor impulsor de la estética del consumo y viceversa, que ha sido *leit motiv* para diseñadores y publicistas, da una pista en lo referente a la pregnancia grafico-visual del *No Kitsch*. Es primo de lo **Chic** lo que se pone de moda, se vuelve tendencia y, aunque se percibe ridículo, se adopta.

Por otro lado y remitiendo a las acepciones contemporáneas derivadas del mismo, surge la **estética Flamboyant** que pertenece a la estilización sutil en un inicio, exagerada posteriormente por los componentes de la "estética *gay*"; es decir que, a partir de la sobredimensión, se genera la distorsión. También **Lo Camp** es un término que si bien se acuñó sobre fines del siglo XIX refiriendo a la sobre estimulación visual de ciertas formas, es retomado por Susan Sontag para definir obras de arte puntuales dotadas de sobreelocuencia y exagerados adornos. Al modo de ver personal, estos términos no dejan de ser observaciones interesantes pero imprecisas aún en cuanto a su alcance; puesto que considero que hoy las definiciones pertenecen a un momento y espacio determinados; los términos sobre estas reclasificaciones estéticas no son aplicables de manera extensiva a todas las grandes ciudades de manera simultánea; las particularidades de cada zona redefinen cada categoría o sensibilidad visual. Cada zona es una problemática sub-estética puntual.

3.7 Los objetos de Melquiades Herrera

La manera de representar es índice del carácter de una cultura. Hasta el modo de vestir es signo de identidad. Como muchos otros objetos del arte moderno y contemporáneo, los objetos utilizados por Melquiades Herrera se descomponen hacia los imaginarios del artista y el espectador, porque la idea del mensaje subjetivo es la que permea al encuentro del objeto y la representación, hacia el significado que se destruye como la forma en los cuadros de Cézanne y donde el fondo puede ocupar el lugar de la figura, quedando la re-construcción de la forma y el significado a merced de los acentos visuales y la experiencia personal del espectador. Aquél objeto que fue entonces anécdota desapercibida o utilidad banal, es presentado por Melquiades como objeto casi totémico, trascendental, único y transfigurado en singular y emotiva presencia. La acción de el artista tiene como punto de partida y fin de sus acciones al objeto que mediante el acto performático se ve liberado de las ataduras del sentido objetivo para articular su lectura en otras direcciones.

Digo entonces que los objetos de Melquiades:

- Son portátiles
- Puede ser interpretados en **forma dual**.
- No son estéticamente aceptados; por verse banales, vulgares, marginales.
- Establecen un diálogo con el espectador.
- Se ubican entre el Ready Made y el objeto surrealista.



38. Herrera, Melquiades. *Mi otro yo, Espejo a modo de autorretrato*. "Homenaje a Melquiades Herrera", Academia de San Carlos". México D.F., 2003.



39. Herrera, Melquiades. *Un peatón profesional*. SHCP, México, 2003.



40. Herrera, Melquiades. *Colección de corbatas*. "Homenaje a Melquiades Herrera", Academia de San Carlos, México, D.F., 2003.

Admiten ser clasificados según criterios de

Apropiación: "Yo no lo pinté" (Imágenes encontradas, de un México Surrealista)

Vestimenta: Corbatas de diseños dispares y vivos.

Sacos de colores vivos, Tipo "Dick Tracy".

Sombrero de Copa.

Ropa con diseños "de guerra".

Overol de basurero

Sentido mágico: *El premio Nobel de las Artes.*

La Raíz de Cuachalalate.

El otro yo

Ambigüedad: Las obras de Melquiádes generan lecturas contradictorias, acciones interceptadas por un metalenguaje ocurrente.

Premeditada y minuciosamente Melquiades Herrera desmenuza el objeto. Las piezas que selecciona tienen notas emancipatorias. Es determinante en su propuesta la conjunción entre el doble imaginario cultural que conduce sus prácticas: las representaciones de masa, colectivas, de carácter residual y el ángulo perceptivo del individuo. Consecuentemente los objetos se explican bajo el criterio de mercado dominante, ya que las leyes de consumo condicionan su vulnerabilidad; por ello importa más el efecto que la obra.

Eugenio Garbuno³⁴ señala que se puede hablar de un vacío en el arte contemporáneo; que, ante la muerte del símbolo, el efecto formal de la obra se anula. Lo interesante es la posibilidad de transfiguración que tienen los objetos del arte moderno; una entropía del lenguaje y el significado, algo etéreo y cambiante. En la cultura del siglo XXI, afirma, la profusión de imágenes crea un entorno de ilusión onírica, no cesan de aparecer y transformarse los sentidos que resultan de ellas. Así vamos del “Anti-arte” al “No-arte”, y de ahí al Post-arte; tanto negamos al arte que, finalmente terminamos por afirmarlo aún más.

P. Virilio,³⁵ en vez, aborda de otro modo el arte del siglo XX. Considera que el espacio y el tiempo son factores determinantes de lo “cruel e impiadoso” de la contemporaneidad; señala la *Inercia polar* como resultante de una especie de “parálisis” conceptual que tiene lugar en los objetos que dejan de aportar

34 Eugenio Garbuno Aviña en *Estética del vacío*, La desaparición de símbolo en el arte contemporáneo, D.F.; UNAM, 2012, p. 129.

35 Virilio Paul, *El procedimiento silencio*, Barcelona; Paidós, 1988, p. 85.

nuevas lecturas, se vuelven repeticiones de lo ya visto. Nada sorprende; existe un desgaste inminente en el repertorio que hasta los 70's conocimos; pero lo postmoderno ya sucedió, dejándonos un aparente vacío.³⁶ Quizá entonces un modo de entender al objeto del arte contemporáneo sea desde sus historias, más allá de las presencias sustantivas, intentando olvidar incluso el proceso creativo para recuperar el efecto que produce.

Hal Foster³⁷ sostiene que existe una relación “edípica” entre Picasso y Pollock por un lado, y por otro entre Duchamp y Warhol. Lo cierto es que ambos pares de artistas tuvieron elementos en común: derrumbaron el estilo de sus predecesores y perduraron más tiempo que los demás artistas en la cima de la vanguardia. De Picasso a Pollock la línea fue detonadora, primero en el cubismo y luego en el Action Painting. De Duchamp a Warhol el objeto y la forma estallan, no solo visualmente sino también a través de la banalización del arte.

De Duchamp a Melquiades, en el caso particular, encuentro voluntad emancipatoria y necesidades gozosas descubridoras desde un no -arte latino y objetual, despegado de los grandes relatos, cercano a los giros dinámicos y polisémicos de lo posmoderno aprovechando lo no resuelto del objeto y el juego.

36 Lipovetsky Gilles , era francamente pesimista de esos tiempos, llamándolos “La era del vacío” pero sin contraponer los elementos que significaron transformaciones importantes desde la multiplicidad y la tecnología como recursos creativos.

37 Foster Hal, *El Retorno de lo real*, Madrid; Akal , 2001.pp. 89-95.

De **Arnheim**³⁸ citamos una serie de puntos en los que convergen posibilidades visuales planteadas por el autor, en las que reconozco a Melquiádes Herrera. Ellas son:

- Las fuerzas perceptuales
- El equilibrio psicofísico
- La visión exploradora
- La forma – invención

Las premisas se ajustan a los caracteres de la obra de Melquiádes, porque

- La **energía** de sus objetos está en las cualidades Pop, en las formas genuinas de sus objetos, en la saturación cromática.
- El **equilibrio** físico y psicológico, como mencioné en el capítulo 1, determina el acceso a la forma; el primero entendido gestálticamente desde la compensación de los elementos formales; el segundo, en la pertinencia de la situación. Melquiádes intercambia roles perceptuales; equilibrios y desequilibrios desafían al espectador.
- La visión como **exploración activa** consiste en captar lo esencial del pasado por referencias directas e indirectas; se conoce que Melquiádes hacía un ejercicio constante de recolección y clasificación de objetos que involucraban interactivamente la relación del hombre con el medio urbano. Los objetos, provenientes del ámbito popular mexicano, fueron soporte y medio en sus obras.

38 Arheim, Rudolph, Ibidem, pp. 62-63.

- La forma como **invención**. Tenía predilección por las cosas ambiguas, por lo inútil. Las formas de los objetos utilizados eran de una “pertinente impertinencia”, por el material utilizado, por la osadía de sus combinaciones. El fuera de contexto y la ocurrencia in situ ofrecían dudas sobre el carácter improvisatorio de algunas acciones nada podía entenderse de manera individual. aunque vistas en conjunto se daba sentido a las cosas.

La representación

La representación es algo más que una “presentación”. Es importante no confundir la representación del *performance* con la que hace el *teatro*. Pablo Mandoki considera que el punto de encuentro entre el teatro y el *performance* existe cuando el teatro accede a explorar más allá de la anécdota y se sumerge en el mundo de las sensaciones a través de ciertas prácticas, tales como sintetizar los impulsos generadores de las acciones físicas, repetir estos impulsos hasta que pierdan su sentido práctico y crear partituras vocales evocativas de estados emocionales. Se trata de liberar a los objetos de su uso cotidiano, de la rutina. Cuando se logra romper la lógica de sí mismo y, por tanto, la del espectador, se abren nuevas experiencias sensoriales dentro del teatro.³⁹

El autor propone dos formas de representación, hay objetos que tienen una representación meramente decorativa, y otros que tienen valor de uso en la

39 Pablo Mandoki, *Compilación y edición Ferreira Andrea, ARTEacción, Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones*, México D.F., 2000.

vida cotidiana, pero las posibilidades del objeto pueden ser sumamente amplias, ya que la distancia hacia el concepto, el cuerpo o la acción determina la capacidad de representación. Sin embargo, en el mundo del arte, el objeto utilizado puede alejarse de los signos antropométricos y antropomórficos, ser parte de la vida del artista, o solo ir a su encuentro como un elemento de utilería al momento de la exhibición.

El absurdo

Es aquello para lo que la mente no está preparada; una imagen, una idea, que se presenta de manera incoherente, fuera de toda lógica. Es paradoja por la no pertinencia, es inesperado porque no concebimos lo que no es común. En México, el absurdo se relaciona con una visión mágica del universo donde tienen lugar las sustancias de lo irreal. Se origina en un modelo de lo real y se transforma en lo contrario.

“El sueño de la razón engendra monstruos”,⁴⁰ escribió Goya en el título de una obra; aludía al pensamiento científico como generador de ideas absolutas. En México, el absurdo se relaciona con una visión mágica del universo donde tienen lugar las sustancias de lo irreal. De algún modo, posibilita el resurgir de prácticas pertenecientes al mundo prehispánico: la congregación espontánea del hambre en respetables perímetros de cualquier vereda en torno a la “quesadillera”, puestos venta de todo tipo de productos, nuevos y usados, ubicados en las bocas de metro, tapetes colmados de semillas varias en la puerta del Sheraton. “En México todos venden, hasta en la calle”, afirmaba la mirada

40 *El sueño de la razón produce monstruos*, grabado N° 43 de los “Caprichos” 1799.

de un niño recién llegado al DF. La Ciudad de México rebosa de metalenguajes simultáneos; es un gran mercado.

La tendencia *Surrealista* en México se fortalece con la presencia de representantes parisinos que, bajo el mando de Breton, llegaron desde 1938 como visitantes-artistas-refugiados de guerra. Entre ellos estuvieron Remedios Varo (1608-1963), Leonora Carrington (1917-2011), Alice Rahon (1913-1967), Wolfgang Paalen (1905-1959), Luis Buñuel (1900-1983), Benjamin Péret (1899-1959), Kati Horna (1912-2000), José Horna (1909-1963), Cesar Moro (1903-1956), Alan Glass (Montreal, 1932) y Pedro Friedeberg (Italia, 1937). Una vez establecidos empezaron a crear diversos ensamblajes, y del objeto *surrealista* pronto se saltaría al objeto como revelación de las pulsaciones internas, que pudiesen generar mayor impacto, sabiendo de antemano que este lugar era “el espacio de inspiración *Surrealista* más antiguo y recurrido del mundo”.⁴¹

Foster H. considera que en las formas surrealistas el factor determinante de una visión de lo siniestro es la búsqueda del objeto perdido. Un objeto intercambiable por otros, sustituible, nunca complaciente, capaz de generar emociones más allá de lo real y, por lo tanto, articulador de cierto tipo de conectividad con “lo mágico”. Se propone a través del episodio urbano-fantástico, un planteamiento que oscila entre el espectro de lo real y el mundo onírico.⁴² La No-objetualidad en las obras que se presentan se apoya en el concepto de azar objetivo y la belleza compulsiva, detonantes inesperados de lo

41 Kubli Pablo Joaquín Estévez, *El ensamblaje escultórico, Análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano*, UNAM, 2012.,p. 97.

42 Foster Hal, *Belleza compulsiva*, (Buenos Aires ; Adriana Hidalgo, 2008) p. 65. Foster considera que el surrealismo fue impropio en lo visual, en lo literario y desatento a los imperativos de la forma.

maravilloso.⁴³ Foster considera a Freud un pilar para entender el tema, porque define a la percepción en cuanto se manifiesta compulsivamente en la eterna búsqueda de un objeto. La significación está a la vista, no obstante, queda libre un espacio para que el receptor realice otras asociaciones; la obra es abierta, señala Umberto Eco, debe ser completada por el interlocutor.⁴⁴ De esta manera lo premeditado convive con el accidente, con lo improbable. Ideas, sin duda, próximas al *Surrealismo* y a lo real maravilloso. “Solo lo maravilloso es bello”.⁴⁵

Ives Tanguy, a su vez, ve al surrealismo como una deconstrucción visual, que replantea las posibilidades no solo oníricas si no también poéticas del objeto, en una composición ficticia no-objetual. Llama la atención sobre los escenarios no descriptivos que funcionan como contenedores de una forma incierta, soluble y escurridiza; una referencia al objeto perdido, pero también a la posibilidad de que emerja del azar objetivo.

André Breton apoyaba sus investigaciones en una clínica neuropsiquiátrica de Saint-Dizier en 1916; allí encontró realidades complejas y traumáticas que le inspiraron para moldear al movimiento *Surrealista* de un modo muy particular, incluso idílico, según Foster. Golpeado por la repetición compulsiva, constante en los veteranos de guerra, Breton impulsó un movimiento contrario, fantástico, amable y colorido.

Olea Franco adjudica al movimiento las siguientes consignas: espontaneidad que raya con el automatismo psíquico, el absurdo, la patología emocional; insistencia en el símbolo dado el carácter intransitivo, difuso de este

43 Foster Hal, *Belleza compulsiva*, (Bs. As; Adriana Hidalgo.2008), p. 115.

44 Umberto Eco, *Obra abierta*, (Barcelona.;Planeta, 1992), p. 73

45 Foster Hal, *Op. cit.* pp. 59-61.

recurso; personajes y elementos fantásticos que naturalmente se integran a una realidad azarosa.⁴⁶

Podemos ver estas características en la relación que Melquiades H. tenía con los objetos, con el modo en que los desbarataba, los lanzaba a la transgresión. Buscaba deshacer la formalidad, provocaba, atentaba sarcásticamente contra el orden. En una ocasión se le entrevistó sobre qué opinaba de la crítica y de entre algunos objetos el maestro tomó uno matamoscas que emulaba una mariposa suave, sigilosa, otro que se veía como una telaraña pegajosa que te atrapa, y otro matamoscas plástico con una imitación de mosca pegada, en alusión al trabajo de Julio Ruelas. Luego dijo que la crítica “le hacía los mandados.”⁴⁷ Acto seguido sacudió el objeto en ademán de ataque.

Jugar con lo impropio fue un recurso de Melquiades. Se valía de la ropa interior como soporte de una acción. Aludía a las prendas diseñadas con *Animal prints*, que inundan la Ciudad de México, en términos tales como “jungla recargada de objetos”, “manchas urbanas monstruosas”. Nótese aquí la sinestesia visual auditiva que designa la sobredosis de emociones de urbanas. Nótese también la conjunción de planos reales y fantásticos que concurren a estas expresiones.

46 Oscar Olea, *Configuración de un modelo axiológico para una crítica de arte*, (D.F.;UNAM, 1977), pp. 9-11.

47 “Hacer los mandados” quiere decir en México, ir a cumplir con una consigna, la frase significa mandar al otro para comprar un determinado producto, en general en el mercado o el almacén. Aquí se usa sarcásticamente para oponer la idea del artista supeditado al crítico de arte.

Los objetos, los motivos de M.H., –el juego, la idea del azar objetivo citada por Hal Foster– llevan a pensar que el maestro conjeturó el rumbo de su proceso creativo hacia un campo dominado por lo subjetivo, lo lúdico, vinculante directo de su andar urbano, de conjeturas que en su momento lo llevaron al propio divertimento antes que nada. El estudio de Foster reconoce la presencia de Freud y del Surrealismo, en tanto se propone al objeto como soporte de lo mágico, lo onírico, lo inconsciente, por sus cualidades de interacción y praxis. Una apropiación del objeto por el artista; la posibilidad de sublimarlo.

Las masas fueron motivo de manifestaciones visuales lúdicas. Prácticas artísticas de tipo escultórico, exhibidas en espacios públicos que llevaron a otras escalas y a otras maneras de percibir los objetos. Replantear el objeto popular fue el aporte mayor de M.H.; pudo confundir al hecho artístico con el objeto real, intercambiar significados, jugar con ellos, logró que las masas, por el carácter localista de sus manifestaciones, se reconocieran en el juego. El valor que se puede atribuir a “una raíz de Cuachalalate”, por ejemplo, será un añadido donde el objeto fue un elemento cercano a lo efímero, pero no por ello menos eficaz, logrando reconstruir imaginarios populares reconocibles y mezclándolos con el arte de manera simultánea.

Las distancias económicas en las clases sociales de los países latinoamericanos son cada vez mayores. Del mismo modo, es evidente que la posesión de objetos en cada clase, difiere. A los grupos acomodados le placen estilos definidos –tradicionales o posmodernos– bien distribuidos en espacios adecuados; mientras que los grupos carenciados acumulan, en la sala de recibo preferentemente, cantidad de objetos de baja calidad, muchas veces inútiles. ¿Por qué entonces no hablar de un posible *No-Kitsch* emergente desde la

impureza del plástico, lo efímero, la asimetría de lo obtusamente feo y la desigualdad?

Las ideas de Hall Foster en *Belleza compulsiva* ayudaron significativamente a explicar la “belleza incomprendida” que gira alrededor de los objetos que “están ahí”, como aquellos que objetiva pero azarosamente Melquiades encontró en sus “Noticias de un México Surrealista”: una reparadora de calzado que representó de manera inversa su título “el exorcista”. O una bolsa trasera de pantalón que en sí misma es una amplia y generosa sonrisa entre costuras y botones. Como señala el cuadro anterior, Melquiades activa signos y espacios, construye nuevos significantes y, por ende, nuevos significados. Propone un juego con el misterio,⁴⁸ que será finalmente el punto de interés del espectador.

3.8 Articulaciones estéticas

Adorno y la dialéctica negativa van más allá de la forma hegeliana basada en una relación de opuestos sujeto-objeto. Propone una síntesis que admite aspectos negativos de la historia en lo que no tiene lugar, en el marginado. Busca una posición más allá de la tesis y su antítesis, y con ello de todos los opuestos, introduce con ello la complejidad a la interpretación no solo de un fenómeno estético, sino también social con lo cual plantea un medio de

48 Pavlovsky Eduardo, Kesselman Hernán, *Espacios y creatividad*, Galerna, Buenos Aires, 2007, pp27. Sobre una revisión alternativa de las experiencias lúdicas como activadoras del espacio creativo contemplando el paso de lo siniestro a lo maravilloso incluyendo la extrapolación de los conceptos y la antropomorfización de los objetos.

comprensión alterna que involucra la redención del objeto por el sujeto, dirigido en a una posible trascendencia. Encuentro una propicia conexión entre ambas propuestas teóricas y el trabajo no objetual de Melquiades Herrera, no por negar, si no por incluir, por encontrar caminos en las brechas de la interpretación estética, definiciones tan cercanas a lo objetivo como a lo subjetivo.

Si bien Adorno se resiste a plantear un abierto acercamiento a las variantes contemporáneas del arte, se puede establecer una probable conectividad con los signos evolucionados del objeto, Si Adorno no acepta al *Pop* es porque éste es producto directo de la industria del consumo y la alienación material, y porque ve en ellos una distancia emocional entre el sujeto y el material. **Propiciar que se pueda hablar de una razón metonímica, de sustitución o antelación del objeto ante el sujeto**, que aunque se distancia de la masa alienada, inmersa en el consumo, **admite que debe haber una oportunidad para el cuerpo oprimido que sufre. El cuerpo articulador en el arte es desde la posibilidad de transfigurar objetos**, relatos tiempo, espacio. Melquiades Herrera se vale del discurso abierto, del azar proyectado hacia lo imprevisible. Esa es otra forma de incorporación de lo sustantivo del objeto, una redención desideologizada a diferencia de la citada anteriormente.

Del mismo modo, cuando Melquiades dijo: “hoy veremos la línea” comenzó a dibujarla en el pizarrón; trazó desde allí un gesto continuo que salió del muro del salón de clases, siguió por las paredes exteriores hasta llegar a la reja amarilla de la ENAP, donde también quedó registrado el paso de la línea que sus alumnos más curiosos llegaron a descubrir (los que se animaron a salir del salón de clases), perdiéndose en la parada del autobús donde el rastro del

artista desapareció. Al día siguiente retomó la línea desde el lado opuesto del edificio hasta llegar a unirla con la línea inicial. Acto seguido se dirigió a los alumnos y dijo: hoy veremos el punto. Aquí el artista dejó un ejemplo de “automatismo psíquico” llevado a la representación en el plano y el espacio, practicándolo desde el gesto. Léase este relato dentro de los paradigmas que propone Hal Foster en *Belleza Compulsiva*, donde permea en la acción una azarosidad objetiva, premeditada, que convive, no obstante, con el accidente de la arquitectura y lo improbable. Ideas, sin duda, próximas al surrealismo y a lo real maravilloso. “Solo lo maravilloso es bello”.⁴⁹

Video performance

La cercanía de M.H. con el espectador en el video-performance 2x1 y 3x1⁵⁰ es evidente desde el recurso escenográfico que remite a un “pesero”; acuden a ese espacio metalenguajes diversos, como la transmutación del artista en vendedor que induce respuestas estereotipadas en el comprador. El relato, la imagen repite al texto. Aparecen en el trabajo no-objetual referencias directas hacia acontecimientos que han tenido suceso en la Ciudad de México, como el incendio en el Museo de Cera. El humor adquiere tonos oscuros que el mexicano emula de algún modo particularmente gozoso. Asoman, a la vez,

49 Hal Foster *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo; Bs As, 2008 .p 59-61.

50 Jorge Prior y Melquiades Herrera, *Uno por 5. 3 por diez*, México, 1992, 11 min.

referentes a Groucho Marx,⁵¹ por su ácido ingenio, perversidad que casi salpica los cuentos del inglés Saki.⁵²



41. Herrera, Melquiades. extracto de video, Prior Jorge, Uno por 5. 3 por diez, México, 1992, 11min.

Melquiades era un observador de los objetos, de los personajes-objetos, y de las actitudes-objeto. Los personajes cosifican sus actitudes; el lugar común de sus actos. Una adolescente “enchinándose” las pestañas es ejemplo de eso; la imagen visual roza el borde de la caricatura. En otro momento aparece “la multilibreta de anotaciones” con mapa del metro; se mencionan los horarios internacionales, se exhiben imágenes de otros países, y como si fuese un niño,

51 Marx Groucho, Humorista norteamericano que instauró un personaje de humor ácido portador de lentes oscuros, cejas pobladas y pronunciadas.

52 Fue conocido como *Saki*, mas su nombre fue Hector Hugh Munro, Escritor ácido ingenioso y de humor negro, nacido en Birmania y acogido en Gran Bretaña, 1870-1916.

de ingenua manera, alguien pregunta: “y en China ¿Qué horas son?”. La función de la libreta es múltiple, desorienta; y el performance también lo es: no sabemos si reír o no, ya que nunca se quiebra el gesto sobrio ni la entonación de los “vendedores” ambulantes. La apariencia física de gran presencia es un recurso que el artista explota, junto con su “mexicanidad”: ojos grandes, penetrantes y pigmentación semicobrizada.

El cuerpo de M. es el soporte más efectivo y efectista que el artista utiliza; podría decirse que incluso es su objeto preferido. Aunque él mismo afirma que el cuerpo no debe ser entendido como el soporte “por excelencia” del performance, esta versión filmada y pre-ensayada, deja ver una distancia entre las actuaciones de los personajes secundarios del performance y M.H; aquéllos se ven un tanto sobre-actuados, sobre evidentes, como si pertenecieran a la misma constante estética. M.H. podía “dejar” al artista y convertirse en su propio personaje, desdoblarse para llevar más allá el sentido de su trabajo, aunque no fuera actor. Esto ha significado una preocupación constante en el artista del performance, en tanto, como los renacentistas, consideraba que el teatro, la danza, la escultura y la pintura son artes espaciales, a diferencia de la música, que se expresa en el tiempo.

El performance, arte que fusiona ambas categorías,⁵³ en Melquiades, acude y alude a la cultura popular; dentro de ella, sin denostarla, se muestra como “pez en el agua”; disfruta el relato narrativo simple, anecdótico. Aunque el performance se percibe dinámico y azaroso, tiene cierta unidad, pues las variables estructurales no son abundantes y el soporte conceptual es el mismo.

53 Herrera Melquiades en conversaciones con alumnos, Academia de San Carlos. México D.F., 2001.

Habitar lo inasible del objeto en la experiencia urbana dispar, azarosa y narrativa de lo que no sabemos.



42. Herrera, Melquiades. *Hoy no soy yo*. "Homenaje a Melquiades Herrera". Academia de San Carlos, México, D.F., 2003. Fotografía Manuel Reyes.

Los indicadores del imaginario *Surrealista* de Melquiades hacen preciso mencionar un performance que tuvo lugar en la subasta de obras de los maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes. Era la oportunidad de promover comercial y “elegantemente” las obras. En un descanso de la subasta, fue invitado el maestro Herrera para presentar un performance. Comenzó su presentación de etiqueta, con sombrero de copa, primero mostró sus objetos, luego ejecutó un streep-tease: se quitaba la ropa pero siempre aparecía algo por debajo, generando tensión y expectativa, una

ropa debajo de otra, sucesivamente; cuando parecía que iba a quedar desnudo, se mostró con una tanga de Mickey Mousse. Esta manera de conjugar el juego con el impacto exhibicionista de su torso desnudo, sus movimientos evocando a una bailarina de burlesque, muestra a un artista que no pretende simplemente dejar la idea de una performance aplaudible sino incomodar desde lo impredecible, inquietar.

Su gesto era contenido, inmutable, –no había más que un hombre de rostro marcado y facciones fuertes, cejas pobladas, labios gruesos, mentón y pómulos pronunciados. Pero su retrato no era su retrato. Lo que generaba el quiebre brechtiano era la presentación que de sí mismo hacía en este acto, la posición corporal era la de un mago, o la de un elástico bailarín nocturno. Su cuerpo no representa un prototipo de belleza; la acción generó risas nerviosas entre los académicos, artistas y, por supuesto, los compradores. La idea es que la acción es acción por sí misma y no requiere de introducción, ni de conclusión.

Para demostrar el acercamiento del *Pop* a lo popular, Herrera abrió un portafolio Samsonite con el fin de enseñar la capacidad de presentación y representación de los objetos. En la narración, el discurso tomaba el lugar del objeto, dejaba atrás al maestro. En su atuendo, Melquiades activaba otra dimensión, ni mágica sino todo lo contrario: una dimensión de lo terrenal, lo tangible pero impredecible. Por que vestía sabiendo que iba a construir un discurso, que el vestido que el colocara en su cuerpo iba a dialogar con él y con los demás.

Emerge entonces la presencia de un discurso no textual, propuesto a su vez por la comunicación no verbal, el cuerpo y la vestimenta. El concepto está entre líneas, desaparece, aparentemente, el guión; en su lugar está el actor y los signos que componen la nube arte-acción, inter-acción de objetos.



43. Herrera, Melquiades. s/t., "Homenaje a Melquiades Herrera", Academia de San Carlos, México D.F., 2003.

Podemos sintetizar los caracteres del **No-objetualismo** de Melquiades Herrera en los siguientes puntos:

- La obra de Melquiades se debe entender de manera **fragmentada**, ya que sus ideas, si bien son parecidas, se dirigen a diversos conceptos y

espacios; aunque principalmente giran alrededor de un objeto proveniente de los ámbitos “populares” de la Ciudad de México, los signos de las mismas resultan piezas intercambiables de un ejercicio lúdico de constante exploración.

- El artista es un evidente admirador de la **actitud Duchampiana**, quien destacó el valor de los objetos que presentaban un nivel de **sorpresa** importante, ya fuera por la baja calidad de sus materiales, -rozando incluso el adjetivo de “obsoletos”-, como por las posibilidades de alimentar el relato. También el **Pop**, en todas sus variables, constituye otra influencia; llenó de posibilidades de acercamiento objetual al maestro. Y, del mismo modo, los videos under de **Warhol**, cuyas imágenes parecían insignificantes y triviales, hasta que, finalmente, fueron aplaudidas por la crítica.
- El factor **minimalista** merece especial atención. Tuvo presencia en la simplicidad gráfica que siempre contempló el artista para favorecer el protagonismo de uno u otro objeto; colores puros, intensos y planos fueron constantes en sus elecciones.
- **Groucho Marx, y el humor negro inglés** son marcas que Melquiades recoge del universo picaresco de México al que agrega a su personalísimo estilo. La ironía, el doble sentido, un humor cuyo secreto pertenece, sin embargo, al autor.

Al seleccionar un objeto, se activa un sentido de pertenencia e identificación, hacia y desde uno mismo. El artista lo dota de su propio significado al momento de apropiarse de él. Duchamp, en cambio, al sexualizar

los objetos, aparentan lo que no son; bajo el efecto de credibilidad,⁵⁴ instaló la ambigüedad como recurso.

El objeto encontrado es sustituto de una necesidad que muta por otra; es el principio de los cuestionamientos formalistas que en el mundo moderno se dieron entre algunos artistas,⁵⁵ –Picasso, Matisse, Ernst, Giacometti–, para lograr un diálogo entre la realidad y las construcciones innovadoras. El antirrealismo es el principio de las vanguardias; se complejizan las formas simples para diferenciarse de la realidad: si el mundo es contingente, para que el arte viva, debe diferenciarse de él. Del mismo modo el juego funciona como un medio para extraviar y volver a encontrar sentido de la realidad, una necesidad de tomar distancia del objeto presentado. El doble sentido de los objetos que utilizaba el Melquíades ejerció una asociación inesperada: las nuevas formas despertaron risas, posibilidades liberadoras del inconsciente.

54 Octavio Paz, en *La apariencia desnuda*, Era, México D.F., 2008. Con el gran vidrio genera una hermética composición que lleva implícitas arbitrarias combinaciones, dice que no hay que verlas tan solo como un mundo de novias, y solteros o un molino de chocolates, ya que descubre interconexiones novedosas que las obras del artista tienen entre sí y el espectador.

55 En Foster Hal, *Belleza compulsiva*, el autor se acerca a la idea desde ejemplos que definen estadios creativos sumamente aclaratorios de sus ideas, en relaciones dialécticas y como individualidades.

3.9 Objetos y *Ready made*

La escultura de objetos ocupa en la representación No-Objetual mexicana, un sitio relevante. Se vincula a *Fluxus*, Jeff Koons, Warhol y al *Apropiacionismo* del *Ready made* y por supuesto a Duchamp. Mas fue en el diseño, de acabado limpio, de colores planos y puros, con texturas y formas simplificadas bajo cierta abstracción, donde el objeto se captó bajo la mirada *Kitsch*.

Busco las raíces del objeto transfigurado en México y de entre los objetos que vinculan cierta relación con las culturas ancestrales de México llamó mi atención el “Perrito con ruedas” del periodo posclásico de la cultura Huasteca, Tabuco, Veracruz. Está hecho con cerámica de baja temperatura y con un posible fin lúdico; se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México. Destaco la atracción por lo simple, la similitud que como objeto lúdico ya tiene con los objetos contemporáneos, y también por el aspecto mimético con un popular personaje de dibujos animados.

Xavier Esqueda incorpora muchos dados en su ensamblaje escultórico llamado “Homenaje a Duchamp” (1996), MAM. Carlos Jaurena con su ensamblaje “Asesino serial” de 1996 juega a oponer imágenes de herramientas variadas con una foto de amplia impresión, que debajo y en una placa de bronce, reza “Perpetuidad”; la palabra implica, sarcásticamente, cárcel.

Hay otra serie de artistas como Miguel Monroy (*Lego lego* 2008), Arturo Mecalco (*Las únicas revoluciones que ha habido en México son 33, 45, 78 revoluciones por minuto*) o el mismo Gironella Alberto (*Homenaje a Emiliano Zapata* 1991), que colocan al objeto como protagonista de la composición y como material

determinante de la solución plástica. La solución, en todos los casos, es real, en la medida que el artista desea que lo sea, aunque el arte sea una ficción, una “mentira que nos hace ver la verdad” (Picasso).



44. Cultura Huasteca, Veracruz: Tabuco. *Perrito con ruedas*. Museo Nacional de Antropología e Historia. Fotografía de Pablo Estevez Kubli.

H. Foster habla de pintura de simulaciones y de escultura de bienes de consumo, encaminadas a la presentación; se refiere a ellas como a un gran negocio propulsado por los medios de comunicación visual. “Lo bello”, dice, “pasó a ser una propuesta mediática en la que el espectáculo pone las reglas apocalípticas del arte. Y donde el signo colapsa en la dialéctica que contempla al arte como mercancía. Asocia el cinismo del arte contemporáneo con la ambivalencia del fetichismo que menciona Freud; propone reconocer y diluir las falsas creencias. El cínico, en cambio, omite la contradicción, no la rechaza,

pero considera que la crítica “es impermeable a ella”.⁵⁶En gran medida, la estética de la razón cínica surgió contra las presuntas pretensiones de verdad de la crítica ideológica, y como una exageración del escepticismo epistemológico de la deconstrucción que cuestionaba los estereotipos conceptuales; buscaban exponer la realidad por debajo de la representación o, metonímicamente, sustituir la primera por la segunda.

Foster traza una relación interesante entre el *Pop* y el *Minimalismo*; son estilos de trabajo –dice-, que pueden darse en serie y pertenecer a la cultura de consumo, reduciendo de este modo la distancia entre el arte superior y el arte inferior. En Melquiades H. es una constante la preocupación por no “acartonar” ni acotar sus propuestas a un género, siempre con una mínima cantidad de variantes estructurales. En la búsqueda de otras posibilidades creativas encontró soluciones diversas a los problemas plásticos y no-plásticos que se proponía. Además, hermenéuticamente hablando, señala que “el interés es un fin vanguardista a menudo revisado en términos que van “encaminados a un desbaratamiento epistemológico”, y que eso convierte a la calidad en un refinamiento estético dirigido. Desde las teorías Gestalt es posible considerar al objeto de manera conductista, es decir unilateralmente.

Al respecto, y sobre la presentación de los objetos de M.H. en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Juana Inés Abreu apuntala que, al renunciar a la pomposa categoría de “obras de arte”, las piezas reunidas por Herrera definen la estética de su forma por el fin utilitario al que se destinan. El conjunto refleja el particular modo del “ser cultural” de un sector de nuestra sociedad que se manifiesta a través de lo que se produce, transforma y consume. Agrega que el

56 Hal Foster, *El Retorno de lo real*, Madrid; Akal, 2001.pp. 172-175.

ingenio inherente a nuestra cultura es la nota distintiva que concibe y resignifica cada una de estas obras. En su proceso creativo, que oscila entre la manufactura artesanal y la producción industrial, el papel de los materiales resulta determinante. Las resinas, los plásticos y el poliuretano, sustituyen a las materias primas naturales para recrear modelos con premeditado aspecto artificial, cuyo valor cultural reside, paradójicamente, tanto en el azar de su significado como en la falsedad de su apariencia.⁵⁷

A continuación se presentan algunos acercamientos a posibles formas de clasificar el objeto artístico desde las tipologías que propone el Dr. Kubli para facilitar la comprensión de los fenómenos visuales y conceptuales que de allí derivan. Desde los inicios del S.XX el artista se apropia del objeto; esto implica un acto de posesión, de selección, y a la vez un respeto a la forma preestablecida “tal cual es” (Ready Made). El objeto se resignifica, se distancia de su función convencional, y establece relaciones de diversa complejidad.

¿Cómo se puede llegar al objeto? A través del azar, del juego, o de la consciente búsqueda de aspectos formales específicos. Podría decirse que, respecto al pensamiento material, tenemos que dividir la idea implícita que trae el objeto consigo mismo de la idea externa o adjudicada. Es decir que, si vemos un imán rosa con forma de herradura, tendremos la idea del magnetismo con sus consecuentes propiedades físicas y, más allá de la experiencia sensitiva, es

57 Abreu Juana Inés, para el catálogo de la galería de la Secretaría de hacienda y Crédito público en el marco del xv Festival del Centro Histórico, convocado bajo el tema: “La alegría de vivir”, presentó la exposición *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados*. Colección Melquiades Herrera, 1979-1990. México, D.F.

posible percibir las cualidades morfológico-conceptuales y adjudicarle un significado distinto, propio del imaginario de otro contexto.

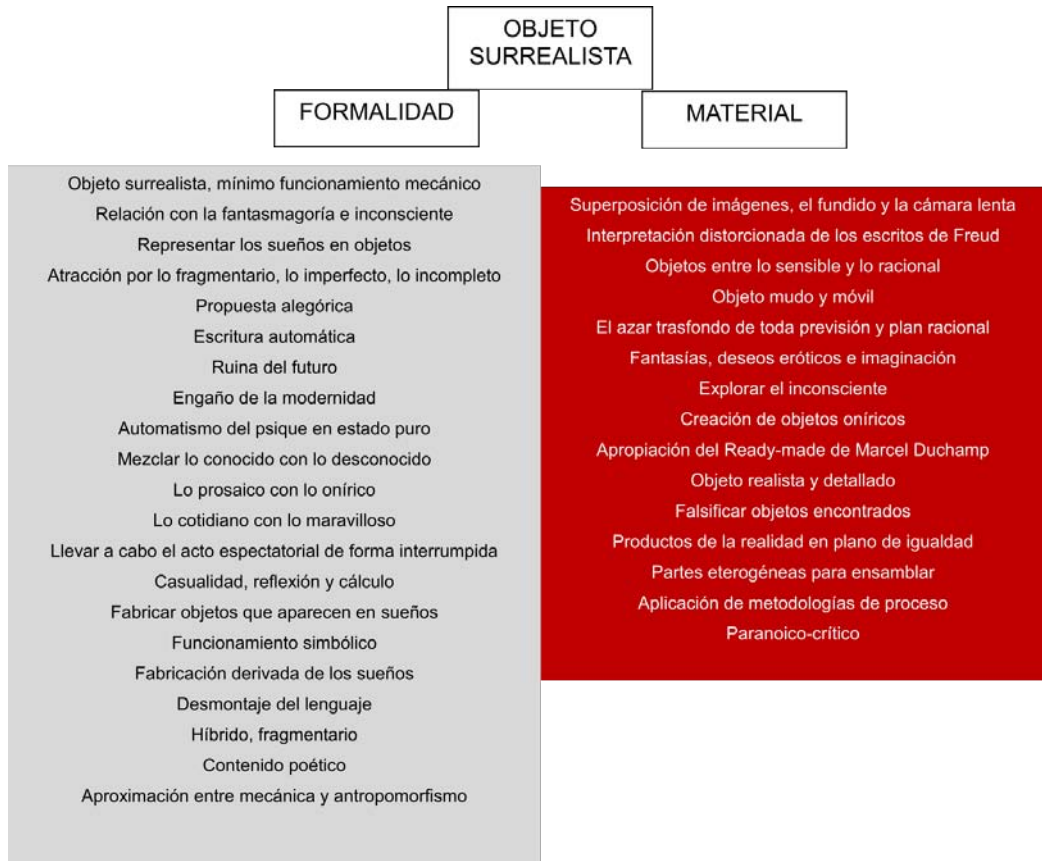
3.10 El Juego y lo onírico

La presentación del objeto sin “adherencias” consiste simplemente en entender su esencia, sin modificaciones, solo teniendo en cuenta lo que es al momento de ser presentado; es el caso del Ready Made en las tipologías que lo definen conceptualmente, según criterios del Dr. Kubli.⁵⁸ El acercamiento posible en términos de interpretación sobre el objeto, será tan variable como los fenómenos contextuales internos y externos que lo envuelvan.

El **objeto surrealista**, se puede llamar objeto “aleatorio”, pues considera al inconsciente un medio para llegar al encuentro del objeto; desencadena el factor azaroso, desarrolla el aspecto onírico; al mismo tiempo deja de ser “puro”, para convertirse en un objeto “mágico”. La idea de lo inacabado, es parte del concepto, por lo que puede significar la deconstrucción del mismo al mixturar lo figurativo con lo abstracto y lo simbólico. Lo fragmentario lleva a lo poético mediante la relación inductiva entre el texto e imagen, que no necesariamente es una relación de complementariedad. Como soporte inconcluso, el objeto surrealista admite que coexista el material desnudo con

58 Pablo Joaquín Estévez Kubli, Escultor mexicano, especialista en la técnica del ensamblaje, ha presentado su obra en México y el extranjero, actualmente es titular de la Cátedra de escultura en metal, en la ENAP, UNAM.

áreas completamente acabadas. Por tanto, observamos, se repiten ideas del Ready made de Duchamp, dirigidas a reconstruir un objeto desde la realidad confinada en la mente el espectador.



15. Objeto surrealista desde Tipologías del Dr. Kubli; para profundizar sobre las tipologías del objeto se recomienda visitar la fuente.

Enrique Metinides,⁵⁹ Decía que la gente, como espectadora de “lo bizarro”, activaba otro sentido en sus fotografías, y que eran ellos los que completaban el relato registrado en la escena. “Lo absurdo es tal cosa porque hay quien da fe de ello.... Y no hay que ir lejos, aquí los perros cruzan por los puentes peatonales, hay zapatos en los cables de luz, cruces en las veredas y bicicletas blancas en los camellones. Eso, sin contar las figuras de material, que son veneradas, y a las que se les brindan atenciones y alimentación aun siendo inertes. Más allá de México, **Mary Ellen Mark**,⁶⁰ es parte de los artistas que buscan quebrar los estereotipos pre-establecidos que, en gran medida, son afecciones conductistas de la imagen. Mark indaga, se involucra con el medio al igual que Melquiades, busca lo humano, pero se detiene en las miradas, –las “Visual Lines” que mencionaba Arnheim en *Arte y percepción*–,⁶¹ un intersticio que puede proyectar otra lectura más allá de lo evidente. La fotógrafa piensa más en la connotación⁶² que en lo que superficialmente ofrece la imagen. La suya es una fotografía No-objetual que involucra y despega al espectador de la imagen, aparta el sentido directo para dar relevancia a las lecturas que en apariencia significan periferia; importa más lo que hay detrás de la imagen que su aspecto exterior. Se interesa en los roles que los personajes retratados

59 El fotógrafo mexicano de los accidentes y las catástrofes, era un observador incansable de lo trágico, en un nivel que, por lo explícito, rozaba lo Kitsch, lo absurdo.

60 Mark Mary Ellen, fotógrafa de origen Norteamericano que se especializa en retratos de todo tipo, ha publicado en *life*, y ha retratado un buen número de celebridades destacando su lado humano.

61 Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, 1974.

62 La connotación debería también analizarse en diversas vertientes y contextos específicos incluso más allá de los señalados por Barthes, de allí que en gran medida la referencia específica del objeto manejado por M. Herrera nos pueda llevar a considerarlo referente de un “*No Kitsch* mexicano”.

pueden desempeñar, lo cual desdibuja el rol del retratado. Cuenta entre otras, una historia cuyos protagonistas son personajes de circo, con quienes se involucró durante por meses para capturar imágenes.

Sucede lo mismo con la mirada de Melquiades: priorizaba el sentido transfigurado antes que en el sentido "retiniano"; realizaba largos recorridos urbanos para recolectar objetos que luego incorporaba a sus representaciones; una vez dentro de la realidad, se apartaba de ella, tomaba una saludable distancia para reflexionar.

Se presentan cuatro mapas conceptuales con el fin de simplificar las ideas vertidas por Hal Foster acerca de la belleza incomprendida en el *No Kitsch*. Giran en torno a las relaciones entre:

1. **Automatismo -absurdo -juego**; Este cuadro pretende simplemente ubicar en un plano relacional de tipo piramidal un acercamiento veloz al concepto sin estructura, a la expresión que subyace a la objetiva.
2. **Lo "popular" y el performance**; En esta imagen se plantea un esquema circular vinculante entre la vida, las masas, la acción y el objeto, todos dependiendo entre sí, y haciendo una dinámica continua y cambiante.
3. El tercer Mapa plantea una relación fantástica detrás de cada objeto, como productos de los **imaginarios-prácticas** humanas que se materializan desde creencias y símbolos gestados en el concepto. Se plantean puentes entre el imaginario colectivo y el individual a través del objeto.
4. El último mapa se refiere la idea de la **liberación** que evoca el juego, lo ilógico, desde prácticas que funcionan como modos de sublimación del

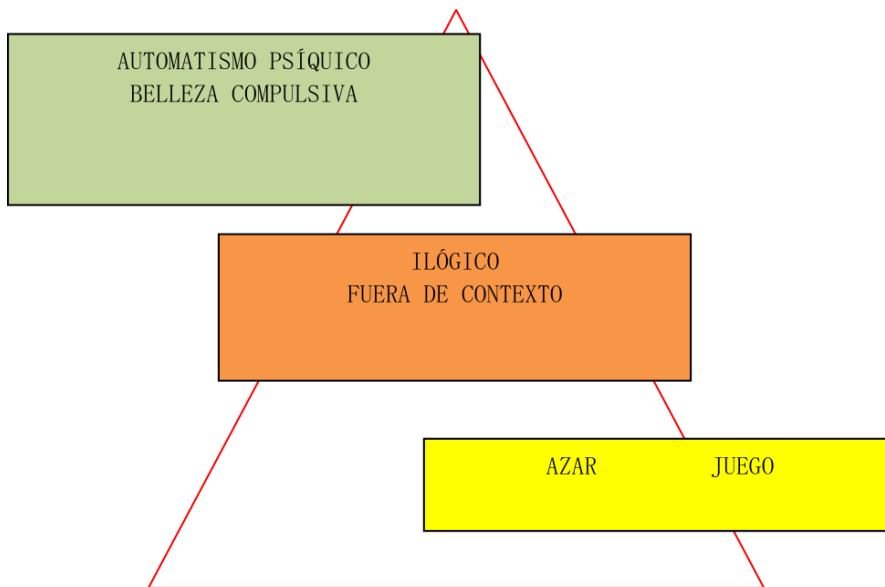
inconsciente. Se hace referencia específica a Melquiades Herrera vinculado a Hal Foster.

El juego activa los signos que avisan sobre algunos significados. La acción y el objeto proponen un metalenguaje. Lo que no es aparentemente lógico tiene cabida “fuera de contexto”, al convertirse en lo “impredicible”, a donde se puede llegar a través del azar o el automatismo psíquico. Así la belleza compulsiva responde al impulso interior de la mente, de lo lúdico, y de los intersticios subjetivos.⁶³

Sobre el humor, el juego y el propósito del arte M. H. señaló: “Bueno, yo creo que lo serio y lo divertido no están reñidos, porque creo que una de las categorías más altas del arte, es precisamente el humor: en la medida en que se logra un proceso creativo, lo suficientemente flexible, se llega inevitablemente al él. Desde este punto de vista, el humor sería la expresión más alta del conocimiento artístico, hasta ese grado si ustedes quieren de dogmatismo, es como yo veo el problema, porque además el humor no tiene nada que ver con el humorista, o sea: yo hago un performance y si en ese performance alguien se ríe, bueno, eso ya es ganancia adicional, pero mi objetivo no es hacer reír, mi objetivo es hacer una presentación de hechos, de objetos, o de cosas, y si resulta humorístico, ya es un asunto aparte”.⁶⁴

63 Vicente Verdú Maciá, *Fiesta, Juego, y Ocio en la historia*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003. p. 55.

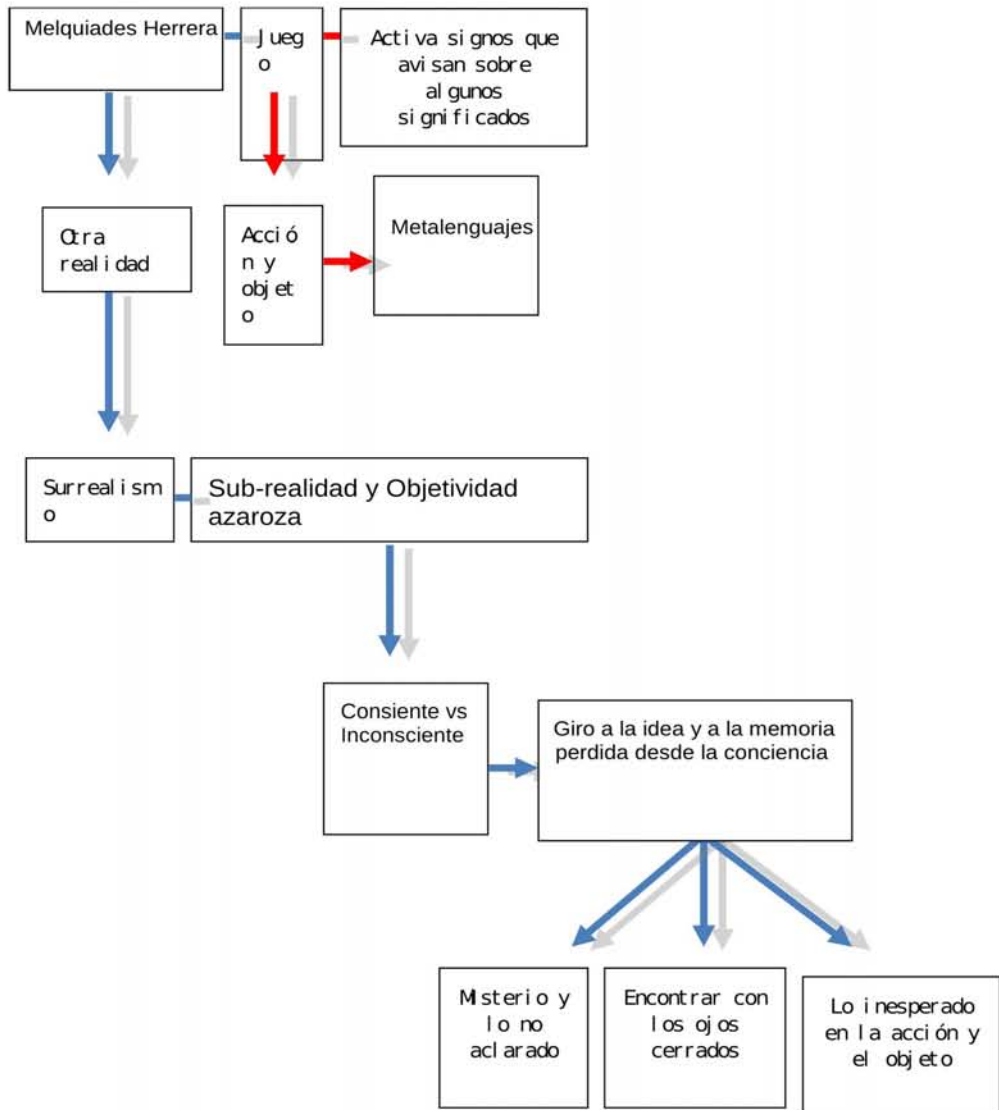
64 Melquiades Herrera, *ARTEacción, Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones* México. D.F; Compilación y edición Ferreira Andrea, 2000. p. 78.



16. Objeto surrealista desde Hal Foster.

Pienso en las posibilidades inconscientes que el Surrealismo tomaba de lo onírico, en la hipnosis como elemento propulsor de un estado creativo. **El objeto surrealista será igual a una identidad construida**, dice Foster, aunque no implique un *Ensamblage* o un *Ready made*, necesariamente va a llevar de la mano los componentes mágicos-reales que articulan las tradiciones con los elementos que las proyectan.

Al lado de cada concepto se colocó una fotografía personal reciente del carnaval del *Peñón de los baños*, para ejemplificar nuevamente la idea de la tradición, pero esta vez fusionada con el mundo mágico de los personajes recreados y de la convivencia dentro de un imaginario social particular.



r

17. Melquiades y el azar.

Melquiades replantea el modo de ver hacia el objeto desde una postura oscilante, inexacta y dotada de ciertos valores propios de los imaginarios del que contempla al objeto, restándole valor a los significantes superficiales del mismo y haciendo emerger sus valores subalternos y marginales. El juego y el azar como método de acceso al objeto y a su narratividad añaden cierto grado de imprevisibilidad y sorpresa, un misterio que le otorga mayor interés, al dejar de ser el resultado esperado, y al generar expectativa sobre la dirección que llevará la acción desde dichos objetos.

Se remite al juego, al entregarse a la sorpresa, al giro sin saber a ciencia cierta lo que sucederá, a cerrar los ojos para encontrarnos con otra cosa. Todo desde el ejercicio de la transfiguración premeditada, desde el uso consciente de elementos *Kitsch* que se dirigen a lo *No Kitsch*. Encerrar al lector en terminologías que se enredan entre sí, no es lo que se busca, simplemente se le da una interpretación a una metodología de creación no-objetual, que si bien representaba ciertas constantes, mágico-fetichistas, también se nutría de acciones propias de lo caótico e irrepetible.



18. Subconsciente, arte y objeto.

4.

RODAR. NO KITSCH. RECORRIDOS

Hablaré de conceptos que se proponen articular acciones y recorridos vinculados a mi objeto de estudio, el *No Kitsch*, a sus particularidades estéticas y a sus posibilidades de transfiguración. *Casa de Licha* funcionará como génesis de lo *No Kitsch* mexicano, porque allí, en la apropiación de lo cotidiano, encuentro un mundo secreto, una identidad construida. El mismo caso podemos ver en *Alicias*, imagen que desde el Peñón de los Baños actualiza la variante imitativa. *Rodar*, en cambio, responde a una acción constructiva según el principio de carácter piramidal de Maitland Graves. *Cubo* es una metáfora con un emotivo simbolismo implícito. *Toritos*, en vez, es un pleonasma que en solo una acción coloca al objeto en el espacio.

¿Cómo lo hago? La aceptación del *Kitsch* puede llamarse *No Kitsch*, sobre todo cuando están implícitas prácticas que involucran “lo tradicional”, el acto ritual, pues el significado se activa ya no como mal gusto, si no como una expresión que puede ser No-objetual que, en su contexto, es pertinente. El *Kitsch* se propone caduco, por su corto alcance, por su ambigua relación con la moda. Pero la moda convierte en tendencia un gesto, un objeto; gracias a la moda un fenómeno dejará de ser *No Kitsch*, ya que en la reproducción masiva de

una apariencia se anulan sus efectos de incongruencia. La moda unifica, legitima el fragmento; genera congruencia, torna consumible la percepción. Lipovetsky le da carácter de volatilidad, en tanto se trata de la razón misma de lo efímero.¹ El concepto *Kitsch* también se vincula a los elementos populares de la cultura de las grandes ciudades, como México. Si bien este espacio se construye por acumulación de diversas prácticas ornamentales, hay un sentido de identificación con los objetos que destaca la comprensión de sus cualidades estructurales emergentes: la saturación del color, un diseño singular, son aspectos que se desarrollan según los puntos de vista planteados por Arnheim.²

4.1 Recorridos, objetos

Recorrer significa explorar, practicar un espacio, que se diferencia del **andar urbano**, que sin proponérselo significa involucrarse, en una experiencia esperada o accidental. Aun así, voluntariamente, el sujeto artístico propiciará que confluyan ciertos elementos, sin recorrido no hay un avistamiento certero del arte; con ello me refiero a la certeza del sentir, no a la que ofrece fisiológicamente el ojo, sino también al conocimiento que permite el olfato, el tacto, el gusto. Lo gastronómico en el Centro Histórico de la Ciudad de México, por ejemplo, es empezar un viaje de sabores, condimentos, misterios y

1 Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, la moda y su destino en las sociedades modernas, Madrid; Guedisa 2002.p. 148.

2 “El equilibrio físico y psicológico, y las variantes gestálticas de la percepción”, en Arnheim Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1974, p. 15.

sorpresas; puede aparecer comida de origen prehispánico ante nosotros (escamoles, por ejemplo); caminar puede convertirse en un hecho donde los estímulos olfativos anuncian un puesto de quesadillas, un paradero de peseros; o toparnos en cualquier esquina con una capa de terciopelo puede significar haber encontrado una representación más de la “Santa muerte”, una creencia más del crisol híbrido que se recorre. Pasa el tiempo sobre la Ciudad y aún se puede uno maravillarse con sus imágenes realistas y fantásticas, productos de imaginarios disímiles y colectivos que, a su vez, surgen desde la dinámica de la Ciudad compleja, alegre, luchadora, creativa y sobreviviente.

El “Mexican curious” que menciona Siqueiros aparece tras diferentes formas y manifestaciones; no debe enojarse a ningún local que un foráneo se muestre interesado en los espacios, los objetos, las prácticas y sus efectos. El “turista artista” fue un modo que mencionan algunos, es un ojo más simplemente de este mundo global, integrado, que no debe prestar importancia al color de la retina que percibe, sino a lo que ella transmite. Para el artista, lo que interesa es el valor de lo “transfigurable”, palabra que se acerca a “transitable”, acto que Beuys señaló como parte intrínseca de cualquier humano en lo que respecta a “transitar el arte”; el resultado de ese tránsito será lo que distinga al artista de un ser humano común.

El objeto que por diversas circunstancias nos acompaña, nos marca y define como individuos disímiles, identificados en esa pertenencia. No es natural, y más se acerca a una prótesis, a una extensión artificial de nuestras capacidades; prótesis de un sistema de creencias y culturas particulares como

una proyección de los deseos.³ Así, en el arte, el objeto funciona como una extensión personalizada de los deseos del artista que, aunque no haya diseñado al objeto, puede apropiarse de él y dotarlo de un valor simbólico que se aparta del primer sentido.

Las prácticas del objeto artístico se delimitan por el espacio y el contexto en que son utilizados, pero hay que separar lo útil y “bonito” de lo que cumplirá una función estética, o formará parte de un sistema de creencias alternadas con las taxonomías creativas del artista y sus propuestas.

De los “énfasis temporales” en algunos aspectos del “diseñar el objeto” se delimitará el modo de pensar y utilizarlo, aunque también, debe decirse, la cercanía del vínculo ayuda a pensar no sólo en su valor utilitario sino también en otras formas de creación. El valor de uso de una cosa determinará el carácter de su apropiación”. No es de extrañar, –agrega Juez– que existan objetos creados, escogidos, utilizados y pensados, más que por bellos, cómodos, resistentes, atractivos, por estar de moda o por ser útiles; son objetos funcionales pero feos, feos pero resistentes, baratos pero malos, eficientes pero complicados; costosos y finos para unos y sin importancia para otros; diseñados según los dictados del mercado (aunque el mercado se comporte según los dictados de un grupo pequeño), o de acuerdo a las normas técnicas. No es de extrañar, insiste, que se impulsen proyectos y diseños que suponen progreso y bienestar, aunque para crearlos, adquirirlos o disfrutarlos se condene al retroceso y la marginación a otros.”⁴ Actualmente, por ejemplo, pese

3 Martín Fernando Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño*, (Barcelona; Gedissa, 2006), pp. 64 y 65.

4 *Op. cit.*

a que todos sabemos del daño que las energías provenientes del petróleo generan en el medio ambiente, seguimos elogiando a los vehículos de grandes marcas que aún se mueven con ese tipo de combustible.

Con esto no se quiere hacer un señalamiento hacia el valor implícito o explícito de los objetos, ya que su valor puede ir mucho más allá del que le otorga el mercado. En el arte la identidad social de las cosas va adherida a un discurso personal, incluso íntimo, casi dual.

A continuación y desde el valor implícito de los objetos re-construidos ideológicamente se pondrá el énfasis en el relato personal como activador de la narración personal articulando la dialéctica objeto-sujeto-espacio.

Casa de Licha

Gran parte de lo que sustenta el *No Kitsch* en la cotidianeidad mexicana está en sus hogares, sus recuerdos y adornos. Los mexicanos muestran con orgullo materiales narrativo-visuales, como signos que se entretajan en relatos personales. Viven en el espacio familiar elementos simples, cercanos: dos pájaros artificiales, un árbol genealógico de conejos,⁵ una lavadora en miniatura, un mini altar de símbolos repetidos, un gato de porcelana lleno de flores. Lo simple parece radiante, lo común exaltado; una antropología de lo íntimo, lo pequeño, lo posmoderno mexicano.

La hibridez de estos objetos pertenece a un cúmulo de incorporaciones culturales que se han construido a lo largo del tiempo a través de prácticas individuales. Esa mezcla de costumbres y usos permite que la propia historia

5 Que remite a los árboles de la vida al estil Metepec, Toluca, Edo. De México

acceda a un raro estado de heterogénea e ilusoria modernidad.⁶ Por tanto, el énfasis no debe recaer en la hibridez sino en los procesos que reconstruyen sus productos, en las pertenencias que generan condiciones sociales. **Casa de Licha** no está llena de arte, tampoco es *Kitsch*, tiene sí, objetos que, a modo de cúmulo emotivo-vivencial, significan parte de su vida, sus experiencias; remiten a lo cercano, lo afectivo, son su particular modo de haber transitado la cultura a través de objetos que activan significados y creencias puntuales.



45. Reyes Tissera, Manuel. *Casa de Licha*. México, 2013.

Puede que no sea exacto hablar de una “fetichización” de objetos pero se observa, sí, un notable acopio de signos religiosos ubicados en diversos espacios a modo de “pequeños altares” como el altar “escalera”, que funciona como un espacio ceremonial transitorio donde interactúan veladoras que

6 Nestor Canclini García, *Culturas Híbridas*, México DF ;Random House Mondadori, 2009.p. 83.

repiten impresos de la virgen de Guadalupe con cruces; la foto de *Luis*, entre tanto pleonasma, ocupa un lugar privilegiado, envidiable.

Otro altar remite a un nacimiento; en una salita de mimbre en miniatura y perfecto mini-moisés, donde yace el pequeño niño-dios. Esto muestra, por un lado, la necesidad de afirmar, cuantas veces sea necesario, la profunda raíz religiosa del pueblo mexicano; y por otro, atestigua la particular mixtura de formas que produce el mestizaje cultural. La pertinencia intuitivo-espiritual nace del desfasaje entre el objeto y la repetición, por la que se ingresa a una construcción nueva, en dinámicas variables.



46. Reyes Tissera, Manuel. *Casa de Licha 2*. México, 2013.

Rodar

Al recorrido, la significación del objeto y su reconstitución en altares le siguió una reconsideración lúdica. Sobre las últimas líneas del texto considero esta experiencia, distante de las mencionadas en casa de Licha o en Toritos o en el Peñon de los Baños, como un escape fragmentario azaroso, y lúdico que remitiendo a las acciones de Melquiades desde otro ángulo, experimentan con el gozo del absurdo.



47. Reyes Tissera, Manuel. *Rodar*. Video. México, 2013. (1 min, 20 seg.)

Rodar no siempre es “lo que se lee”; el objeto puede ser una gran cisterna por su redondez. La simplicidad lleva a pensarlo cúbicamente si se quiere asociarlo con una trayectoria que implica movimiento. Se podría pensar que pretende rodar, por la relación entre volumen, peso, diámetro.

Tres revolucionarios “jalan” un “Rotoplas” con una soga, no lo hacen rodar, lo que aproxima al objeto a “lo absurdo”, en tanto la forma parece avanzar desde un plano horizontal, como el antiguo esfuerzo que, a “sangre” animal, se utilizaba para arar los campos. La perspectiva es plana, no se proyecta, se dirige hacia un destino breve, pesado, lento. Aparecen así tres hombres en un horizonte incierto, realizando una labor que desdibuja el sentido y acerca al “fuera de contexto”. El objeto se relativiza en una acción, ya que los personajes, vestidos con atuendos de otra época, vencen, en el campo, la inercia de una cisterna.

La acción de empujar y jalar –no rodar– la cisterna es arbitraria, no concluyente; se explica como un concepto abierto. Sin embargo se percibe la idea de lo que pudo ser desde otro punto de vista, desde el ángulo obtuso, no obvio, remitiendo a Barthes.⁷ El objeto debía avanzar y quizá lo indicado era que pudiera rodar, girar. Pero si lo hiciera, el movimiento resultaría el sentido del sin-sentido de la obra, una transfiguración cinética dirigida.

Existió, la voluntad de modificar el ámbito del objeto. Los objetos, dice Berger, no cambian su esencia; lo que los transforma es la manera de mirarlos, de disponerlos, de usarlos, de incorporarlos al juego. **Existió la voluntad de modificar el modo de ver** el objeto. Berger insiste en que ellos en sí no cambian su esencia, lo que realmente cambia es el modo de verlos, usarlos, transformarlos, o incorporarlos a un juego.⁸

Geometría en lo orgánico, plástico en lo verde; para Arnheim la estructura geométrica es la que emerge de manera simplificada, jerárquica, por sobre lo

7 Barthes Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. (Paidós; Barcelona 1986), p. 115.

8 John Berger, *Modos de ver*, (Barcelona; GG, 2013), p. 31.

asimétrico; el círculo hace visibles sus mínimas variables estructurales y lleva la forma hacia un elevado grado de pregnancia.⁹ Si se considera el plástico como motivo en sí, se fortalece el nivel de contraste del objeto con el paisaje que lo sostiene. Significa materia-urbana, es el material que permanece en la superficie y no desaparece; es parte de los usos y la conducta humana y, como ella, comparte su destino incierto.

La estructura narrativa se entiende como la de los relatos tradicionales, se espera un desenlace al concluir la lectura de izquierda a derecha; pero “al final del plano” la lectura se desenvuelve hacia lo inesperado: al fin del plano derecho los personajes hacen que el objeto regrese, y esto provoca otra expectativa que culmina con la incierta inquietud del objeto.

Vuelvo al inicio, un modo de ver. Un “fuera de campo”, una referencia visual en movimiento que escapa del encuadre y presupone decir lo que sucede cuando escapa de la imagen. Jugar con el plástico implica transformar el sentido directo del objeto; el material no se rompe con facilidad, ofrece la tranquilidad de no ser algo que se quiebra de un modo riesgoso; así el juego es más juego, no existe la sensación de peligro y tensión que impide disfrutar.

En “Rodar” no se busca más razón que el juego, seguir un arbitrario impulso alrededor del objeto plástico; si hay consecuencia o no en la acción, es un punto poco definido, como lo es el gusto estético. El carácter intersticial de la acción involucra a un gran objeto redondo.

La redondez involucra a lo lúdico y a la niñez; una pelota remite a una forma reconocible, universal, propia del imaginario infantil, del movimiento no

9 Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona 2003, p. 22.

comprometido del objeto. Tres hombres vestidos como revolucionarios mexicanos empujando una cisterna es algo que podría verse como un desfasaje, incluso como algo *Kitsch*, pero no en México, en un hotel de Amealco, donde vestirse al modo revolucionario da un sentido de pertenencia, y el tema de la revolución es el que lleva al turista a visitarlos. La acción realizada allí deja de ser *Kitsch* para ser *No Kitsch*.

Plástico

Un fenómeno urbano de la Ciudad de México es su carácter cambiante, dinámico y, sobretodo, impredecible, por las imágenes que la convulsionan. Esto afecta al modo de operar del artista, pues transfigura la ciudad con medios quizá más directos: la fotografía, el video y la acción, dado que los medios cotidianos son insuficientes para responder al impacto que los sucesos.

México es un lugar donde miles de artistas transforman diariamente su realidad; es común encontrarse con ellos dibujando en los metros, los peseros, o los paseos dominicales. A la vez, también se puede encontrar aquí una vasta la cantidad de escuelas y museos dedicados al arte en todas sus variantes. La Ciudad de México, históricamente, es sensible a los hechos estéticos; ya nada sorprende, todo se ha visto Gente de aquí como de “afuera” busca resolver con nuevos códigos visuales el gran soporte que es la Ciudad. Signos y símbolos sellan cada espacio. La zona donde se comercia mayormente con plásticos es también, por ende, un espacio donde los “stikers” conviven con los carteles que promueven “la gráfica sonidera”. Como parte de un todo, la variedad cromática del plástico siempre me ha interesado desde tiempo atrás, pero no me había

percatado de ello. El Mercado de la Merced, es “el mercado de México en muchos aspectos”, pues deja ver no solo los objetos que se ofrecen en todos los mercados, a granel, si no también gran cantidad de objetos propios de las tradiciones mexicanas (dulces, juguetes, vestimenta) conviviendo con objetos plásticos y rituales.



48. Reyes Tissera, Manuel. *Monumento*, plástico. México, 2013 (frente).

El plástico quita algo de nuestra salud ambiental. pero pertenece al goce de un material que tiene visualidad y uso a muy bajo costo; es un producto de consumo masivo cotidiano, que es considerado útil por la población de una Ciudad que lo necesita, lo requiere, y lo desecha con vertiginosos ritmos.



48a. Reyes Tissera, Manuel. *Monumento*, plástico. México, 2013 (lateral).

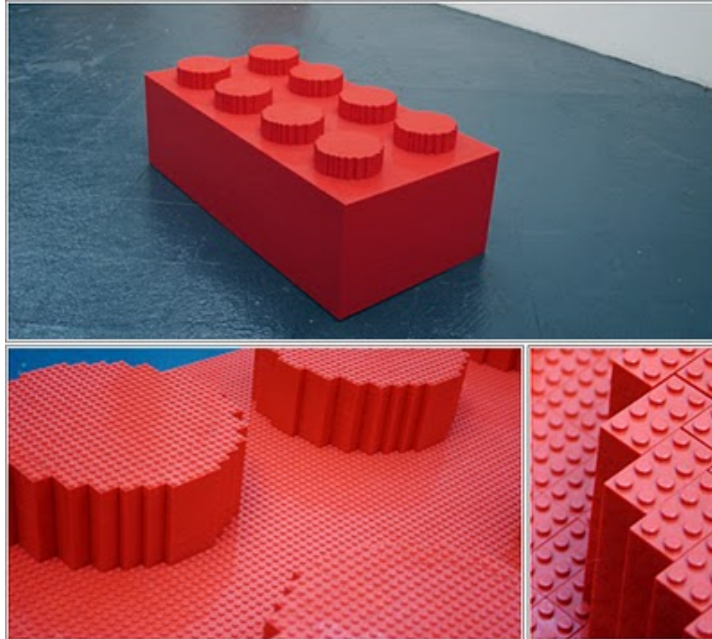
Componer una estructura de carácter piramidal, según el principio de **Maitland Graves**,¹⁰ a partir del uso de objetos plásticos variados de gran cromatismo, es otra acción estética lograda a partir del objeto no-bello, inmediato, cotidiano. Armar significa componer, en algunos casos, con instrucción precisa, en otros, desde la dirección que las formas proponen. Es común oír la frase “las formas nos encuentran”, pero también se pueden facilitar las circunstancias para que, cuando esto suceda, las imágenes no escapen.

Los elementos formales de la "construcción efímera" llamada **Plástico** son principalmente ritmos cromáticos y morfológicos que activan detonadores

¹⁰ Autor que propone Arnheim en *Arte y Percepción* como un analista de la estructura piramidal como generadora de estabilidad.

visuales, que insinúan más el azar que lo premeditado. ¿Lo hizo el artista o estaba ahí? Las figuras de animales que están sobre objetos adquieren un carácter escultórico y dual a la vez; como un recipiente-delfín para regar las plantas, o un King-kong alcancía. Sentidos lúdicos de la acción. La idea de componer una construcción intuitiva de objetos encontrados en un lugar, no tiene por qué llevarnos a una interpretación concreta. Nuevamente señalo: el objeto simplemente es “lo que se ve”. Los objetos son útiles y funcionales, el material los acerca a la banalización, el ritual del arte a lo sublime.

La Ciudad de México, vista como un escenario plural e híbrido, permite que sus lugares coexistan de modo natural con los materiales más diversos, y que los mismos activen un sentido “cultural” propio a través de ciertas prácticas que los sustentan. Por otro lado movimientos ecologistas, desde hace décadas, han realizado críticas a conductas sociales cuestionando el uso masivo de algunos materiales, debido a su lento proceso de degradación. No obstante, desde el moderno uso que se dio al plástico en el diseño finlandés, se han producido notables cambios en la utilización del material, y hoy se pueden obtener formas y texturas sumamente variados. Aunque aún sin eficaces métodos de reutilización. Distante de cualquier preocupación, el plástico es en México, sinónimo de material lúdico, infantil y popular; después del *Pop*, se puede observar gran interés por materiales que antes no despertaban la atención de los artistas. Se ha llegado incluso, en algunos casos, a generar un protagonismo de la materia y sus cualidades: textura, brillo y saturación cromática importan más que la composición. Véase, a modo de ejemplo, *Lego Lego*.



49. Monroy, Miguel. *Lego lego*. México, 2008.

Cubo

“El cubo de la helada indiferencia” es un alegato político ante un caso no resuelto, la muerte de niños ocurrida en un incendio de una guardería pública, ABC. Se conmemoraba en el Zócalo del Distrito Federal el 4º aniversario del hecho.¹¹ A modo de protesta, la acción se sumó a otros actos: marchas, discursos, proyección de videos.

Fue realizada con niños que combinaban las letras A, B, C, y un cubo. Los niños dibujaron recostados sobre tapetes, utilizaron módulos como piezas de construcción, y un cubo como guarida. La acción fue una representación no

¹¹ Fallecieron 64 niños y bebés, hoy todavía no se han detenido a los dueños del establecimiento ni a las autoridades que emitieron los permisos.

objetual de un reclamo social. *Cubo* dejó de ser un mero “objeto” por su profundo valor simbólico.

La práctica modificó y transformó el espacio de manera significativa por un momento; se colocó un objeto y se realizó una acción sensible; los tapetes, transitables pero amortiguados, coloridos, fueron un componente que suavizaba la situación mediante el juego con materiales “amables” que contrarrestaban lo “sórdido” del centro histórico. El conjunto remitió al universo infantil de un hecho trágico.



50. Reyes Tissera, Manuel. *Cubo*, Acción-objeto. México, 2013.

Llegaron a la plancha del Zócalo de la Ciudad de México un artista con dos niños y una camarógrafa. El espectáculo despertaba miradas dudosas... ¿Se

estaba contemplando un taller artístico infantil? ¿o tan solo se jugaba con tapetes mientras se esperaba la proyección del documental *ABC, Nunca más?* Sólo la presencia de la cámara era el indicio de algo más.

El arte cobró vida social. Me pareció importante crear junto a niños, con ellos y desde ellos; tomar el juego como centro y antítesis conceptual de lo acontecido: el movimiento, lo inesperado de las acciones infantiles, la respuesta a estímulos, su espontaneidad y entusiasmo. En fin, una obra contemporánea incluyente, casi efímera, sobre lo que en ese momento se debía recordar. Lo trágico cobró color.

Registrar en un “video” el acontecimiento, con sonido de fondo, genera otra cosa, más allá de la acción artística. La obra de arte se realiza de modo performático, pero se reduce al enfoque limitado de la cámara, con todo lo que eso implica. Por lo tanto la obra fue acción acotada, una visión arbitraria, un filtro que documentó de modo limitado lo sucedido.

ABC 2 (2014)

En la segunda parte de dicha obra, se realizó una acción de dibujo interactivo con cintas de colores sobre plásticos colocados en el piso junto a los carteles con las fotos de los niños. El Zócalo es el espacio contenedor y, a la vez, explanada del desamparo. Se oyen reclamos ante la inercia como actitud sistemática, cuando los carteles bajan la angustia no cesa, recrudece el vacío.



51. Reyes Tissera, Manuel. ABC México, 2014.

El arte pasa a ser una situación real. ¿Por qué se ve atraído por lo triste, lo negativo, o incluso, por hechos aberrantes? Quizá porque, imbuidos de esquemas conceptuales, la expresión estética de nuestros días se ha alejado de la emoción y el sentir social. Revolver cenizas puede parecer morboso; no se trata, empero, de un regodeo en lo trágico, sino de hacer presente lo sucedido. La imagen de carriolas de plástico, rosas y azules podría significar una presencia *kitsch* ante la pérdida de 49 niños, redundancia ante la elocuencia de fotos de 1.50 x 2.00 mts. Lo *Kitsch*, sin embargo, queda de lado, porque la realidad lo supera; el arte queda fuera, lo estético no existe siquiera como posibilidad, yace sublimado.

Un taller artístico propone que el hecho no ocurrió, que se borra aquél 5 de Junio de 2009 en que a las 14:30 en una estancia infantil se quemaron los niños. El mismo día, a la misma hora, cinco años después, una estancia infantil puse a otro grupo de niños (de la edad que tendrían los fallecidos) a dibujar, a jugar, a reconstruir formas. Podían dibujar con libertad con cintas de colores. Construyeron un cohete, una casa, líneas aisladas, puntos; la intervención del maestro fue mínima, casi nula. Luego la obra, el plástico intervenido, fue llevado al Zócalo capitalino, el mismo día que una procesión de personas marchaba desde el Ángel de la Independencia. Al llegar al sitio se colocó el plástico junto a las fotografías de los niños dispuestas en el piso, alrededor del asta-bandera, y sin demora, fueron llegando otros niños, llamados por el color. Quisieron seguir dibujando con la cinta, sobre el plástico, y así se fue repoblando el soporte con más formas.

La dimensión de lo trágico fue reelaborada en discursos contestatarios, certeros, dolidos, pese al tiempo transcurrido, como si el drama hubiese ocurrido ayer. Llegada la noche los niños, –y los niños vendedores–, se retiran, felices. Dejaron un soporte transfigurado; fortalecieron la memoria de lo que no se debe repetir. La obra fue acción registrada en fotografías y videos. La obra fue política: recuperó en la primer etapa la expresión del mundo infantil; en la segunda, denunció su muerte. La expresión, como la recepción estética, no funciona de manera aislada del contexto. Son hechos políticos, pronunciamientos sobre los valores en juego. El soporte formal viabiliza el juicio crítico, la reflexión, el diálogo.

Otra acción sin interés político ni social, sí exploratoria de lo lúdico y social es la que a continuación se presenta basada en la desconfiguración de lo formal y objetivo.

Siniestro Robot

Habla de un juego, una acción que consistió en colocar una pelota de ejercicios en la parte inferior de un avión. La pelota tuvo pegados en su superficie recortes de cartón que perfilan un rostro. La figura se construye en la perspectiva que captura la imagen, la mirada del artista, un modo de ver y reconstruir la narración visual.

Se observa los restos de un avión incendiado en 1999. Por tanto la estructura elemental que tiene la construcción de un “robot/avión” se vuelve una pieza que se activa, retrospectivamente con símbolos no lúdicos, no activos ni figurativos; se alejan de lo *Kitsch*, aunque coquetean con él. La obra tiene una rara apariencia; algunos elementos predecibles, otros ocultos; el misterio no termina de develarse, llama la atención un objeto de esa índole en un lugar así. El contexto lo hace parecer vivo, se lo ha visto junto a circos, clases abiertas de Zumba, en demostraciones motociclistas, ofrendas, o ferias navideñas. La obra *Siniestro Robot* no justifica nada, y no importa siquiera saber si fue tan solo la acción de subir con una escalera y colocar una pelota en un hueco debajo de un avión, o si el video que documenta dicha acción fue editado en tiempos diferentes, con efectos flash back y paréntesis visuales. El hecho de ver un avión en plena explanada delegacional y a unos metros del transitadísimo Eje 3, es

solo el marco de una experiencia lúdica posible. Es un punto de vista, una perspectiva, en la que se transfigura y deja ver otra forma.

Así, el avión Modelo McDonnell Douglas DC9-14, llevado en el 2005 bajo complicadísimas maniobras a la Delegación Venustiano Carranza, se ha convertido a lo largo de los años en autoreferencia, por la singularidad de sí mismo, y porque es indicio para ubicar a la delegación. Con motivo de una intervención artística pequeña, recibió una pelota de “pilates”; algunos recortes adheridos, personificaron y objeto antropomórfico de estilo caricaturesco y geométrico. En los ojos se observa a la virgen de Guadalupe con un ramo de flores; en la boca vemos un boleto de invitación al circo Atayde Hermanos.

Significar por inducción hace que los objetos pierdan valor artístico; no obstante, lo que además de arbitrario y obstinado genera algo que se aparta de lo predecible, logra llegar a peculiares intersticios de expresión estética. La manifestación, pese a lo absurdo y a lo simple, lleva algo que desde la mera visualidad puede transportar al espectador a la duda, a una inesperada esfera de interpretación.

Los aspectos morfológicos de la obra se apropian del entorno urbano: en un lugar de tránsito hay un objeto de grandes dimensiones. Además, resulta interesante observar la breve cantidad de elementos que se utilizaron en la intervención y cómo, desde un solo ángulo, todo el gran volumen de la forma puede reinterpretarse, a modo de juego, mérito poco frecuente en el arte.



52. Reyes Tissera, Manuel. Entorno al Avión Modelo McDonnell Douglas DC9-14, Acción-objeto. México, 2013.

¿La obra significa? Hay cierto grado de neutralidad pese a que aparece la virgen de Guadalupe y emergen valores espirituales. La posición vertical prevalece en las tomas y, de algún modo, presenta un “tótem”. Un personificado avión en sí mismo no tiene nada que decir, simplemente es en la obra; un objeto que cambió su carácter de transporte para ser una biblioteca digital (sin libros digitales), y una sala de internet que parece funcionar. Conviven símbolos

sacos con expresiones terrenales: el objeto aéreo, ágil, instalado en bases de concreto sobre el sitio predilecto de la indiferencia operacional, una delegación.



53 y 54. Reyes Tissera, Manuel. Entorno al Avión Modelo McDonnell Douglas DC9-14, Acción-objeto. México, 2013.

Cuando titulé *Siniestro Robot* al trabajo quise subrayar el aspecto morfológico de la intervención, puesto que lo *Kitsch* es redundancia; quise también destacar otro elemento que le daría pertinencia a ese título: el incendio

del 2009, cuando el objeto fue extrapolado de su espacio y función original debido a un aparente atentado que quemó a su alrededor los pinos secos de navidad del área circundante. Queda como resultante la convergencia entre lo mágico y lo real en un lugar común, quieto. La transfiguración le da vuelo, altera su dirección, pero a la vez unifica el carácter multidireccional de la obra.

Toritos

México D.F. es una ciudad convulsa y vasta que sin embargo, por la misma razón es más sencillo acercarse a ella en partes, desde el descubrimiento pausado de lo pequeño, lo fragmentado. Conviven en este espacio las más antiguas creencias con la improvisada modernidad. Es imperativa y sorprendente. Quizá nada de lo que en este caso se presentó fue *Kitsch*; fue sí, un acercamiento constructivo entre lo plástico, literalmente, y la calle. “Toritos” tiene como principal ingrediente la inmediatez de un escenario común.

Hay en el centro de La Ciudad de México algo que cambia constantemente la forma, los colores, los olores y sonidos de sus calles; son los vendedores ambulantes con su variada mercancía, y sus prácticas: “lléveselo barato porque está desacomodado”. La dinámica del comercio informal inunda la cosmopolita ciudad. Lo ágil y atractivo permanece; lo que no resiste ese ritmo voraz, se disuelve. Llegan nuevos gobernantes a la ciudad y proponen nuevos pactos, parece que se llega a cierto tipo de tolerancia cuando repentinamente aparecen personajes del orden, cascos, palos y escudos; el “avisador” se anticipa, y un ejército de vendedores ambulantes levanta sus lonas para resguardarse donde pueda. Un local vecino, una calle alledaña, donde cubre sus espaldas. A

esos vendedores se los denomina toreros, por el modo en que evaden y esquivan. Se ha observado dicha escena desde hace décadas en idéntica repetición.



55. Reyes Tissera, Manuel. *Toritos 1.* en torno a la Academia de San Carlos, 2013.

Se pidieron prestados veinte toros de plástico, se solicitó el apoyo del “avisador”, y se colocaron tres vallas de madera pintadas de amarillo y negro en la esquina de la calle Academia y Moneda, provenientes de la calle inmediata a la Academia de San Carlos. Los toritos se colocaron arriba de las vallas, parados sobre ellas en extraño equilibrio, en torno a un vendedor de tacos de canasta y discos. El lugar era un sitio con mucha música, gente; tenía la marca de “lo inestable”, de los objetos que pueden desaparecer entre calles laterales, dentro de mantas que los “embolsan” velozmente. Rutina fársica es aquélla en la que

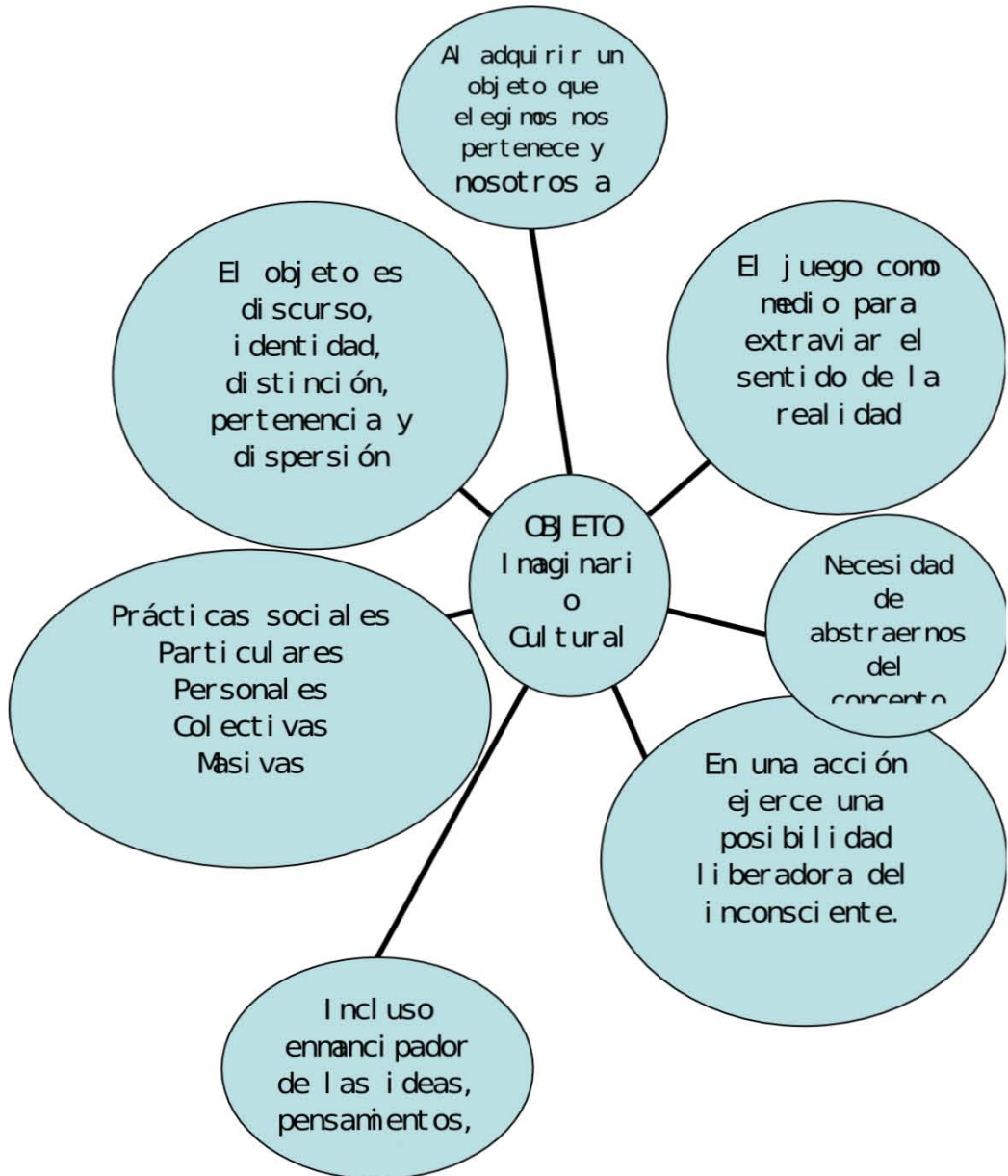
unos pretenden asumir el rol de custodio de los espacios públicos y otros el de comerciantes supervivientes de la vorágine urbana, ágiles escapistas del falso captor.

El engaño, la falsificación, la ficción, lo que aparentemente se es, puede dejar de ser al minuto siguiente. No deja de ser natural cotidiano el juego de alternancias. Se diría que existen generaciones incorporadas a este modo intuitivo de actuar, ver, sentir y pensar.

En su definición de fetichismo de la mercancía de consumo, Marx plantea que productores y productos en el sistema capitalista intercambian apariencias: las relaciones sociales adoptan “la forma fantástica de una relación entre cosas”.¹² Las mercancías asumen el rol activo de los productores; la mercancía se convierte en nuestro doble siniestro, más vital cuanto más inertes estamos. La afirmación proviene de observar el funcionamiento de una supraestructura económica en una sociedad de consumo, caso totalmente ajeno a las precarias condiciones del comercio ambulatorio del Distrito Federal. En el primer caso se trata de la mercantilización de productos industrializados, en el segundo, de la doméstica circulación de la resaca industrial, o, en el mejor de los casos, de una producción artesanal. Llama la atención, sin embargo, la diferencia de ambas situaciones: las grandes empresas operan tras gestiones bancarias; los pequeños vendedores, en vez, viven en la trastienda de la economía.

El siguiente cuadro habla de objetos, imaginarios culturales y emancipación cultural Involucrando al inconsciente como potencial liberador.

12 Marx, Carlos , *El fetichismo de la mercancía, El Capital y su secreto*. pp. 46-58.



19. Subconsciente, arte y objeto.

Danto afirma que, existe una especie de injusticia de rangos con respecto a la catalogación de los "objetos del arte", y afirma la clasificación ontológica de lo inconcluso, lo intitulado, o lo que se puede llegar a llamar "una mera cosa"

El interés filosófico de los objetos cambia cuando estos (sin referente), se "cosifican", y lo "sin título" pasa a ser una obra de arte; declarar una obra de arte es válido, llevar al objeto más allá de sus límites de concepto connotacionales. Aunque apunta Danto, que también la naturaleza del límite del objeto queda a oscuras filosóficamente.

El "desorden", lo que sucede cuando uno ya no espera nada, puede provenir de jugar, y esta acción a su vez, puede ayudar a entender al objeto de otro modo, la vida como juego replantea códigos de orden y unificación buscando nuevas conexiones, que evitan establecer parámetros similares, predecibles de acción, cuando al objeto se lo está separando de la condición *Kitsch*, se está diciendo no, a dicha condición, sí a la aceptación, sí a la creación desde la reconfiguración de objetos, desde otra verdad.

Aunque se debe mencionar que también en el desorden, no todos los objetos que el artista toca se convierten en arte. Existe una filosofía de la acción paralela a la filosofía del arte: estructuras que poseen similitudes y pertenecen a las mismas esferas de análisis filosófico, **debemos remitirnos a la intención de las variaciones de contexto**, y no solo al contexto mismo de la acción remitida en la imagen

4.2 Sorpresa y Objeto

La presentación de objetos, inesperados o esperados, despierta interés. Si las acciones son complejas, pueden formar parte de una red de heterotopías que, a modo de rizoma, entrecruzan la dialéctica arte-vida en el tiempo de la obra. El temor por el universo nos hace dogmáticos y conductistas para estructurar el mundo, los objetos, sus usos. Las instituciones omiten lo incómodo, reparten lo pre-establecido, lo equilibrado, lo acostumbrado, no lo atípico ni relegado.

El objeto artístico ha sido, y es, reflejo de un ideal esperado donde es común observar el sacrificio de la personalidad a fin de lograr pertenencia a cierto grupo social. De esta manera se aprueba lo masivo, lo idéntico, como ocurre con los productos manufacturados. La sociedad solo difunde creaciones que reproducen las tendencias de la norma.¹³ El objeto artístico *No Kitsch*, frente a esta presión, parece nacido del salvajismo. No responde a lo esperado, no es limpio ni acabado; carece de cualidades específicas de materialidad y diseño; acude a lo impuro, al plástico popular, al color de las tinas de baño y de las cubetas. Parece diferente, incorrecto o irracional; el etnocentrismo cultural aún gira en los espectros del arte latinoamericano actual.

El problema más grande de los recorridos es transmitir lo que no se ve a un público conocedor o desconocedor del arte contemporáneo. Nada está escrito en las manifestaciones no-objetuales. Probablemente la idea de negación de lo *Kitsch* resulta aún oculta, y se pueden elucubrar trabajos de mayor impacto que lleguen a otra esfera de la interpretación, pero se correría el

¹³ Martín Fernando Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño*, (Barcelona; Gedissa), p. 70.

riesgo de relegar todo el sentido de la obra a su efecto. Las preguntas que se formulan sobre las obras indagan sobre la recepción de los trabajos: ¿llegan a decir algo? ¿generan duda? ¿son originales en la vorágine del arte actual? ¿o repiten hasta el cansancio lo que todos ya hemos visto?



56. Reyes Tissera, Manuel. *Cupcakes*. Plástico. 2013.

La exposición de objetos como la gallina azul, y los venados blancos en la Academia de San Carlos, tuvo lugar en la vitrina donde se exhiben libros y medallas; dejó como resultado la incorporación de ese rincón como espacio exhibitivo; las personas de la Academia que por allí pasaban encontraron los objetos plásticos fuera de su contexto habitual.



64. Reyes Tissera, Manuel. Melquiades No es Kitsch. Academia de San Carlos, 2012.

Otra exposición de objetos tuvo lugar en el Centro Cultural de la Delegación Venustiano Carranza. En Febrero del 2013 se exhibió en esa sala *No estoy aquí*, frase escrita en la pared del museo con boletos del metro; boletos que la gente se llevaba a lo largo de la exposición. La idea remitía a Melquiades Herrera cuando, en su tarjeta de presentación “si no estoy aquí, estoy en el metro” hablaba de su propio nomadismo. Entre los objetos plásticos exhibidos destacaron “juego de manos”, una composición con tres manos de goma originalmente fabricadas para exhibir uñas postizas pero, en este caso, entrelazaba hilos elásticos. Otro trabajo que remitió a la vestimenta de Melquiades Herrera y a los objetos que utilizaba, fue *El porta-lentes*. Un

mameluco naranja saturado que tenía incrustados gran cantidad de lentes de diversos colores y diseños. Melquiades vestía de formas que evocaban oficios populares, personajes diversos; era el carisma propio del artista esa manera de vestir. La misma ropa puesta en otros artistas no lograba transmitir lo que él lograba. Particular sentido tuvo también la obra *Cupcakes*, la que se toma la base de un pastel de cupcakes de tres pisos para realizar una construcción de animales pintados de un saturado naranja; rizomática composición.¹⁴ Allí estuvo presente lo lúdico, el plástico, la selección de objetos convertidos en personajes de una narración urbano-decorativa.

En esa exposición hubo también tres cajas rígidas de regalos con diseños muy coloridos, perfectamente cuadradas, colocadas en la pared. La motivación nació en la belleza del objeto en sí, su volumen, sus colores, y la relación de los elementos entre sí. La referencia inmediata puede ser la caja de zapatos de Orozco; dista, por cierto, de lo que se presento aquí. Orozco cambia ahí el rumbo, se refiere a la nada, al desafío, la desorientación. Mis cajas van por el rumbo de la fiesta, la sorpresa, la geometría, lo lúdico, el color vivo, y la riqueza de perspectiva de objetos complementarios.

Enseguida se presentarán las últimas imágenes y recorridos que refieren de un modo más centrado a la ejemplificación del fenómeno propuesto. Fue un camino de experimentación y prácticas lúdicas necesariamente de carácter relacional y sensible, todo ello redireccionando una duda sobre la tipología Kitsch y partiendo de un artista y un espacio puntualmente.

14 Esa forma tuvo la estructura de un pastel real, reciclado.



57. Reyes Tissera, Manuel. *Disfrazarse, escapar*. México, 2014.

4.3 Últimos recorridos

Crear una nueva conexión, jugar con la fantasía y la razón, volver al lugar, a la acción de jugar; en el Peñón de los baños “disfrazarse es escapar”, entrar en la dinámica de lo azaroso e inesperado. Podría considerarse un camino a cierto grado de regresión, rejuvenecer mediante el acercamiento a ciertas acciones o a determinados objetos; pero no, hay algo más que juego, también es un factor incluyente de tradiciones. Una tradición en la que confluyen a la vez la caducidad de lo *Kitsch*, y la emergencia de lo “mágico”, lo *No Kitsch*. Una

tradición que responde a la transfiguración del consumo, que incorpora la construcción sociocultural de la periferia urbana.

Aunque los pobladores del Peñón viven al lado de uno de los aeropuertos más grandes del mundo, no parecen estar afectados por el cosmopolitismo ajeno a sus hábitos. Los contrastes, la extrema polarización cultural, conviven en la gran ciudad. Los pobladores del peñón tienen su propio centro inclusivo. Lo que llamo vestimenta-disfraz *No Kitsch*, la búsqueda de otro cuerpo, es lo que los salva de los estereotipos sociales dominantes. Lo raro deja de serlo, lo involuntario es acertivo, y aunque el poder mediático-cultural tergiverse, ignore, e incluso margine las manifestaciones artísticas, el bailarín del Peñón se salva, porque ignora que su estética es diferente a las consagradas. Es una manifestación propia que se expresa más allá del consumo, en formas deconstruidas, en imaginarios insospechados, en intuitivas “sin razones” que evocan una ilusoria vanguardia propia. “Nada va a cambiar su mundo”. Aunque la ciudad se modernice, persistirá una estética extraordinaria en lo aparentemente ordinario; una colectiva acción que se repite y cambia al mismo tiempo, un acuerdo en el que todos encarnan algo que deja de pertenecer al universo convencional. La afectividad impone sus formas.

La última visita al Peñón de los Baños, en Febrero del 2014, fue pensada desde una posibilidad creativa en donde lo cromático y lo lúdico del disfraz se complementó con objetos inflables voluminosos, de importante saturación cromática; no importaba si el objeto representaba un animal, un instrumento u otro tipo de objeto. Las imágenes fueron tomadas con una cámara que podía registrar mejor el detalle en grupos de personas disfrazadas. En el ángulo

conceptual se consideró incorporar pequeños textos a las fotos, a modo de complemento.

“Disfrazarse, escapar, ser otros”, fue una imagen que se logró conjugando la ficción de los personajes caracterizados. El desplazamiento producido por el disfraz como tal, por el extrapolado clima, por la no-pertenencia que envuelve al lenguaje construido.

La imagen paradigmática del “escape” es algo que se propone como real, como circunstancia que promueve una salida momentánea. Podría haberse llamado: “Al menos hoy, no soy yo”. Existe una poética entre espacio y práctica, activada desde lo que se presenta en un sitio urbano; los participantes se visten-disfrazan, se empoderan del personaje que representan y tienen por esa representación, la resistencia a el baile incesante, a las altas temperaturas. El objeto colocado junto a ellos hace un desfase y una conexión por la evocación zoomórfica, el material inflable, y en el aspecto de una imaginaria narración extrapolada se pudiera ver una coincidencia vinculante. Arriba de los que posan un cartel en la pared anuncia la venta de bebidas que precisamente permiten un escape momentáneo para el poblador local.



58. Reyes Tissera, Manuel. *Hoy no soy yo*. México, 2014.

Otra imagen remite a una película de Pixar-Disney, los bailarines reconstruyen aquí con pelucas, sombreros con ojos y minifaldas la posible femineidad de los personajes. Redundancia *Kitsch*; aparecen dos botargas que emulan y distorsionan a la vez los diseños originales, y otra más que reproduce a otro personaje, y lo combina con una gorra sobre lentes oscuros. Las manos de las mujeres portan globos de helio con el rostro de uno de los personajes de la botarga. En la intervención se coloca un inflable azul con forma de Morsa, que combina armoniosamente con la gama cromática de los personajes, y se agregan soportes rígidos que registran la frase “hoy no soy yo”. Una obviedad que reafirma la segura actitud del estar disfrazado. El texto puede significar complementariedad y distancia respecto a la imagen; se complementan, porque ausentarnos de nosotros mismos es un indicativo filosófico, existencialista:

nuestra mente percibe un discurso al recibir la imagen, y el texto, a su vez, dispara otra dirección, un quiebre que remite a lo opuesto.



59 y 60. Reyes Tissera, Manuel. *Unicornio y Trompeta*. México, 2014.



61. Reyes Tissera, Manuel. Guasones, México, 2014.

“Guasones” no es solo una gran foto familiar, es un retrato colectivo que reúne las diferentes generaciones de un núcleo. Lo tradicional se fusiona –recreación colectivo-familiar– en un personaje que remite, por su maquillaje, a un villano de “Batman”. Un archi-enemigo del héroe de cómics de “Ciudad Gótica”, un personaje cargado de connotaciones de crueldad y violencia, fue la elección familiar para niños y jóvenes; no hay comentario moral en esto, sí, una reflexión sobre la emergencia de los antihéroes, que son muestras ejemplares de fiereza y desafío social. De aceptación y normalización de la violencia. Encarnan, quizá, un ejemplo más real aquí: es en un narcotraficante aplaudido, como “Mal verde”, o el chapo Guzmán. La intervención consistió en asignarles armas inflables a los que no tenían ningún objeto. La disposición de este amplio grupo de bailarines fue inmediata, esta imagen es ejemplo de la organización

social y estética con un fin reconciliatorio, ritual, tradicional, rediseñado por sus motivaciones. Ser estar, pertenecer, disfrutar, imponer, mostrar un lado fantástico pero oscuro. Nuevamente la comunicación no-verbal del cuerpo, los niños en posturas de adultos con armas, las niñas a un extremo rezagadas y con una posición de duda, sin armas, al igual que dos pequeños del frente que portando una lata de spray de espuma cada uno. La fotografía permea las apariencias *Kitsch*, y entreabre modos de resistencia residual, de pensamiento corporal y la indisolubilidad del gozo en el margen, en un tiempo y espacio que funcionan a modo de paréntesis autónomo.



62. Reyes Tissera, Manuel. *Peñón de los aviones*. México, 2014.



63. Reyes Tissera, Manuel. Ninjago. México, 2014.

Todos los personajes del Peñón recibieron el objeto y lo hicieron suyo. Generaron una incorporación del mismo a su disfraz, a su construcción conceptual y visual. La aceptación de los accesorios no generó sorpresa en los bailarines, quienes parecían estar esperando que llegara alguien, les dijera algo y les tomara una foto.

La imagen de los medios y su impacto en las generaciones jóvenes permea y trasciende de tal modo, que se involucra indistintamente en su tradición o moda, desde una práctica de consumo de masas hacia otra práctica genuina que, a pesar de la fuerza del efecto movilizador, mantiene su independencia creativa y motivacional, su interés de apropiación a través del rediseño de un disfraz y la activación de una práctica.

El objeto artístico va encaminado por preocupaciones antropológicas y sociales; lo plástico resulta de la experiencia vivida. Existe, sin embargo, en estas obras, interés por el juego que responde a un humor muy personal que se describe en pocas palabras: hablar desde el sentir común, un sentir verdadero por existir en una práctica propia de lo real. Fue interesante traspasar la burbuja del artista ensimismado, salir al aire, ver otros problemas plásticos. Lo que se traduce en crear, dialogar con una situación, proponer, no queda en la repetición patética de lo visto. Es necesario ver lo que pasa hoy alrededor. Tocar la calle, por lo tanto, ver y proponer me lleva desde una responsabilidad académica, a una estética comprometida con las dudas estéticas del mundo circundante. Si debo o no pensar en quienes reciben la obra es otro tema, el arte no es panfleto educativo, solo manifiesta ideas y expresiones más o menos sensibles, por ello procuro responder a las inquietudes que me sustentan.

Platón, Sócrates y Danto, desarrollan la idea del arte/espejo de la realidad. Derivan, sin embargo, en concepciones antagónicas sobre su estatuto cognitivo. Platón sostiene que “las imágenes de cosas reales en el espejo no son propiamente obras de arte”, puesto que el arte es una imitación de la realidad, y la misma imitación se caracteriza solo en términos de duplicación de algo preexistente. Sócrates, por su parte, advierte sobre la peligrosidad de la mimesis, dado que, si éste fuera el sentido del arte, solo deberíamos poner un espejo frente al mundo. En cuanto a la teoría de los espejos, Danto se pregunta quién necesita tener espejos de la realidad, o duplicados; también afirma que la

mímesis implica una pasiva duplicación de apariencias.¹⁵ Ante estos paradigmas, mi obra busca una dimensión que conjugue de manera equidistante ambos polos de la creación estética: el mundo y las formas que el arte le imprime.

15 Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Lumen; Barcelona, 2007, pp. 15-20.

5.

PALABRAS FINALES

El trabajo abordó los ángulos estéticos, filosóficos y sociales que rodean al fenómeno *Kitsch*. Se reconfiguró y puso en duda el sentido convencional que lo ubica como tipología descartable. El estímulo, dije, nació en las aulas de un maestro de la Academia de San Carlos, Melquiades Herrera Becerril; sus clases enseñaban a percibir la existencia del fenómeno *Kitsch* y, a la vez, la presencia de objetos transfigurados en la Ciudad de México, el *No Kitsch*. Se propuso entonces cuestionar la devaluada acepción del *Kitsch*, redimir su estigma de fealdad. Se comenzó por recoger elementos teóricos sobre el tema mientras, en forma simultánea, hubo generación de obra para fortalecer la investigación: Arte Objeto, Video-Performance, fotografía con modelos intervenidos. Los pasos transitados, las idas y vueltas de una investigación, tomaron finalmente forma y pueden explicarse por grado de complejidad decreciente. Ellos son:

- Revisión de los estudios de Benjamin, Adorno y Eco para entender el origen y la modalidad del *Kitsch*. Los dos primeros reaccionan ante la presencia de la modernidad que, en el temprano siglo veinte, legitimó el interés lucrativo de la industrialización. Benjamin, tras la mirada del

flâneur, rescata lo pequeño, lo inservible; Adorno declara la superioridad de los objetos y cuestiona la identidad que les otorgan la tradición y el mercado. Ambos potencian la naturaleza dialéctica de las cosas; admiten que el consumo masivo transforma los objetos en ídolos del mercado, *–fetiches, deformaciones–*, y atentan contra su “aura”, contra el “alma de las cosas”. Ambos fueron víctimas de gobiernos fascistas en los años treinta del siglo veinte.

El estudio de Eco es de los años sesenta; sostiene que el *Kitsch* es un hipogénero originado en la cultura de masas. Reivindica la cultura popular a través de su extrapolación con la apocalíptica alta cultura. Frente a ella, los integrados aceptan y componen a su modo el residuo que les llega. El acento de este trabajo está puesto en el efecto emocional que produce el cuidadoso montaje del *Kitsch*. La manifiesta simpatía de Eco por el arte popular lo lleva a reubicarlo en el sistema comunicacional como producto de la industria cultural que promueve tal o cual forma de divertimento, y a valorizar el lado artesanal de sus componentes, condición que lo aleja del consumismo. La forma caprichosa, optimista del *Kitsch*, de esta manera, se libera, engaña tanto al mundo empresarial como al poder estético.

- Para sacudir la connotación negativa que rodea al *Kitsch* se investigó luego acerca de la idea del gusto desarrollada en el siglo XVIII; Kant y Hume argumentan el derecho a la complacencia, al agrado más allá de las convenciones sociales. Hume no sólo alega por las diferentes percepciones de los hombres sino que, también, establece una serie de pautas a ser consideradas por el crítico de arte: imaginación, valor de los

componentes, fines públicos y morales de la obra en cuestión. De este modo se relativiza la idea de “lo bello” y se abre la dimensión social de la palabra “feo”, ya que el ser feo o bello es índice de pertenencia a una clase social.

El paradigma *Kitsch/No Kitsch*, *-feo/bello-*, se completó con los aportes de Greenberg, Moles, Broch, Arnheim. De ellos deriva la consigna de buscar en la producción *No Kitsch* de la Ciudad de México el efecto emocional, la autonomía pese a la base imitativa de la composición, el carácter engañoso de los objetos, sus connotaciones felices. Se ubican en este apartado ejemplos tomados del Peñón de los Baños (*Los Caballeros del Zodíaco*, *Alicias*, *Gatos ensombrerados*, las variaciones del ratón *Mickey*) y del Museo del Juguete Antiguo Mexicano. El criterio de organización provino de Walter Benjamin, para quien la experiencia del niño ante el juguete y el juego habla de la cosmovisión infantil del arte popular. Las formas pequeñas, el detalle, encuentran un aliado en el pensamiento de Gastón Bachelard, pues en los intersticios de los signos nacen objetos transfigurados. El efecto rebote va ahora del borde al centro, porque la adecuada amalgama de residuos vuelve al objeto placentero; se abre un estilo gozoso, lo *No Kitsch*.

- Posteriormente el trabajo se centró en expresiones urbanas callejeras. El registro de “harapos ensamblados” se detuvo en personajes, en la música popular, y en dos objetos transgresores: la serie dedicada a la figura del expresidente Salinas de Gortari, cuya propaganda política dio lugar a una construcción satírica desmitificadora; y la insolencia estética de Melquíades Herrera, figura clave en la jerarquización de lo

anodino en México. La inexactitud y arbitrariedad de las imágenes, en ambos casos, acentuaron la intención crítica, el humor.

- Finalmente volví al origen de la investigación: el *Kitsch* del día a día, la minucia de los hogares domésticos, la sorpresa cotidiana, el nicho que hace de la rutina una pequeña experiencia de felicidad.

Salta a la vista que el esfuerzo teórico se ubicó en los dos primeros capítulos, y que los dos últimos caminaron solos, por la energía visual de las imágenes escogidas. El aparato conceptual rodeó el tema casi sin cuestionamientos. Quedaron, sin embargo, espacios en blanco, omisiones, preguntas cuya respuesta esbozo:

1. *¿De qué manera la teoría contribuyó a esclarecer el objeto de estudio?*

No es fácil para un artista plástico teorizar sobre lo que hace. Una cosa es el registro visual, y otra el desafío de comunicarlo en otro lenguaje; es la distancia que existe entre la imagen percibida y la imagen conceptualizada, entre la experiencia directa y la experiencia mediada por la razón. Dicho esto, debo admitir que hubo dos tipos de lecturas teóricas: las que aportaron un conocimiento sensible y contextualizado del *Kitsch* (Benjamin, Adorno, Eco), y las que ofrecieron pautas de conocimiento académico (Greenberg, Arnheim, Moles, Foster). La conjunción de ambas dio forma al trabajo. A medida que avanzaba el tema se esclarecía; sin embargo, nunca se dejó de sentir que la complejidad del aparato conceptual atentaba contra la espontánea elocuencia de las expresiones populares en cuestión.

Probablemente sea éste el sino de todas las ciencias humanas, en tanto el grado de abstracción necesario para objetivar los movimientos sociales se aleja a veces en demasía del hombre que protagoniza los hechos. No se trata de descalificar la retórica del poder académico ni de idealizar la roussoniana actitud del hombre llano. Sí se trata de tomar conciencia de que, muy frecuentemente, el *sistema de vida* se opone al *mundo de la vida*. Al primero se vinculan los metalenguajes; al segundo, el deseo de que la diversidad, el otro, se incorpore al espacio social. El avance del paradigma científicista, el exceso de información, las reiteraciones, no siempre contribuyen a crear programas inclusivos que penetren en lo diverso, en lo pequeño, en el *mundo de la vida*.

- Esta es la razón por la cual me aproximé a Melquíades: el artista enalteció el detalle de los objetos que narra; contó historias que legitimaron las representaciones cotidianas; acentuó lo fallido, lo imitativo, el pequeño rasgo local, el mal gusto; potenció la reconstrucción de identidades marginales.
- Es la razón por la cual la experiencia benjaminiana cupo en mi búsqueda: Benjamin humanizó la propuesta negativa de Adorno; despertó la ternura y el estatismo de las cosas; dignificó el montaje fragmentario, el estilo no acabado; dio pulso contestatario al andar pausado de la ciudad. Habló del gozo.
- Es la razón por la cual Eco enfrenta a la alta cultura con el derecho al pastiche, a las formas no canónicas de la cultura de masas realizadas con estrategias efectistas pese a los condicionamientos del mercado: el *Kitsch*.

- Y es la razón por la que la minucia doméstica de *Licha*, el candoroso festejo del *Peñón*, los juguetes del MUJAM, la espontánea alegría de la calle, dispararon la realidad de estas páginas.

2. *¿Es suficiente el gozo, la pequeña experiencia de felicidad para revertir la condición marginal de lo Kitsch?*

En las grandes urbes el objeto se constituye desde complejos imaginarios. Escapar a ellos parece ser la preocupación que veladamente señalaban Adorno y Benjamin: si la modernización de una sociedad fluctuante perdió, entre otras cosas, el Aura, ganó las vanguardias y la libertad para romper las creencias impuestas sobre los objetos del arte. Se presenta así el futuro de un arte que ha sobrepasado la hipermodernidad, y contempla lo híbrido y el caos como punto de partida.

Negar para afirmar parece haber sido la dinámica de sustituciones. La modernidad desplazó el carácter apocalíptico y personalizado del arte; el libre juego de formas y valores, a su vez, inserto en la abundancia de la sociedad industrial, arrojó “sobras culturales” que, a su manera, fueron apropiados por las masas populares. Aceptamos objetos contradictorios porque la conformación socio- política del mundo también lo es. Asimilamos naturalmente todo tipo de objetos a nuestra vida, los incorporamos al arte, los tipologizamos, y luego los negamos por encontrar limitado el alcance de esa tipología.

Por lo tanto a lo largo de este trabajo se considera que no es posible establecer categorías determinantes sobre lo *Kitsch* hoy; insisto en lo limitado

del alcances del término, pese a su omnipresencia. Porque en México aún la expresión *Arte* como sustancia pura y sustantiva, consecuencia de un pensamiento revelador, está vigente: los objetos del arte son aquí resultado de la inmediatez, pragmáticos, materiales; responden a una sociedad organizada desde una estructura económica que convive, no obstante, sin menoscabo alguno, con la presencia de fuertes valores originarios.

Deseable sería que las manifestaciones estéticas del *No Kitsch* fueran aceptadas por lo que ingenuamente pactan con la alegría, la fantasía, con formas que encuentran identidad en el sujeto; los colores del sentir; la filosofía de lo internalizado. Lo único cierto, empero, es la negación de lo *Kitsch*; su vigencia lo niega como tal, lo afirma en otra dimensión. Consumir lo que pertenece a otra esfera es atractivo, promete una vía de escape, una alternativa a la consciencia alienada.

En el arte contemporáneo sucede algo similar: por un lado no se acepta con facilidad la forma o la técnica que carece de clasificación determinada, lo que no responde a condiciones previsibles de recepción; y por el otro, se busca algo original, una sorpresa perceptual o conceptual, un objeto que atraviese victorioso el desgaste de las prominentes vanguardias artísticas e inscriba su discurso más allá de sí mismo. De esta paradoja, resulta un arte esperado, aunque pretendamos que deje de serlo; pedimos que entusiasme pero sin transgresiones, sin rozar los lugares comunes. Véase como ejemplo el caso de Hirst: uno de los ejemplos elegidos para explicar el *límite Kitsch* fue la obra donde el artista colocó un tiburón gigante en una pecera de formol; al poco tiempo, sin embargo, sus obras se volvieron un lugar esperado. El sentido *No Kitsch* solo salva los límites de objetos *Kitsch* que dejan de serlo por el modo en

que fueron activados; buscar con los ojos cerrados estimula la percepción. El término “belleza compulsiva” de Hal Foster sirvió para explicar las prácticas aleatorias o azarosas más allá incluso del objeto surrealista; en tiempos de “objetos cibernéticos” hablar de juguetes, disfraces simples y modestos resulta extraño, pero a través de Melquiades pude generar un acercamiento a la simplicidad del objeto en acción, por sus ideas, por el vínculo entre conciencia e impulso creativo, por las etiquetas de mal gusto que adhieren a lo simple y relegado.

Al comienzo solo tenía claro que podía decir algo desde el trato que el maestro Melquiades tuvo con los objetos. Luego encontré que el valor radicaba en la negación de su primer sentido, pues de este modo se logra afirmar la emergencia de cualidades que explican otras direcciones del objeto. El tratamiento artístico se articula desde allí, no al revés: interesa saber qué dice su cualidad intrínseca; percibirlo como un inmediato promulgador de significados. Las ideas que entendíamos como prioritarias para comprender al objeto no eran tales, fungieron solo como apariencia de imaginarios propios; la práctica es la que hizo posible que sucediera la trascendencia de esas formas, y esos conceptos. El factor humano es el que da vida al objeto. No dejo de lado la fuerza que emerge de sus aspectos simbólicos; creo, sí, en el potencial dialógico de las cosas, en su capacidad de reconfiguración. Pero el objeto “humanizado” tendrá distintos niveles de transfiguración, evocará otra cosa: un bienestar estético, una promesa de felicidad.

3. En 1986, al definir lo feo, el *Diccionario Soviético* afirma que, en un marco de igualdad social, esta categoría estética desaparecería; la idea es sostenida también por el teórico Greenberg y por los surrealistas. Me pregunto si el cambio ha llegado a darse, efectivamente, en algún país socialista.

Responder a este punto escapa, sin duda, al límite de esta investigación. Se hará, no obstante, referencia a un libro que da cuenta del tema. Se trata de *Ni apocalípticos ni integrados* del chileno Martín Hopenhayn, publicado en 1994.¹ El título parodia la obra de Eco, *Apocalípticos e integrados*, de 1964. Es una suerte de escéptico balance sobre los cambios ocurridos en los treinta años que distan entre un libro y otro, cambios que van ya no de “la alta a la baja cultura” sino de los nobles ideales de los sesenta a la pobreza de valores de los noventa.² Eco pretende jerarquizar la cultura de masas; la intención de Hopenhayn es explicar el vacío que deja la crisis del socialismo.³

Hopenhayn discurre sobre la orfandad de horizontes que acusa la presencia de la globalización y el fin de los grandes relatos. Ante el fracaso del estado socialista, bajo cuya tutela se prometía el crecimiento moral de los hombres, - una sociedad más justa, una riqueza mejor repartida-, fracasan también los sueños “apocalípticos” de felicidad.⁴ Comienza en los noventa un periodo de desorientación. La existencia personal se justifica en razones que

1 Martín Hopenhayn, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile, 1994.

2 La generación del sesenta corporizó los ideales socialistas del mayo francés en 1968, de la revuelta desencadenada en Tlatelolco en el mismo año, y del levantamiento obrero estudiantil ocurrido en Córdoba, Argentina, en 1969, el “cordobazo”. Un hecho ineludible alimentó esa utopía: la revolución cubana de 1959.

3 Las ideas socialistas se materializaron por primera vez en la historia en 1917, con la revolución que provoca la caída de los zares y el nacimiento de la URSS. El régimen se disuelve en 1990, luego del derrumbe del muro de Berín.

cubren parcialmente la pérdida de referentes. Se impone el reconocimiento, el pragmatismo político; el estilo sobre el carácter sustantivo de los actos, lo individual sobre lo colectivo, la estrategia sobre los fines. La conciliación reemplaza la antigua idea de ruptura. El esfuerzo de integración pasa ahora por lo inmediato: *La cotidianeidad se convierte en el campo natural de expectativas que han debido abandonar los pastizales de la liberación total.*⁵ Ante la ausencia de una revolución social, las energías emancipatorias se vuelcan hacia *formas segmentadas de la industria cultural*, y mientras más lento sea el proceso de integración socio-económica, mayor será la brecha entre los asimilados y la precariedad de los pobres. Sin embargo, preconiza Hopenhayn, puede llegar a producirse una paradójica inversión de signos, no ya por vía de la integración socio-económica sino por vía de la integración simbólico-cultural.⁶

Aunque la “fealdad” no quepa en el paradigma inclusivo del socialismo, una vez menoscabada su imagen, lo feo vuelve a ser parte de la carencia. No casualmente, observamos, la preocupación de ambos estudios gira en torno a la palabra *integración*. La mirada europea la instala como medio reivindicatorio de la cultura popular; la mirada latinoamericana, como alternativa a un modelo político destituido. Ante la ausencia de grandes relatos válido es entonces el acercamiento a la pequeña, bastardeada y placentera historia.

Mis padres fueron protagonistas de los grandes relatos del sesenta, en este momento la pertenencia se dirige desde los pequeños relatos, deseo no

4 El autor traza un recorrido por los inicios de la configuración utópica: Tomás Moro, Erasmo de Rotterdam, Francis Bacon, Tomás Campanella.

5 Martín Hopenhayn, *Op. cit.*, pp. 19-23.

6 *Op. cit.*, p. 45.

obstante que estas páginas aporten un valor de empoderamiento al relato que vivimos, desde luego, considero que esa pequeñez será el núcleo de un reentendimiento estético y social posible que considere realmente lo diverso.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa, y la jerga de la autenticidad*. Akal, Madrid, 2005.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma, Madrid, 1974.
- Augé, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1992.
- Baudrillard, J. *La transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona, 1991.
- Blanco, José Joaquín. *Ciudad de México espejos del siglo xx*. INAH, México, 1998.
- Barthes Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Bachelard Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica, D.F, 2013.
- Benitez Fernando, *La ciudad que perdimos*, Era, México 2000.
- Benjamin W., *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Barcelona, 2003.
- Libro de los pasajes, 1927 (inacabado).
- Berger J, *Modos de ver*, G.Gili, Barcelona, 2013.

- Bernache Perez Gerardo, *Basura y metrópoli*, U de G. , Iteso y Ciesas, México 1998.
- Calabrese O., *La era Neo Barroca*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Canclini Nestor García, *El consumo cultural en México*, Conaculta, México 1993.
- *Culturas Híbridas*, Random House Mondadori, México DF., 2009.
- Certeau Michel, “Reflexiones entorno a los guetos urbanos: la relación disciplina-antidisciplina”, en Revista *Bifurcaciones No 7*, pag. 1 y 2, Julio, 2008, Chile.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Arte Contemporáneo; Origen Universal de sus tendencias*, E.D.H.A.S.A, Barcelona 1958.
- Danto , Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1997.
- *La transfiguración del lugar común*, Phaidós, Barcelona, 2002.
- D’ Alessio Ferrara, Lucrécia, “ Do mundo como imagen do mundo” en Santos, M., de Souza, M.A., Silveira, M.L. (Orgs.). *Territorio, Globalizacáo, e fragmentacáo*, São Paulo, HUI TEC ,1996.
- Deleuze y Guattari, Rizoma, *Pre-textos*, Valencia, 1977.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.
- De Ventós Xavier Rubert , *El arte ensimismado*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- Dorfman A. y Mattelart A., *Para leer al pato Donald*, Siglo XXI, 1979, México, D.F.

- De viera Juan, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, Juan de Viera. Instituto Mora, México 1992.
- Estévez Kubli Pablo Joaquín, *El ensamblaje escultórico, análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano*, UNAM, 2012.
- Eco Umberto, *Obra abierta*, Planeta, Barcelona, 1992.
- *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007.
- Ferreira Andrea, *Arte acción/ cantina* El Puerto de Veracruz, México 2000.
- Foster Hal, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo, Bs. As. 2008.
- *El Retorno de lo real*, Akal, Raduc, 2001.
- Gadamer, Hans, Georg, *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 2006.
- Garbuno Aviña, Eugenio en *Estética del vacío, La desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, México, D.F., 2009.
- Garibay Ricardo, *Diálogos mexicanos, Contrapuntos*, México 1977.
- Genaro Sol, No-Grupo, catálogo sobre la exposición, Museo de Arte Moderno, México, D.F. 2010.
- Gubern Roman, *Eros electrónico*, Taurus, Barcelona, 2000.
- Hartman Eibenschutz Roberto y Rébora Togno Alberto, *El desarrollo urbano del Distrito Federal en el año 2000*, Gobierno del D.F., México 2000.
- Hermann Broch *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Tousquets, Barcelona, 1970.

- Hegel, Prólogo, *Fenomenología del Espíritu*. FCE 1966. México, p78.
- Heidegger, *Qué significa pensar*, 308 traducción castellana en Ed. Nova, 1958.
- Jaspers, Karl.: *Van der Wahrheit*, München. 1947.
- Juez Martín Fernando, *Contribuciones para una antropología del diseño*, Gedissa, Barcelona.
- Kant Emanuel, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- Leon Martínez, Edgar Manuel de Jesús, *Grafica, vida cotidiana y otras formas creativas*. Sobre el proceso creativo, UNAM, tesis de Maestría, México 2005.
- Lipovetsky Gilles, *La era del vacío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985
- Livingstone Marco, *Pop Art; a continuing history*, Harry N. Abrams, Japon, 1990.
- Marx, *Nueva Gaceta*, Renana, 1842 MEGA. Tomo 1, Berlín, 1977.
- Lucie-Smith Edward. *Visual Arts in the twentieth century*, Laurence King, London, 1996.
- Medina Cuauhtemoc, Catálogo de exposición, *La Era de la Discrepancia, Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*, México, D.F. 1997.
- Monsivais Carlos, Salvador Nov. *Lo marginal en el centro*, Era, México 2000.
- Monnet, Jeromé. *Usos e imágenes del centro histórico de la ciudad de México, Ciudad de México*, DDF/CEMCA, 1995.
- Moles Abraham, "EL Kitsch", *El arte de la felicidad*, Paidós, Barcelona, 1971.

- Ranciére Jacques, *El espectador emancipado*, El Lago, Pontevedra, 2010.
- Reyes Tissera, Manuel, Tesis de Maestría, *Estética del vértigo y el tumulto*, UNAM, México 2003. Ciudad de México.
- Reguillo Cruz Rossana, *En la calle otra vez, las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, ITESO, México 1991.
- Rosenkranz Karl, *Fealdad natural y espiritual en el arte*, Ollero, Madrid, 1992.
- Rosas Mantecón Ana, y Reyes Dominguez Guadalupe, *Los usos de la identidad barrial*, UAM, México 1985.
- Romero Fernando, *ZMVM Laboratorio de la ciudad de México*, Conaculta, México 2000.
- Sarlo Beatriz, *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009).
- Squicciarino Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Todorov, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Monte Avila, Madrid, 1982.
- Olea Oscar, *Configuración de un modelo axiológico para una crítica de arte*, UNAM, 1977.
- Paz Octavio, *La apariencia desnuda*, Era, México D.F., 2008.
- Pérez David. *El Arte Impuro*, Dirección General de Promoción Cultural de Valencia, Valencia, 1997.

Pérez Montfort Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, Ciesas, México 1994.

Vázquez Sánchez, Adolfo, *Textos de arte y estética*, UNAM, México D.F., 1978.

Virilio Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Bs. As, 2003.

FUENTES EN LÍNEA

Sztanjnszrajber, Darío. Introducción a la obra de Walter Benjamin. Walter Benjamin, Conferencia Universidad Abierta, Buenos Aires, <https://www.youtube.com/watch?v=-VIYvnQV9OE>. Durante el Encuentro del seminario “8 filósofos”, dictado en 2014 en la Facultad Libre de Rosario.

Castro Robles Fernando, Conferencia sobre Theodor Adorno, *Fundación – Cristino De Vera, III encuentro de arte y pensamiento*, Espacio Cultural Caja Canarias, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=yuYg3mCDIXk>

Índice de ilustraciones

1. Centro de Paris commos wikimedia.org.....	26
2. Reyes Tissera, Manuel. <i>Fiesta de la Merced</i> . México, D.F. 2012.....	59
3. Reyes Tissera, Manuel. <i>Naturaleza</i> . México, 2014.....	61
4. Reyes Tissera, Manuel. <i>Arre</i> . México, D.F., 2013.....	66
5. Reyes Tissera, Manuel. <i>Máscara y música</i> . México, 2014.....	67
6. Reyes Tissera, Manuel. <i>Muxes, en vela de San Miguel</i> . México D.F., 2014.....	72
7. Reyes Tissera, Manuel. <i>Caballero</i> , México, 2014.....	74
8. Reyes Tissera, Manuel. <i>Caballero</i> . México, 2014.....	76
9. Wolfer, Lorena. <i>Evidencias</i> . MUAC, México, D.F., 2010.....	82
10. Reyes Tissera, Manuel. <i>Joven y niña</i> . México, D.F., 2014.....	89
11. Alpide, Alberto. <i>Caballeros del Zodiaco</i> . Peñón de los baños, México D.F., 2011.	118
12. Ilustración de John Tenniel de Alicia en el País de las Maravillas (1865).....	122
13. Reyes Tissera, Manuel. <i>Alicias</i> . México D.F., 2013.....	123
14. Mary Ellen Mark, <i>Batman and Little Barbies</i> , 2002.....	126
15. Rossell, Daniela. <i>Ricas y Famosas</i> . México, D.F., 2002.....	127
16. Reyes Tissera, Manuel. <i>Gato ensombreado</i> . México D.F., 2014.....	129
17. Reyes Tissera, Manuel. <i>Transfiguración</i> . México D.F., 2013.....	130
18. Reyes Tissera, Manuel. <i>Disney, “Aniversario de la Merced”</i> . México, D.F., 2014.....	132
19. Reyes Tissera, Manuel. <i>Composición</i> . México, 2014.....	134
20. Herrera B. Melquiades. <i>Objeto</i> . Academia de San Carlos, 2004.....	135
21. Reyes Tissera, Manuel. <i>Figuras anónimas de madera</i> . MUJAM.....	139

22. Reyes Tissera, Manuel. <i>Objetos impresos de la cultura popular de los 50´s</i> . MUJAM.....	139
23. Reyes Tissera, Manuel. <i>Juguetes antiguos</i> , anónimos. MUJAM.....	140
24. Reyes Tissera, Manuel. <i>Lucha libre</i> . MUJAM.....	140
25. Reyes Tissera, Manuel. <i>Juguetes</i> , antiguos anónimos, MUJAM.....	141
26. Reyes Tissera, Manuel. <i>Salinas</i> , Juguetes antiguos, anónimos. MUJAM.....	142
27. Reyes Tissera, Manuel. <i>Julio con cigarro electrónico</i> . México, D.F., 2012.....	147
28. Reyes Tissera, Manuel. <i>Teta promocional de carrera contra el cáncer de mama</i> . México, D.F.....	148
29. Anónimo. <i>Cruz hecha de hoja de maíz</i> . México D.F., 2014.....	150
30. Reyes Tissera, Manuel. <i>Candy</i> . Peñón de los baños, México D.F., 2015.....	154
31. Luis González Toussaint. <i>Futteln</i>	171
32. Amanditita y Don Cheto. <i>El muy muy</i> . 2014.....	186
33. Razo Vicente. <i>Poster para baño</i> . México D.F., 1996.....	191
34. Reyes Tissera, Manuel. <i>Salinas, Juguetes antiguos anónimos</i> . México, D.F., MUJAM.....	192
35. Hermenegildo. <i>Artesanía popular</i>	194
36. Anónimo. <i>Artesanía popular</i> . Puebla, México.....	195
37. Museo Diego Rivera Anahuacalli.....	196
38. Herrera, Melquiades. <i>Mi otro yo, Espejo a modo de autorretrato</i> . “Homenaje a Melquiades Herrera”, Academia de San Carlos, México D.F., 2003.....	210
39. Herrera, Melquiades. <i>Un peatón profesional</i> . SHCP, México, 2003.....	210
40. Herrera, Melquiades. <i>Colección de corbatas</i> . “Homenaje a Melquiades Herrera”, Academia de San Carlos, México, D.F., 2003.....	211
41. Herrera, Melquiades. extracto de video, Prior Jorge, Uno por 5. 3 por diez, México, 1992, 11min.....	224

42. Herrera, Melquiades. <i>Hoy no soy yo</i> . "Homenaje a Melquiades Herrera". Academia de San Carlos, México, D.F., 2003. Fotografía Manuel Reyes. 226	
43. Herrera, Melquiades. s/t. "Homenaje a Melquiades Herrera", Academia de San Carlos, México D.F., 2003.....	228
44. Cultura Huasteca, Veracruz: Tabuco. <i>Perrito con ruedas</i> . Museo Nacional de Antropología e Historia. Fotografía de Pablo Estevez Kubli.....	232
45. Reyes Tissera, Manuel. <i>Casa de Licha</i> . México, 2013.....	252
46. Reyes Tissera, Manuel. <i>Casa de Licha 2</i> . México, 2013.....	253
47. Reyes Tissera, Manuel. <i>Rodar</i> . Video. México, 2013. (1 min, 20 seg.).....	254
48. Reyes Tissera, Manuel. <i>Monumento, plástico</i> . México, 2013 (frente).....	258
48a. Reyes Tissera, Manuel. <i>Monumento, plástico</i> . México, 2013 (lateral).....	259
49. Monroy, Miguel. <i>Lego lego</i> . México, 2008.....	261
50. Reyes Tissera, Manuel. <i>Cubo, Acción-objeto</i> . México, 2013.....	262
51. Reyes Tissera, Manuel. <i>ABC</i> . México, 2014.....	264
52. Reyes Tissera, Manuel. <i>Entorno al Avión Modelo McDonnell Douglas DC9-14,</i> <i>Acción-objeto</i> . México, 2013.....	268
53. Reyes Tissera, Manuel. <i>Entorno al Avión Modelo McDonnell Douglas DC9-14,</i> <i>Acción-objeto</i> . México, 2013.....	269
54. Reyes Tissera, Manuel. <i>Entorno al Avión Modelo McDonnell Douglas DC9-14,</i> <i>Acción-objeto</i> . México, 2013.....	269
55. Reyes Tissera, Manuel. <i>Toritos 1</i> . en torno a la Academia de San Carlos, 2013.	271
56. Reyes Tissera, Manuel. <i>Cupcakes</i> . Plástico. 2013.....	276
57. Reyes Tissera, Manuel. <i>Disfrazarse, escapar</i> . México, 2014.....	278
58. Reyes Tissera, Manuel. <i>Hoy no soy yo</i> . México, 2014.....	281
59. Reyes Tissera, Manuel. <i>Unicornio</i> . México, 2014.....	282
60. Reyes Tissera, Manuel. <i>Trompeta</i> . México, 2014.....	282

61. Reyes Tissera, Manuel. <i>Guasones</i> , México, 2014.....	283
62. Reyes Tissera, Manuel. <i>Peñón de los aviones</i> . México, 2014.....	284
63. Reyes Tissera, Manuel. <i>Ninjago</i> . México, 2014.....	285
64. Reyes Tissera, Manuel. <i>Melquiades No es Kitsch</i> . Academia de San Carlos, 2012.....	315

Mapas conceptuales

1. Adorno y Moles.....	67
2. Adorno; Dialéctica negativa simplificada.....	86
3. Pop y acceso.....	92
4. Greenberg y Kitsch.....	106
5. Greenberg y Kitsch.....	107
6. Muerte y No Kitsch.....	149
7. Dimensión estética.....	151
8. Belting y Kulka.....	160
9. No Kitsch y entorno.....	165
10. No Kitsch y entorno II.....	165
11. Bachelard y la mirada.....	166
12. Bachelard y lo subjetivo.....	168
13. Bachelard y Foster.....	169
14. Bachelard Espacio y objeto estético.....	170
15. Objeto surrealista desde Tipologías del Dr. Kubli; para profundizar sobre las tipologías del objeto se recomienda visitar la fuente.....	236
16. Objeto surrealista desde Hal Foster.....	240
17. Melquiades y el azar.....	241
18. Subconsciente, arte y objeto.....	243
19. Subconsciente, arte y objeto.....	273
20. Danto, objeto e interés.....	274
21. No Kitsch, como intersticio argumentativo.....	314
22. No Kitsch, como mapa mnemosin.....	316

ANEXOS

NO KITSCH

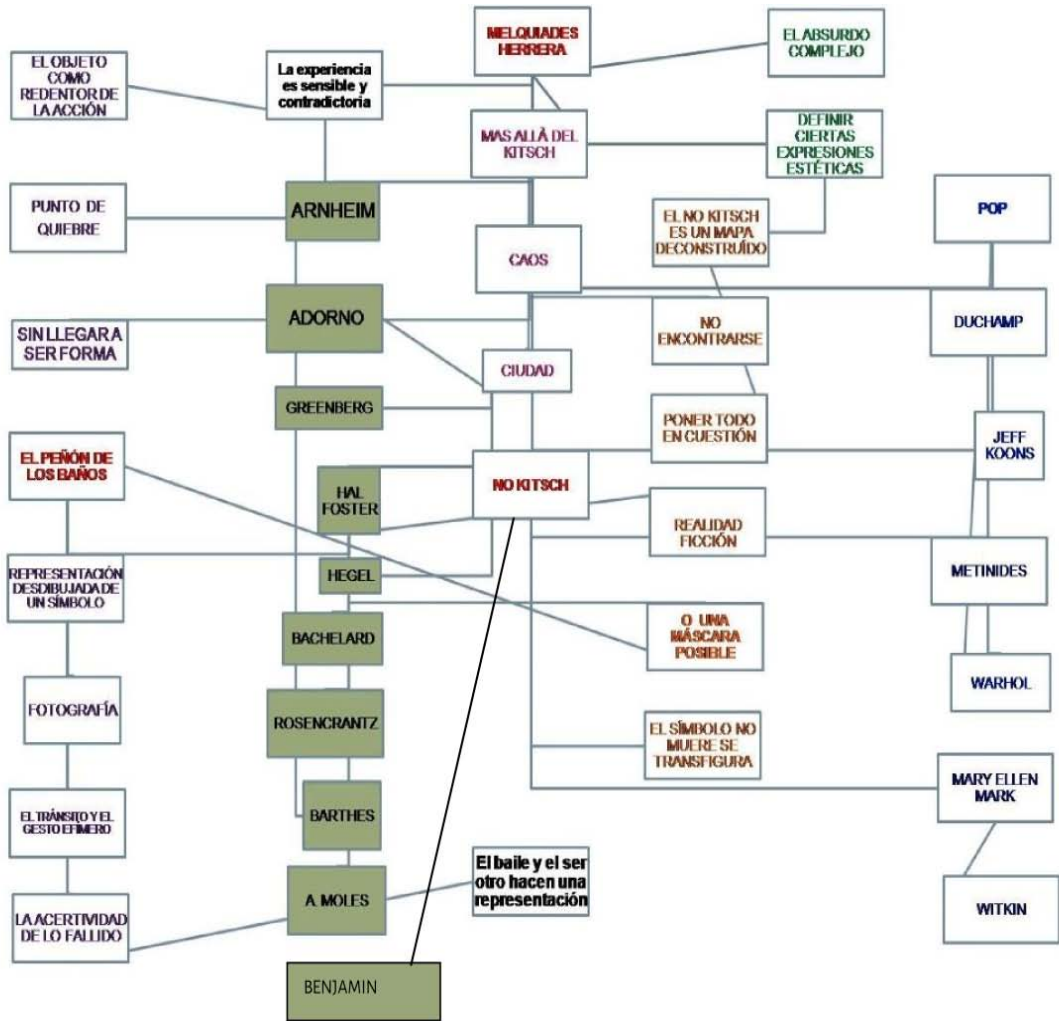
La necesidad de **reconsiderar** el término kitsch, por lo inexacto, y por la vigencia de una estética de negación y absurdo.

La posibilidad de **reivindicar** ciertas expresiones que conviven con los signos que entendemos fuera de la lógica.

Cabe así el fenómeno dentro de las negaciones y en los **intersticios visuales y argumentativos**. No es moda.

21. No Kitsch, como intersticio argumentativo.

El cuadro vincula al objeto y al concepto con el autor y ofrece otro fenómeno conceptual como resultado del cruce de dichas discursividades con las propias, convergen así un espacio, un personaje y una resignificación que lleva hacia una realidad alterna contenida en el objeto posible y transfigurado. Finalmente los autores que producen teoría como los que dedican su energía a generar obras de arte, pueden coincidir en el planteamiento propuesto como coadyuvantes de una relación amplia y acotada sobre el objeto y su interacción.



22. No Kitsch, como mapa mnemotécnico.

