



**Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes**

Imágenes del Dominio Público

Tesis
Que como parte de los requisitos para obtener el grado de:

Maestro en Arte:
Estudios de Arte Moderno y
Contemporáneo

Presenta

L. A. V. Esteban Nava Balvanera

Santiago de Querétaro, Querétaro
26 de Mayo de 2011



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte: Estudios en Arte Moderno y Contemporáneo

IMÁGENES DEL DOMINIO PÚBLICO

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Arte

Presenta:

L. A. V. Esteban Nava Balvanera

Dirigido por:

Dra. Teresa Bordons Gangas

SINODALES

Dra. Teresa Bordons Gangas
Presidente

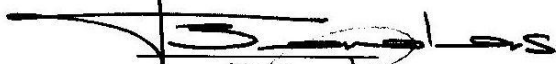
M. en A. María Teresa García Besné
Secretaria

M. en A. Benjamín Cortés Tapia
Vocal

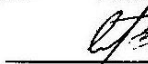
M. en A. Mar Marcos Carretero
Suplente

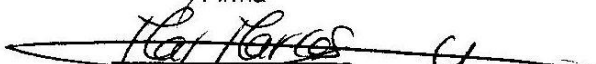
M. en A. Pamela Jiménez Dragucevic
Suplente

M. en A. Vicente López Velarde Fonseca
Director de la Facultad

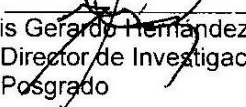

Firma


Firma


Firma


Firma


Firma


Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
26 de Mayo de 2011
México

RESUMEN

En esta tesis se analiza el devenir de las imágenes en nuestra sociedad, ya sea que provengan del mundo del Arte o simplemente de la cultura general, viendo la manera en que éstas llegan a ser recibidas y producidas contemporáneamente. La idea central de la investigación es el poder hablar de la existencia de las imágenes de dominio público en nuestros días, y cómo esto ha ayudado a que el aura que se pensaba que tenían o solían tener ciertas obras de Arte se haya eliminado o desvalorizado, llegando al punto de no poder seguir hablando de obras de Arte como normalmente se entiende. Se desarrolla una reflexión crítica del uso de las imágenes, cómo han sido usadas como fuentes tanto de conocimiento, como de control por parte de la humanidad. En las sociedades contemporáneas nos encontramos con la recolección, la valorización, la re-valorización, las repeticiones, las simulaciones, la imitación, la copia y la duplicación de ciertas imágenes, procesos en los que se aprecia el peso y la función que los museos y otros medios de control tienen y ejercen para salvaguardar la cultura de la humanidad; pero también nos percatamos de que actualmente sus funciones se han visto socavadas por algunos nuevos medios de conservación y exhibición de las imágenes del dominio público. Al analizar una serie de imágenes a lo largo de la historia, se puede notar que no han sufrido cambios significativos en su forma, sólo en su contenido, a través de la apropiación y el uso que se ha hecho de ellas; así se ha creado un gran bagaje cultural o imágenes del dominio público, en las que se ha llegado a perder de vista la autoría de la imagen en este devenir de usos y desusos de las mismas. Así pues, se plantea en la investigación la necesidad de que los nuevos teóricos consideren estos conceptos al hablar de Arte.

(Palabras clave: Imágenes del dominio público, Arte, colección, tradición, uso.)

SUMMARY

The purpose of this thesis is to analyze how images have become part of our society, even when they come from art or popular culture, and observing the way they have been adopted, created and produced by the contemporary culture. The main idea of this research is to talk about the images that have become of public domain in our days, and how this development has helped to eliminate the concept of aura that art images use to have, up to the moment to stop talking about Art pieces in a traditional way. On this work I will develop a critical reflection on the use of images, and how they have become a source of knowledge, and also a way of control of society. In contemporary culture we can find a recollection, valorization, re-valorization, repetition, simulation, imitation, copy and duplication of some images, and different processes in which we can observe how museums exercise a function preservation and different ways of control in order to keep human culture. But also we can notice that this function has been taken for new media of preservation and distribution for the public. When we analyze some images along history, we can point that there are no significant changes in their form, but is their content that has been modified, through appropriation and the use that it's given to it. In this way it has been created a cultural baggage or images become part of public domain. And sometimes, it's lost the authors point view, in their different uses. In this research set forge the need of consider this new concepts in the theoretical art discussion.

Key words: (Public domain images, art, collection, tradition use)

Para Fátima

AGRADECIMIENTOS

A todos mis amigos que estuvieron a lo largo de estos años escuchando las conversaciones de Arte que se generaban dentro de nuestra convivencia. A mi familia por su apoyo incondicional a lo largo de mi vida en todo lo que hago. En particular a la Dr. Teresa Bordons por su tiempo y comentarios para que esta Tesis alcanzara a concluirse de la mejor manera, llegando a convertirse en una gran amiga. Y a los amigos que fueron apareciendo en el transcurso de este proyecto que enriquecen los pensamientos y los confrontan con nuevos.

INDICE

	Página
Resumen	I
Summary	II
Dedicatoria	III
Agradecimientos	IV
Índice	V
Índice de imágenes.	VI
Introducción	1
Capítulo 1. Re-planteamientos Olvidados	5
1. Arte contra arte	5
2. Historia para el Desorden Universal	8
Capítulo 2. Re-colección y Afinidad	16
1. Residuos de Recolección	16
2. Afinidad con Correspondencia Dirigida	19
Capítulo 3. Tradición de Imágenes	32
1. Ver saber Vivir	32
2. Maneras de Ver	43
Capítulo 4. Rizoma	66
1. Tiremos los Árboles	66
2. La Repetición	69
Capítulo 5. Cultura de Control	79
1. Autorías y Nombres	79
2. Lugares Reservados	94
Capítulo 6. El Menú de la Tecnología	99
1. Contemporáneamente Tecnológico	99
2. El Aarte de la Transgresión	105
CONCLUSIONES	115
Literatura Citada	122
Glosario	124

Índice de Imágenes

Imagen	Página
1 Caverna de Altamira, techo de la sala Policromada.	9
2 Caverna de Altamira, Bisonte.	9
3 Estela Maya, ubicada en el Parque La Concordia.	14
4 Colección de timbres, procedentes de Croacia.	17
5 Vista de la planta superior del Museo Británico.	20
6 Venus Dormida (1518). Giorgione, Galería de Pintura, Dresde.	23
7 Venus de Urbino (1538). Tiziano, Galería de los Uffizi. Florencia.	23
8 Olympia (1863). Edouard Manet, Museo de Orsay, París.	24
9 Olympia. Skyp Rohed.	24
10 Odaliske (1925). Max Gubler.	25
11 Katerina Belkina (1968). Tamara de Lempicka.	25
12 Odalisca con le magnolia (1913). Henri Matisse. Colección privada.	26
13 Odalisque (1923). Henri Matisse, Museo de Van Gogh, Ámsterdam.	26
14 Odalisca reclinada en un diván (1827-28). Eugène Delacroix.	27
15 Odalisca (1861). Mariano Fortuny, Museo Nacional de Arte de Cataluña.	27
16 Grande Odalisca (1814). Ingres Jean-Auguste-Dominique. Museo de Louvre.	28
17 Odalisque (1839). Belololov Pavel.	28
18 El nacimiento de Venus (1863). Alexandre Cabanel, Museo Metropolitano Nueva York.	29
19 Odalisca (1862). Mariano Fortuny, colección particular.	29
20 La Maja desnuda (1797). Francisco Goya, Museo del Prado, Madrid.	30
21 Odalisca con esclavo (1840). Ingres Jean-Auguste-Dominique.	30
22 Odalisca (1998). Fernando Botero, colección privada.	31
23 Odalisca (1870). Pierre-Auguste Renoir, Galería Nacional de Washington.	31
24 El Atleta (1909). Pablo Picasso.	34
25 Cuatro Mujeres (1987). Fernando Botero, colección privada.	34
26 El Beso (1907-08). Gustav Klimt, Galería Belvedere, Viena.	38
27 La Última Cena (1496). Leonardo Da Vinci, Refectorio de Santa María delle Grazie, Milán.	41

28	Caja de zapatos vacía (1993). Gabriel Orozco, Bienal de Venecia.	42
29	Guerra de la Paz (2005). Neraldo de la Paz y Alain Guerra.	45
30	Ultima Cena Super Smash Bros. Nintendo.	45
31	Jesus is my homeboy (2003). David LaChapelle.	46
32	Fotograma de la película Viridiana (1961). Luis Buñuel.	46
33	La Ultima Cena. (2001). Brendan Powell Smith.	47
34	Mise en (s)céne (2007).Francine LeClercq.	47
35	Anuncio de Folsom Street Fair (2007).	48
36	Sin título (1999). Adi Nes.	48
37	Ultima Cena con Domo Kun. Rob Rubberfee.	49
38	Ecce Homo (1998). Elisabeth Ohlson Wallin.	49
39	Passion of Christ (2007). Robert Recker.	50
40	Cena pasada - Herholdt Franco.	50
41	Fellini´s pizza. Anuncio publicitario.	51
42	Ultima Cena Barrio Sessamo.	51
43	Second Graders “The Last Lunch.” Judy Goldberg.	52
44	A tribute to women (2005). Brigitte Niedermair, campaña publicitaria de la firma Marithé y François Girbaud.	52
45	Star Wars Last Supper (2005). Eric Deschamps.	53
46	Dr. House Last Supper (2008).	53
47	La ultima cena de los Soprano(1999). Annie Leibovitz.	54
48	La Ultima Cena (2000) León Ferrari.	54
49	Ultima Cena Zombie.	55
50	i Last Supper, (2007). Bastoon.	55
51	Ultima Cena Mao Zedong. Thanx Masaru.	56
52	Ultima cena Monstruo de Espagueti Volador.	56
53	La Perra Ultima Cena. Ron Burns.	57
54	Fotograma de Los Simpson, episodio Thank god its doomsday (2005)	57
55	Ultima Cena (1997). Wang Qingsong.	58
56	Asado en Mendiolaza (2001). Marcos López.	58

57	La Ultima Cena Battlestar Galactica (2008). Promocional de la cuarta temporada.	58
58	Yo Mama`s Last Supper (1996-01) Renee Cox.	59
59	Sanjie (2003). Cui Xiuwen.	59
60	Invitation. Renato Casaro	59
61	The Last Supper with the Twelve Tribes. Hyatt Moore.	59
62	Lady Alston (retrato de la esposa de Sir Robert Alston) (1762). Thomas Gainsborough.	62
63	La paleteada 2. Mónica Tonconi.	62
64	Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing? (1956). Richard Hamilton.	65
65	Sin título V (1997). Andreas Gursky.	65
66	Cajas de Brillo (1964). Andy Warhol.	71
67	La Gioconda (1503 – 1506) .Leonardo da Vinci. Museo de Louvre.	74
68	Tarjeta bancaria.	75
69	Rompecabezas.	75
70	Treinta es mejor que uno (1963). Andy Warhol.	76
71	Cuando la fe mueve montañas (2002). Francis Alÿs.	81
72	En el Nombre del Padre (2004 – 2005). Damien Hirst.	81
73	Sin título (2006). Rirkrit Tiravanija.	83
74	Impresión, sol naciente (1873). Claude Monet.	88
75	Campo de Papaveri (1873). Claude Monet.	88
76	La nieve en Louveciennes (1878). Alfred Sisley. Museo de Orsay.	90
77	Trigal con cuervos (1890). Van Gogh. Museo Nacional Van Gogh.	92
78	Insult to Injury # 11 -re-trabajado “Los Desastres de la Guerra” de Goya (2003). Jake & Dinos Chapman.	102
79	Insult to Injury # 10 -re-trabajado “Los Desastres de la Guerra” de Goya (2003). Jake & Dinos Chapman.	102
80	Prepared PlayStation (RSG-THUG2) -RSG- Video juego comercial manipulado (2005).	106

81	La intrusa (1999). Natalie Bookchin. Recreación del cuento de Jorge Luis Borges en un videojuego.	106
82	La región de los pantalones Transfronterizos (2004 -2005). Raúl Cárdenas Osuna (colectivo Torolab) 3DS Max, Proyector, GPS, MaxScript.	110
83	Función de Ondas (2003). Rafael Lozano-Hemmer. Pistones electromecánicos, computadoras, sillas, cámaras de vigilancia y circuitos.	112
84	Peace and Love (1998). Suze.Net.	118
85	Peace and Love. Granolabox.com.	118

INTRODUCCIÓN

Los caminos son muchos y el tiempo para transitarlos pareciera que no es suficiente para poder recorrerlos todos. En cada momento hemos de discernir entre un mundo de imágenes, eventos, noticias, hechos, de donde tomamos tan sólo un puñado de entre todas las posibilidades que se nos brindan a cada paso que damos, en el que por momentos pareciera que se vuelven infinitas las opciones que tenemos. Pero siempre andamos a tientas vislumbrando conscientes o inconscientes todo lo que se nos presenta, ver algo que nos ayude a entender, con lo cual darle dirección a nuestras elecciones e intentar ver nuestro presente de una mejor manera a diferencia de si nunca las hubiéramos tomado. ¿Estaremos eligiendo bien nuestra dosis diaria de cultura? por así llamar al hecho de vivir día a día en una sociedad que pareciera que por momentos abraza lo que se ha llamado globalización y por otros sigue siendo tan local como las gorditas de la esquina. Si la idea general de cualquier estudioso o intelectual es entender lo que sucede en nuestro entorno, desde lo que pasa en los premios MTV hasta lo que acontece en las Olimpiadas, es en este mundo dominado por las imágenes donde deberíamos intentar entenderlo e iniciar el estudio.

Las imágenes que diariamente nos encontramos en nuestro devenir son de diversos géneros; artísticas, políticas, deportivas, sociales, películas, noticias, familiares, espaciales, publicitarias, provienen de diversos medios: Internet, televisión, periódicos, revistas, espectaculares, celulares, libros, en algunos casos nos llegan de golpe y en otros pasan desapercibidas por nuestro consciente; son tantas y tantas imágenes, provenientes de tantos y tan diversos lugares, como de varios tiempos históricos, distantes y presentes. Que difícil sería seguir el rastro de cada imagen que nos topamos, su historia, su mutación, su influencia, su uso, su finalidad, ¿Qué ganaríamos haciendo esto o para qué hacerlo? Nos podemos cuestionar, que vendría siendo una opción que nos presenta en algún momento de esta tesis, o simplemente no hacerlo, sería la otra opción, que se desarrolla en otros momentos posteriores.

No todo es tan fácil como se dice, ni se dice tan fácil todo, es un juego de palabras bastante básico, pero funcionará como premisa para adelantarnos lo que en los próximos capítulos trataré de hacer y la postura a seguir, que es: desarrollar premisas que parecieran fáciles o que damos por sentadas en muchas discusiones de Arte y que realmente no lo son, o de alguna manera ya dejaron de existir tal y como se entendían estas ideas. Y por otro lado no decir nada tan fácil que parezca innecesario o darlo por sentado, sino muy al contrario sustentar el porqué de cada tema e idea en la tesis, de esa manera cuando se vean las conclusiones puedan ser entendidas por lo que son y no por lo que parecen decir.

La tesis está dividida en seis capítulos: en el primer capítulo; *Re-planteamientos Olvidados*, se busca unificar criterios en ideas como es el Arte, cultura e Historia, analizando los papeles que se les llega a otorgar en distintos momentos viendo los problemas que sería para la tesis el no lograr una compenetración de estas ideas que serán continuamente manejadas a lo largo de los demás capítulos. En el segundo capítulo *Recolección y Afinidad*, su desarrollo central será el poder plantearnos la existencia de las imágenes del dominio público. En el tercer capítulo *Tradición de Imágenes*, se señala el porqué de nuestra cultura descansa en las imágenes del dominio público, el cómo perduran y se renuevan constantemente dichas imágenes. El cuarto capítulo *Rizoma*, se basa en las ideas de dos filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, donde se amplía su desarrollo en la forma en que se llega a desplegar el conocimiento y las conexiones de estos con otros diferentes a ellos, llevando este análisis al mundo de las imágenes. En el quinto capítulo *Cultura de Control*, se observan diferentes esquemas y medios para mantener arquetipos en el mundo de las imágenes, su conocimiento y desarrollo. Y en el sexto capítulo *El Menú de la Tecnología*, finalizaremos viendo la tecnología y lo que genera su uso en el mundo de las imágenes y en especial en el Arte.

La distancia de los eventos del pasado nos da un panorama mucho más amplio a diferencia de los eventos contemporáneos que no podemos llegar a ver en su totalidad en los hechos, las causas, los pormenores. Resulta de alguna manera más sencillo hablar del pasado o de lo que ya ha sucedido, frente a hablar de lo que está pasando o de lo que estamos viviendo. Esto responde a varias causas: una es que del pasado, nos llega un

acercamiento a través de archivos, investigaciones, videos, imágenes, anécdotas, documentos, historias, ya clasificadas. Con todo un aparato crítico en la mayoría de los casos o al menos en los más respetados, con índices, géneros, apartados, catálogos, tablas, para mayor facilidad en su manejo y uso de la información ahí concentrada. Por lo cual la lectura que le damos a un hecho del pasado puede ser más global, no podría decir total porque siempre hay algo que se escapa a cualquier análisis o lectura de un problema. Y en la lectura a los problemas actuales siempre se correrá el riesgo de equivocaciones a la hora de juntar u ordenar los datos; en ocasiones sirven de guías para los futuros estudios que se generen del tema y es por eso que el desarrollo de la tesis entrará en el campo de lo que en las últimas décadas se ha desarrollado como Estudios Visuales, siendo su objeto de estudio la cultura visual, que plantea básicamente el análisis de cualquier manifestación cultural como resultado de cambios del comportamiento social, ya sea por su uso o por el desuso de las mismas manifestaciones, haciendo un análisis mucho más amplio de lo que tradicionalmente lo venía haciendo la Historia del Arte. Y gracias a esto empezar a ver de diferente forma los acontecimientos que nos rodean para con suerte entender lo que vemos.

Menciono lo anterior, no como justificación para la tesis, sino como una introducción a lo que se va a leer, que estemos en el mismo canal, no sería correcto que se iniciara la lectura con un concepto equivocado de lo que se desarrollara en la presente, de esta manera, evitando este posible error, la tesis *imágenes del dominio público* se enfoca a los sucesos contemporáneos, el acontecer de las imágenes de nuestro entorno con las cuales convivimos y entre las que nos desarrollamos, cómo nos afectan y de qué manera van con nosotros a lo largo de nuestras vidas, ya sea como estudiosos, artistas, intelectuales o individuos sociales, dentro de realidades tan parecidas unas de las otras sin ser la misma. Poder llegar a ver el juego en el que estamos inmersos y alcanzar a entenderlo, de esta manera, poder participar en él.

Las fuentes que se llegan a utilizar en esta tesis serán de dos índoles: imágenes y autores; las primeras servirán para ejemplificar en algunos casos puntos claves de la discusión tomando en cuenta que una imagen dice más que mil palabras y en ocasiones se usarán para dar un enfrentamiento visual entre ellas, generando un resultado igual o mejor

de lo que un análisis textual pudiera ofrecer en los temas a tratar. Es conveniente aclarar que las fuentes provenientes de autores han sido seleccionadas por su importancia a los temas que se generan en cada capítulo de la tesis, en su mayoría son teóricos reconocidos ampliamente en sus áreas de estudios, algunos sólo servirán para el desarrollo de un tema, en otros casos no se mencionan con citas directas, pero están presentes a lo largo del las cuestiones planteadas y su desarrollo, otros autores serán mayormente citados y utilizados a lo largo de la tesis, no por esto se pretende diferenciar el valor, ni el peso, ni importancia de los autores aquí contenidos. Al ser una tesis que tiene como tema de estudio el uso de las imágenes, es conveniente entender la idea de imágenes como parte del conocimiento adquirido y heredado por nuestra cultura, consciente o inconscientemente, y siendo conocimiento éste puede llegar a ser mal entendido en muchas ocasiones, pero como se verá no será por causa de la imagen sino del espectador que la observa.

I.- RE-PLANTEAMIENTOS OLVIDADOS

1. Arte contra el arte.-

Uno de los problemas con que se puede encontrar una persona al hacer una tesis de Arte, es el poder expresar con discernimiento y claridad cada uno de los conceptos a tratar, ya que con mucha facilidad nos topamos con opiniones muy diferentes. Sobre todo en términos o definiciones tan antiguos que son utilizados una y otra vez, por tantos autores y en tan diferentes campos de estudio como son la crítica, filosofía, sociología, poesía, arquitectura, pintura, cine, psicología, novelas, historia, etc. Lo único que se ha logrado con estos innumerables textos, es generar tan perturbadas opiniones, que hacen imposible discernir los límites de una con otras, para concluir en una imposibilidad total de hablar de una opinión como verdadera. Por lo cual es complicado o erróneo empezar una tesis de Arte, dando por hecho que todos entendemos y le damos el mismo valor a este término (que en teoría todos sabemos pero si nos los piden explicar no podemos): por lo tanto, para lograr un mejor entendimiento en cuanto a lo que se piensa, se escribe y se lee, se van a exponer algunos términos con el fin de llegar a un consenso con el lector, de cómo serán utilizados los términos que nos vayamos encontrando, al menos en esta tesis.

Para empezar nos encontramos de inmediato con el término *Arte*, que podría llegar a ser muy desconcertante en su manejo si lo manoseamos a la ligera. Tiene básicamente dos variaciones por la manera en que se escribe, dando dos definiciones muy diferentes. Una es *Arte*, ya sea como obra o como concepto de admiración o culto como es *La Piedad* de Miguel Ángel; el otro es *arte* (sin mayúsculas) que podría ser cualquier manifestación humana como sería la portada de un disco de Pink Floyd. Ahora el problema se encuentra en cómo manejar el término *Arte*, ya que se puede entender en muy variados modos de clasificación, cualquiera que sea la que manejemos, sólo haré alusión a unas de tantos lineamientos o maneras de entender al *Arte*, por lo que sólo se escogieron las siguientes cuatro, por ser de una manera muy gráficas en cuanto la dispersión en este concepto.

Una es la visión romántica del Arte, con la famosa fórmula clasicista, Arte = Bello = Bueno. Se puede rastrear el inicio de esta manera de ver el Arte en la Antigua Grecia como una idea platónica, que estipula una de las grandes normas de cómo se debe concebir una obra para poder llegar a ser llamada Arte. Lo irónico es que a pesar de la nula vigencia actual de esta definición, todavía se puede encontrar a individuos que sigan este razonamiento. La segunda es Arte = provocar emociones, no sugerirlas. Se forja a finales del siglo XIX, apoyado en la innovación pictórica que surge con los impresionistas, dándole un valor a la exaltación estética, dando el origen a ese “algo más”, reconocer eso, que no se encuentra en nosotros, que se ignoró en los siglos anteriores al siglo XIX. La tercera es el materialismo, Arte = función (ya sea estética, social, etc.) = ideología. Ésta fue desarrollada en las primeras décadas del siglo XX con la creación de la escuela de Arte Bauhaus, en una Alemania influenciada por la filosofía materialista, que unos siglos atrás en el neoclasicismo, se podía percatar el inicio de estos indicios, sin llegar a ser tan influyentes ni como premisa para encerrar la producción Artística como lo hizo esta escuela. Estos principios fueron radicalmente utilizados para fines políticos como el propagandismo en un caso muy especial en Rusia con el Realismo Socialista, sin querer caer en el nacionalismo que se dio con los muralistas mexicanos. El cuarto y último planteamiento que se hará respecto a este tema y por llamarlo de alguna manera, es la de la Alta Cultura. Y es Arte = Conocimiento = Elitismo. Puede escucharse muy excluyente y tal vez inclusive, hasta frívolo, pero en el concebir de cómo se ha desarrollado la cultura y el conocimiento, a lo largo de casi toda la historia desde que se inició el Arte, se encuentra que ésta es la forma más práctica para comprender este fenómeno llamado Arte. Y es a causa de que los que tienen el poder discursivo dentro del mundo del Arte son los que tienen el conocimiento a su alcance y dictaminan las pautas del mismo; éstos serían los críticos y teóricos del Arte, junto con los grandes coleccionistas, directores y comisarios de Museos y Galerías, por lo cual su influencia actualmente se puede distinguir claramente en nuestros días. No porque antes no pasara o no se tuviera registro de ello, sino porque actualmente lo vivimos cotidianamente en diversas formas y expresiones como manifestaciones Artísticas, generando en muchas ocasiones que nos hostigue la cabeza al no poder entender con tanta facilidad porqué ciertas obras son consideradas como Arte contemporáneo, dándonos cuenta que sólo un puñado de personas, proporcionalmente a la

gran cantidad de artistas que actualmente se desarrollan en las diferentes disciplinas del Arte, son los que dan el conocimiento y le dan vigencia a lo que nosotros los espectadores podemos llamar Arte. Cuando en muchas o en la mayor parte de las ocasiones, no son ellos los que crean las nuevas propuestas Artísticas ni las pensaron, sólo validan, financian o promueven por algún medio a estos creadores o intelectuales del mundo del Arte o a sus Obras. Como decía un profesor: digan en qué momento de la historia del Arte, detrás de un Artista no hubo alguien al que podríamos llamar mecenas o dealer o galerista o tantas formas que la historia tiene para llamar a este personaje que protege al creador y que le dará todo el apoyo y peso necesario para que su obra se pueda aclamar como lo que hoy todo el mundo conoce, reconoce y acepta como Arte. Esta característica es la que pretendo enfatizar.

Particularmente esta forma de Arte, cuando se refiera al Arte (con mayúsculas); viene involucrado todo este proceso, el de posicionar ciertas obras en el colectivo popular, pero que la mayoría de las veces se encuentra velado por la historia popular del Arte. Y entendemos por lo pronto que el Arte en los últimos siglos no ha mostrado el desarrollo que postulaban antes los viejos teóricos. Y hablar de *arte* (con minúsculas) no es darle menor peso en su influencia a la cultura, sólo lo usaremos como distinción para estos dos mundos; uno como he referido es el de la élite, y el segundo como *arte*, como muestra de cualquier manifestación humana ya sea en imágenes u obras, que se van sumergiendo en la cultura de una u otra manera y que con un difícil rastreo se podría seguir su influencia en nuestras visiones del mundo que ellas han generado. Pero de algo sí podemos estar seguros y es que continuamente estos dos mundos de imágenes, por llamarlos de alguna manera, se rozan y se influyen recíprocamente, el uno con el otro.

Otro de los problemas es la diferenciación entre Arte y cultura y para conveniencia de este ensayo los manejaremos como solía hacerse antes del siglo XVIII, aproximadamente fue al inicio de este siglo cuando empezaron a usarse como dominios separados del valor humano, que lo que buscan es reforzar mutuamente el contraste que existe entre ellas, estrategia usada con el fin de poder recolectar, diferenciar y proteger las creaciones más interesantes del hombre o de una sociedad. Acerca de este tema Larry

Shiner dice: “antes del siglo XVIII ninguna de las modernas ideas del arte bello, del artista y de lo estético, como tampoco el conjunto de prácticas e instituciones que asociamos con ellas, estaban integradas dentro de un sistema de normas” (Shiner. 2004: 36). Por lo tanto estas segmentaciones no las aplicaremos en esta tesis, ya que saltaremos de una a otra constantemente. Es imposible que sigamos con esa idea de segmentación retrógrada con la que se ha tratado de diferenciar las producciones humanas dándoles un lugar ficticio, a las obras de Arte en general, que se ha impuesto a lo largo de los años, que para fines de otros estudios de la historia del Arte se llega a utilizar, por lo tanto reitero que es primordial el olvido de estas divisiones entre Arte y arte, mínimo para esta tesis, por lo cual usaremos el término *Aarte*, porque de la única tradición de la cual hablaremos, es la que nos viene dada por las mismas imágenes.

2. Historia para el Desorden Universal.-

Como se ha mencionado en el subcapítulo anterior, existe un gran problema con el termino *Arte* y lo que puede suscitar en una imagen, una palabra tan gastada y que se reutiliza para fines tan dispares, como disciplinas del conocimiento humano. A lo que me refiero con esto, primero cada disciplina re-cogerá de la Historia del *Arte* lo que les agradaría ver de esta Historia del *Arte* en sus propias disciplinas o que les sirva de explicación del mundo a sus fines prácticos o teóricos. Por ejemplo, a lo largo de mi formación Artística, más de un maestro abordó el tema de las pinturas en las cavernas de Altamira, el conocido y famoso *Aarte* pre-histórico (Imagen 1 y 2). Uno pensaría que sobre un tema tan antiguo y estudiado, como la historia misma de la humanidad, se tendría que haber llegado actualmente a un acuerdo cultural, pero se ve que muy al contrario de lo que se podría pensar, distintas disciplinas ven este hecho Histórico, desde formas de interpretación distintas y se le dará distinto significado a este *Aarte* pre -histórico.

Empezaré con el caso de una maestra de diseño gráfico; ella pretendía, como casi todo maestro, que lo que nos exponía en clase lo tomáramos como verdad indudable y decía que las pinturas pre-históricas eran una forma o manifestación de decorar las cavernas, de expresar la individualidad del un grupo en particular frente al resto de los grupos existentes,

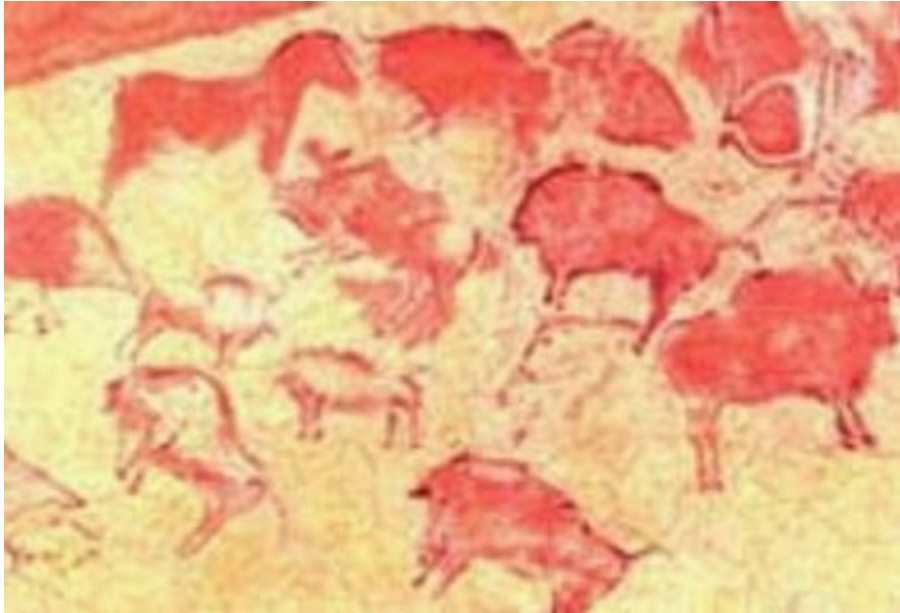


Imagen 1 - Caverna de Altamira, techo de la sala Policromada.



Imagen 2 - Caverna de Altamira, Bisonte.

queriéndonos decir que gracias a las pinturas de las cavernas de Altamira había nacido la historia de la decoración de interiores. En otro momento de mi formación un maestro nos hablaba así de las pinturas de las cavernas de Altamira: fueron realizadas y pensadas como señales para las demás tribus que llegaran posteriormente a pasar una temporada en esa zona, explicando en las pinturas qué tipo de animales se encontraban o qué fauna; en su caso particular quería que lo viéramos con la pretensión de concluir que de ahí nació la historia de la señalización. Continuando con los maestros que tomaron este hecho histórico para justificar su visión del mundo, encontramos a otro maestro, igualmente con formación en diseño, que nos habló de las pinturas de las cuevas de Altamira diciendo que servían como guía o manual de caza que se iba dejando para las futuras generaciones, como si fuera un manual práctico de supervivencia o un manual de cómo se caza un mamut. Y por último un maestro, historiador, explicaba que las pinturas relataban los sucesos de cómo se dio la caza del animal representado en las pinturas, pero en un sentido totalmente narrativo; continuaba explicando el maestro que era una historia grupal o de la tribu, ante un hecho tan importante que era proveerse de comida.

Ahora ¿en qué hechos o datos se basan estas declaraciones de estos viejos maestros para sostener lo que dijeron y explicaron dentro de las aulas? ¿conocerían el hecho de que las pinturas no se encontraban en una parte accesible dentro de las cavernas? es decir, no estaban en la sala de estar, para seguir con la analogía de cueva-casa y pintura rupestre- pintura decorativa: de manera que, al encontrarse en lugares poco accesibles y visibles, es difícil creer que estuvieran como señales, y por el reducido espacio en las cavernas es peligroso verlo como una aula de clase (continuando con las analogías) donde los miembros de la tribu se sentaran a ver el cómo se realiza una caza. No pretendo ridiculizar ninguna de estas posibles formas de ver un hecho, ni a las personas que piensan de una u otra manera, ni trato de decir que una u otra versión es errónea o verdadera; Ernst H. Gombrich decía: “Las reconstrucciones imaginativas de acontecimientos pasados, en el escenario, la pantalla o las novelas, difieren sólo en grado de aquellas que trabaja el erudito” (Gombrich. 1993; 18). Faltarían muchas versiones por comentar, por lo pronto daré la mía, ya que estamos en este hecho. Por convicción y estudio, si me preguntaran por la más creíble (pero igual llena de intencionalidad dirigida a explicar criterios adecuados a

mi visión de ver el Arte), las pinturas de las cavernas de Altamira fueron concebidas dentro de celebraciones mágicas o ritos, por un hechicero, mago, chamán (la palabra que más les agrade): este rito era utilizado para tomar el alma del animal que pretendían cazar a través de la imagen que para ellos representaba ese animal, ya sea porque creían que al representar al animal dentro de los rituales se podía capturar el alma y hacer posible su caza en la realidad o porque dentro del proceso que el poder del rito les otorgaba, creían que al representar un hecho tendría que suceder en la realidad. Con esto, no quiero decir que la idea que desarrollo de este hecho sea más certera que las demás, pero al menos es la que a mí me explica este acontecimiento, dándole un significado y sentido tal como yo supongo, la versión de mis maestros daba sentido a sus interpretaciones de la Historia.

Pero lo que no podemos pasar por alto, todos los maestros anteriormente nombrados llegaron a decir, independientemente de su explicación del significado de la imagen que eso era el Arte pre-Histórico. Aquí está el segundo de los problemas al utilizar el término *Historia del Arte* tan a la ligera y, aprovechando el ejemplo tan extenso que se exhibió, seguiré con él para explicar el segundo error. Como he mencionado la palabra Arte ha tenido a lo largo de la historia diferentes significados y se le ha dado esta categoría a diferentes manifestaciones culturales muy diferentes unas de otras o al menos es lo que nos ha querido mostrar la Historia del Arte. Veamos que esta Historia del Arte, como la Historia Universal, parte de la premisa de que sólo hay una Historia. Aclaro que esta Historia que se pretende es la Historia de Occidente, específicamente, la noción europea que Estados Unidos de América ha tomado o continuado en el último siglo. Es la Historia de nosotros (al pertenecer a occidente), por nosotros, para nosotros; o mejor dicho y siendo realistas, ya que no entramos en ese *nosotros*, al pertenecer a un país que no ha podido ser capaz de escribir su historia; así que es la Historia de ellos, por ellos, para todos. La Historia a la que me refiero es la que se puede ver en cualquier libro que pretenda ser Universal, o al menos que quiera alcanzar esa connotación, - Griegos - Edad Media - Renacimiento - Barroco - Neoclasicismo - Romanticismo - etc. ¿Y dónde queda la historia de los pueblos no europeos, ya sea Asia, China, Japón, India, o de África, ni mencionar la Latinoamericana? Podemos encontrarla en ocasiones en algunos libros, pero la manera en que se incluye es en pequeños apartados o subtemas de esta Historia, si es que la llegamos a

encontrar, o la integran cuando la occidentalización fue alcanzando a estos pueblos dentro de los parámetros de la Historia Occidental, mediante conquistas, colonización, guerra u otro término que normalmente aplican: el descubrimiento. Ya sea por un re-conocimiento de la otredad a su manera de explicar su desarrollo histórico, no otorgándoles la importancia a estas culturas dentro de un paralelismo histórico, sino como visiones de una reafirmación, de su presente como verdadero, moderno y único. Viéndose reafirmada la visión de la historia según Arthur C. Danto: “En cierto sentido la vida comienza realmente cuando la historia llega a su fin... <Vivieron felices para siempre>” (Danto.1999:27).

El tercer error es el querer meter en la Historia del Arte manifestaciones culturales que de inicio no lo son, ni pretendían serlo. Esto en el sentido de que dentro del círculo del Arte hay una noción de que debe existir la intención de que lo que se esté haciendo sea Arte y no otra cosa, como premisa. Que se convierta esta manifestación en Arte o no, es otra cuestión; sin la intención creadora Artística (por llamarla de una manera), todo como erróneamente se cree, no puede llegar a ser Arte. El platillo de un cocinero, el peinado de salón, un vestido, un utensilio para cocinar, pinturas en una caverna, independientemente de la época que sea su creación o su cultura, si no posee la intención creadora Artística sería hilarante que nosotros se la queramos dar. Con esto no quiero decir que no lleguen a ser Arte, en ocasiones algunos de los ejemplos dados han sido considerados, y siguiendo el pensamiento de Arthur C. Danto; todo puede ser Arte pero no todo va a llegar a ser Arte. Cualquier imagen, signo, idea, cosa, sirve de potencial o elemento Artístico para ser considerado Arte, pero con otros términos o momentos culturales que no son los que argumento en este capítulo.

Continuando con el ejemplo del Arte pre-Histórico, no creo, y la verdad se puede dudar que alguien se atreva a decir, que el chamán, mago, brujo o para quitar categorías, el individuo o grupo de individuos que hicieron las pinturas de las cavernas de Altamira se despertaran un día y dijeran: *vamos hacer Arte*. ¿Entonces si ellos no concibieron esa creación como algo Artístico nosotros por qué lo hacemos de esa manera? ¿En qué nos beneficia o en qué nos ayuda? y como este ejemplo hay muchos más, sobre todo en las culturas de la otredad; vemos su uso erróneamente tan cotidiano que lo creemos o lo damos

por sentado; el Arte Maya, el Arte Azteca -más de algún nacionalista ya estaría brincándome por decir lo siguiente- estas manifestaciones por muy atractivas que sean -y eso es cuestión del gusto- no lo podemos llegar a llamar Arte (Imagen 3). En los estudios de estas culturas se puede agregar sus valores de uso y todas las valoraciones de manufactura, o elementos utilizados, la cosmología, para entender el propósito de su creación o el uso que tenían estas manifestaciones en sus culturas particulares, eso sería lo más correcto si realmente nos interesan y gustan estas manifestaciones, pero aún así estas manifestaciones, como muchas otras actuales o antiguas, no fueron creadas con el propósito de llegar a ser Arte, así que ¿Por qué seguir con esta categoría Arte en manifestaciones que no lo son? y más aun ¿Por qué meterla en una Historia Universal? que sólo ve una parte muy reducida y esquemática de lo que realmente se podría llamar *Historia Universal*, como ya lo mencionaba Guy Debord “El conocimiento y reconocimiento histórico de todo arte del pasado retrospectivamente convertido en arte mundial, lo relativiza en un desorden global...”(Debord.2007:156).

Como hemos visto, hay más de una Historia y más de una manera de verla y conocerla, ahora vemos que también hay muchas manifestaciones que erróneamente han sido introducidas en esta Pseudohistoria Universal del Arte. Llegando a este punto de la tesis, no nos queda más que llegar a hablar de estas manifestaciones dentro de lo que sería la Historia de las Imágenes, o como se ha estado planteando en las últimas décadas, como Estudios Visuales. Para no caer en los errores mencionados, en estos estudios visuales se encontraría la historia del arte que tradicionalmente se conoce (estaría pendiente ver qué tanto se puede conservar de sus estrechas categorías de Universal), como esta historia del Arte se encuentra dentro de estos Estudios Visuales, podemos localizar que no sería la única, podemos percatarnos que también estarían incluidas las manifestaciones precolombinas, africanas y tantas otras de tantas culturas, como teorías y líneas de estudio como nuestro conocimiento nos dé. Así lo ve W. J. T. Mitchell cuando habla acerca de esto: “Los estudios visuales amenazan con convertir a la estética e historia del arte en subdisciplinas dentro de un campo de investigación más extenso cuyas fronteras estarían lejos de estar fijadas” (Brea.2003:20).



Imagen 3 - Estela Maya, ubicada en el Parque La Concordia.

Las imágenes son de creación humana. Se pueden llegar a rastrear en todas las culturas y manifestaciones en las que el hombre se ha desarrollado a lo largo de su existencia. En la historia de Occidente se ha llegado a generar un paradigma según el cual sólo las imágenes Artísticas, - como las hemos llamado- son dignas de ser reconocidas, agrupadas y en algún momento expuestas (“recolección” que se aborda en el siguiente capítulo). Es indudable en la actualidad un cambio de paradigma respecto a lo antes expuesto, ya que se ha empezado a negar el uso del término Arte a ciertas manifestaciones como se ha hablado anteriormente. Y como estos ejemplos se pueden encontrar un gran número de manifestaciones humanas que han sido juzgadas erróneamente en el pasado, encasilladas en ámbitos ajenos a su creación, lo que dificultaba comprenderlas y darles un uso de mejor manera. Con esto quiero llegar a un punto final del capítulo: el querer seguir pensando en el valor de Arte como la única manera de apreciación o conocimiento que se pueda tener acerca de una sociedad o un tiempo determinado, llevaría a limitar el conocimiento que se tiene de éste o verlo con unos lentes (visión) que no siempre serían los más apropiados para todas las manifestaciones existentes de la humanidad. Quitar viejas manías de querer llamar Arte a cualquier manifestación cultural.

II.- RECOLECCION Y AFINIDAD

1. Residuos de Recolección.-

Los hombres son por naturaleza recolectores y si queremos ser más cínicos, podemos llegar a decir que somos residuos de nosotros mismos: “recolección... El montaje del mundo material la demarcación de un dominio subjetivo que no es lo “otro”... todas esas colecciones encierran jerarquías de valor, exclusiones territorios regulados por el sujeto” (Cliford, 2001: 260). Debemos observar que la recolección no se realiza por la belleza del objeto recolectado y no se basa tampoco en el buen gusto de la persona que lo recolecta o lo colecciona, ni siquiera se puede argumentar que sea por una funcionalidad de dicho objeto a su poseedor o por la clase del objeto a la que pertenezca, ni por quién es el creador. En este último caso en particular, encontramos dos fuertes movimientos o situaciones en el momento de las recolecciones opuestas uno del otro: en el primer caso que importaría un camino quién sea el autor del objeto de la recolección, ya sea una máscara perteneciente a una tribu de Indonesia o una lanza africana. En el segundo caso, encontramos que es el único factor que importa para su recolección, es si es o no de un autor determinado. Pero que en ninguno de los procesos o casos de recolección que se ha mencionado nos serviría para podernos basar y justificar y con esto darle al fenómeno de recolección unas características propias que determinen como regla para ser candidato a la recolección a un objeto o no serlo.

Si pensamos en todas las cosas que re-coleccionamos a lo largo de nuestras vidas, ya sea desde la niñez o cualquier punto de nuestra existencia, veremos que nos rodeamos de objetos, imágenes, manifestaciones humanas o naturales de diferentes ídoles, ya sea las estampas de súper héroes, canicas, automóviles, revistas, libros, cartas, piedras, timbres postales (imagen 4), ropa, plumas, espadas, cuadros, figuritas de cerámica, plantas, música, cajetillas de cigarros, etc. Con estos ejemplos de recolección, vemos que no podríamos tomar las características que se dio al inicio del capítulo, como base para justificar tan variadas recolecciones que hacemos y llevamos a cabo en nuestras vidas, ni las que podemos encontrar en otras colecciones privadas o públicas como son los museos.



Imagen 4 - Colección de timbres, procedentes de Croacia.

Con lo antes visto podemos llegar a decir que la única opción que podría englobar y justificar el porqué de nuestra actividad de recolección, es la del signo y significado que le damos a dichos objetos, entendiendo esta relación dentro del múltiple e indescriptible juego en el cual todo lo creado o puesto en el mundo se ve sumergido y alcanzado; donde posteriormente pasa a ser objeto de recolección y así continuar nuestro grandioso juego de recolección, creado por nosotros para nosotros, en el que la única regla del juego es la del signo y significado que le demos a nuestra recolección. Veamos una de las tantas modalidades de recolección en las cuales nos hemos especializado a lo largo de la historia, es la de las *imágenes* y me atrevería a pensar, que es la más importante de todas las otras posibles recolecciones.

Dentro del acervo de imágenes en nuestra cultura occidental están las obras de Arte y pretendo que se entienda que ellas son parte de este mundo de imágenes que hemos creado y no lo contrario. Las obras de Arte han gozado de un fervor especial, para ser recolectadas, resguardadas, valoradas (hasta sobrevaloradas), y en sus casos más específicos, restauradas. Hablando de estas características de la recolección del Arte, podríamos pensar que estamos hablando de los *coleccionistas especializados*, o mejor aun de las grandes colecciones que hoy en día podemos ver, en los *Museos*. Estos grandes panteones familiares de obras de Arte, como diría Hal Foster, con el cual particularmente no concuerdo, debido a que las imágenes dentro de los museos no encontrarán su final dentro de la historia, es decir, no estarán muertas al contrario, gracias a estas colecciones, estas imágenes pasan a ser del dominio público y sería erróneo decir que de conocimiento general, lo que Ernst H. Gombrich tal vez hubiera planteado para referirse o denominar lo que los museos generan. Pero, volviendo al punto de que las imágenes llegan a ser del dominio público, con la creación de estos espacios, hemos podido acceder a este mundo de imágenes que por siglos se mantuvo apartado, lejano o completamente desconocido para la mayoría de las personas o espectadores, salvo algunas muestras que por su función pública o social se dejaban a la vista de todos, ya sea en iglesias, templos, plazas, etc. Con la creación de estas grandes colecciones de recolecciones (museos) hemos sido capaces de observar estas imágenes que nos habían sido negadas, y para sorpresa de muchos, a partir

de ese momento pasaron a ser imágenes públicas, que pueden ser utilizadas para otros fines, con los que fueron realizadas en principio (en este punto se verá en el tema del rizoma).

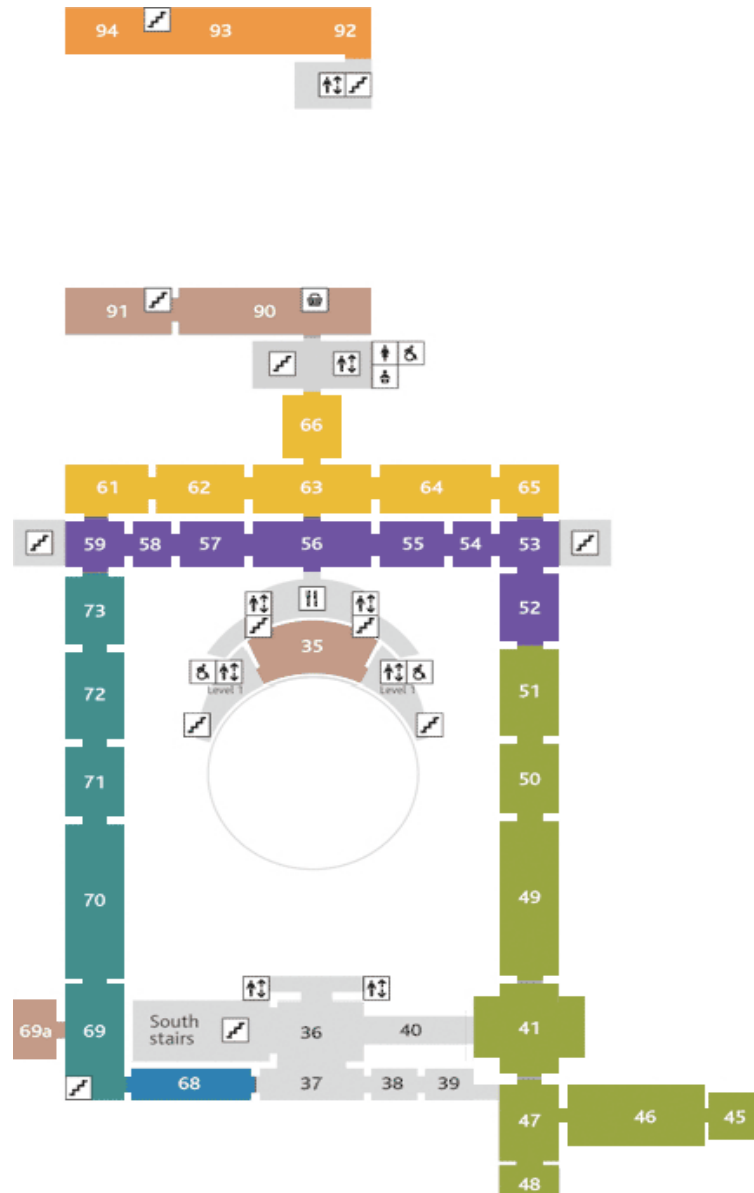
Otros beneficios que se nos han otorgado a partir de la creación de estos museos es la posibilidad de viajar a otras culturas y poder apropiarnos de sus imágenes para nuestra vida, aquí se podría pensar en el Internet y todo lo que su mundo virtual ha generado y esto será objeto de análisis más adelante, aquí nos interesa plantear que el museo fue uno de los grandes precursores de la posibilidad de hacer reales las experiencias visuales.

Para terminar el tema de lo que el museo ha generado, me gustaría traer a colación la idea de cómo están estructurados algunos de estos grandes museos, sus divisiones por salas temáticas o momentos históricos, tanto por regiones como por estilos Artísticos. Ya teniendo esto en mente, se podría llegar a pensar que es uno de los pocos lugares en el mundo donde se puede uno pasar de la edad clásica de Grecia a Egipto y regresar en cuestión de metros al arte impresionista (Imagen 5); ya lo mencionaba Lévi-Strauss: “Esta renovación incesante, esta seguridad de que no importa qué dirección garantiza un éxito definitivo y abrumador, esta burla del sendero pisoteado, esta tendencia incesante hacia nuevas hazañas que terminan indefectiblemente en resultados deslumbrantes” (Clifford, 2001: 286) hablando de estos viajes en los cuales se desarrolla nuestra deriva, por los pasillos de estos grandes museos, se genera una experiencia visual, sin importar de dónde provienen o quién lo realizó ni para qué fin originalmente fueron creadas. Nos pertenecen, las hemos recolectado en nuestro archivo visual, sin saber muchas veces el porqué lo hacemos. Pero lo que sí sabemos es que ahora estas imágenes son del dominio público.

2. Afinidad con Correspondencia Dirigida.-

La perturbación del sistema del mundo de las imágenes del cual ya hemos hablado un poco, se pone de manifiesto cuando podemos percatarnos de las afinidades que se exhiben en cada una de las imágenes del dominio público, con las cuales estamos familiarizados por el continuo contacto en nuestras vidas.

Imagen 5 - Vista de la planta superior del Museo Británico.



- Antiguo Egipto Sala 61- 62- 63- 64- 65- 66
- La antigua Grecia y Roma sala 69- 70- 71- 72-73
- Asia sala 92- 93- 94
- Europa sala 40- 41- 45- 46- 47- 48- 49- 50- 51
- Oriente Medio sala 52- 53- 54- 55- 56- 57- 58- 59
- Temas: Relojes y relojes Sala 38- 39 Dinero Sala 68
- Exposiciones y el cambio de muestra sala 35- 90- 91-69

Esto ha ocasionado a los profesionales coleccionistas de imágenes un problema, mas no necesariamente como algo negativo, ni es la única forma de ver este fenómeno, pero aquí encontramos un posible síntoma de lo que James Clifford mencionaba como “posibilidades limitadas.” Se basa en la recolección de objeciones u opiniones de algunos antropólogos a partir de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno (MOMA) “Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno” en 1984. Su idea de “posibilidades limitadas”, él conoce y sabe de la gran cantidad de obras, imágenes o creaciones humanas dentro y fuera de estos grandes mausoleos viendo un fuerte parecido en las imágenes que llegamos a percibir; dado esto él llega a aceptar y darle un determinado peso a la invención, pero no como una fuente inagotable de posibilidades a la hora de crearlas, sino por el contrario, sabe que es enormemente diversa, sin embargo no es infinita nuestra creatividad.

Regresando al ejemplo de la visita al museo, podemos percatarnos de ciertas *afinidades* dentro de las obras que hemos observado en nuestro posible trayecto, no necesariamente de manera cronológica y sin importar la sala en que estemos. Claro que se puede percibir este fenómeno en otros aspectos de nuestra vida diaria, puesto que no es exclusivo de los museos, como en anuncios publicitarios, películas, fotografías, etc. Como lo he mencionado anteriormente el mundo de las imágenes es tan grande y tiene tantas manifestaciones, que sería erróneo pensar que sólo las obras de Arte producen estas experiencias visuales o están sujetas a las posibilidades limitadas. Porque la tradición visual no viene dada, se construye con las imágenes que adquirimos, y la forma en que las vamos adquiriendo va a variar según el significado que tenga el signo que nos hallemos. Tal vez uno de los problemas que podemos encontrar en las imágenes del dominio público, es que usualmente se quiere ver en las imágenes algunos signos, que conduce proyecciones de un peso o un significado que ya no tienen o han cambiado en el paso del tiempo en su uso y esto por las afinidades que las mismas imágenes que comparten, dando como resultado este peso de significados acumulados. Con esto se ve la terrible necesidad que tenemos de reciclarnos. Llegamos al punto de que partimos en este apartado, pero ahora podemos hablar sin problemas de la estrecha relación que existe entre recolección, (colección) y afinidad de las imágenes del dominio público y su similitud en nuestro archivo visual.

Estas imágenes de dominio público, a las que me he referido con anterioridad, ya habían sido percibidas por otros especialistas, utilizando diferentes términos, como es Hal Foster, que a su vez lo toma de Michel Foucault, acuñando el término de *Archivos*: “sistema que gobierna la apariencia de las proposiciones, que estructura las expresiones particulares de un periodo particular” (Foster. 2004: 65). Percibir la existencia de afinidades en las imágenes de dominio público es crucial en este punto. Y para ejemplificar de lo que hemos estado hablando las siguientes imágenes son escogidas sólo por su afinidad visual, no por otras de las características que mencioné en el párrafo anterior (belleza, gusto, funcionalidad, etc.). Aclaro esto, con el fin de evitar interpretaciones erróneas del porqué he escogido estas imágenes (Imagen 6-23).

Vemos una afinidad en estas obras que, siendo de diferentes autores, años, y temas, poseen una semejanza indiscutible y, como esta serie de imágenes de la que fácilmente se puede lograr un rastreo en la historia del Arte, igual se pudiera lograr con toda imagen, con mayor o menor grado de dificultad, ya lo menciona Hal Foster; “es que toda gran obra inscrita en una tradición artística debe evocar el recuerdo de precedentes importantes en dicha tradición como base o soporte... No obstante, la obra no debe verse abrumada por los precedentes, debe activar el recuerdo de esas imágenes importantes de forma subliminal, inspirarse en ellas, disfrazarlas, transformarlas” (Foster. 2004: 67). Éste es el mundo de las imágenes, en el cual nos movemos, pensamos, disfrutamos, creamos, escribimos, platicamos, vemos, analizamos, olvidamos, destruimos, canonizamos, evocamos, parodiamos, están sumergidas forzosamente estas imágenes de dominio público ya que de lo contrario no se podrían hablar de ellas; no se puede dejar de mencionar a un antecesor de estas ideas y precursor en los estudios visuales como Aby Warburg y su idea del Atlas Visual. Finalizando este capítulo, se ha podido llegar al primer punto importante que servirá de base para los demás puntos a desarrollar en la tesis, y es la existencia de las imágenes del dominio público.



Imagen 6 - Venus Dormida (1518). Giorgione, Galería de Pintura, Dresde.



Imagen 7 - Venus de Urbino (1538). Tiziano, Galería de los Uffizi. Florencia.



Imagen 8 - Olympia (1863). Edouard Manet, Museo de Orsay, París.



Imagen 9 - Olympia. Skyp Rohed.



Imagen 10 - Odaliske (1925). Max Gubler.



Imagen 11 - Katerina Belkina (1968). Tamara de Lempicka.



Imagen 12 - Odalisca con le magnolia (1913). Henri Matisse. Colección privada.

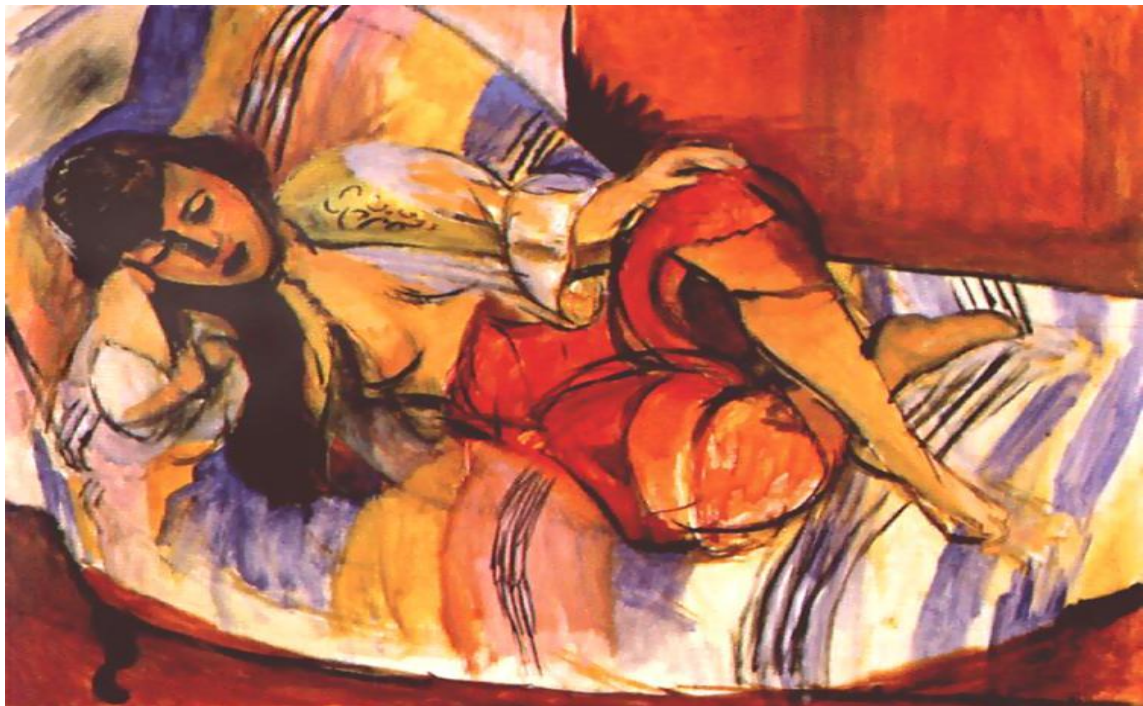


Imagen 13 - Odalisque (1923). Henri Matisse, Museo de Van Gogh, Ámsterdam.



I

magen 14 - Odalisca reclinada en un diván (1827-28). Eugène Delacroix.



Imagen 15 - Odalisca (1861). Mariano Fortuny, Museo Nacional de Arte de Cataluña.



Imagen 16 - Grande Odalisca (1814). Ingres Jean-Auguste-Dominique, Museo de Louvre.



Imagen 17 – Odalisque (1839). Belololov Pavel.

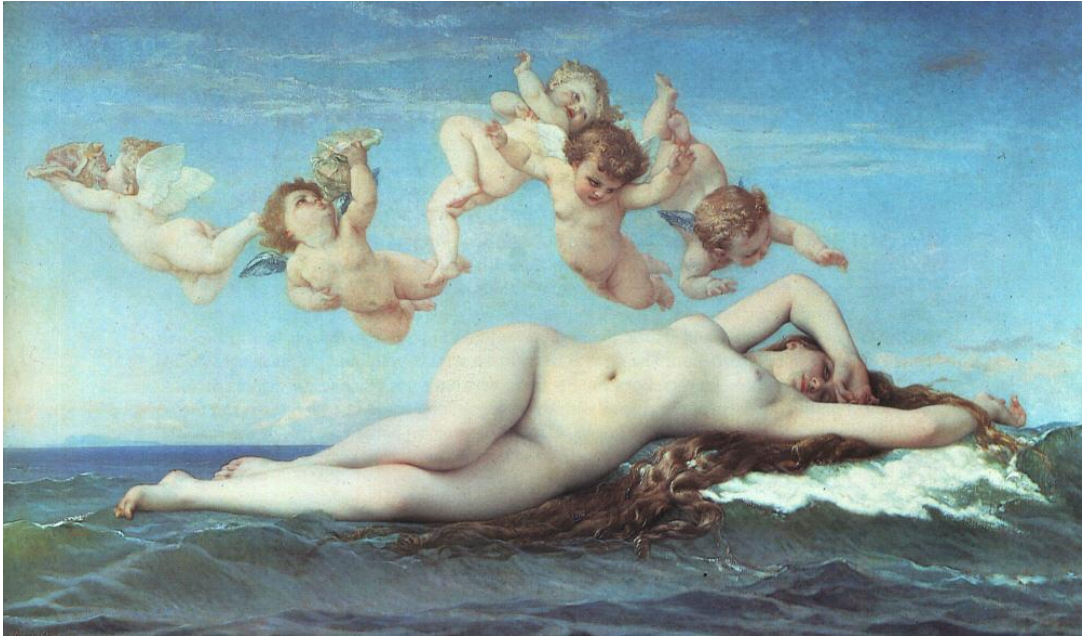


Imagen 18 - El nacimiento de Venus (1863). Alexandre Cabanel, Museo Metropolitano Nueva York

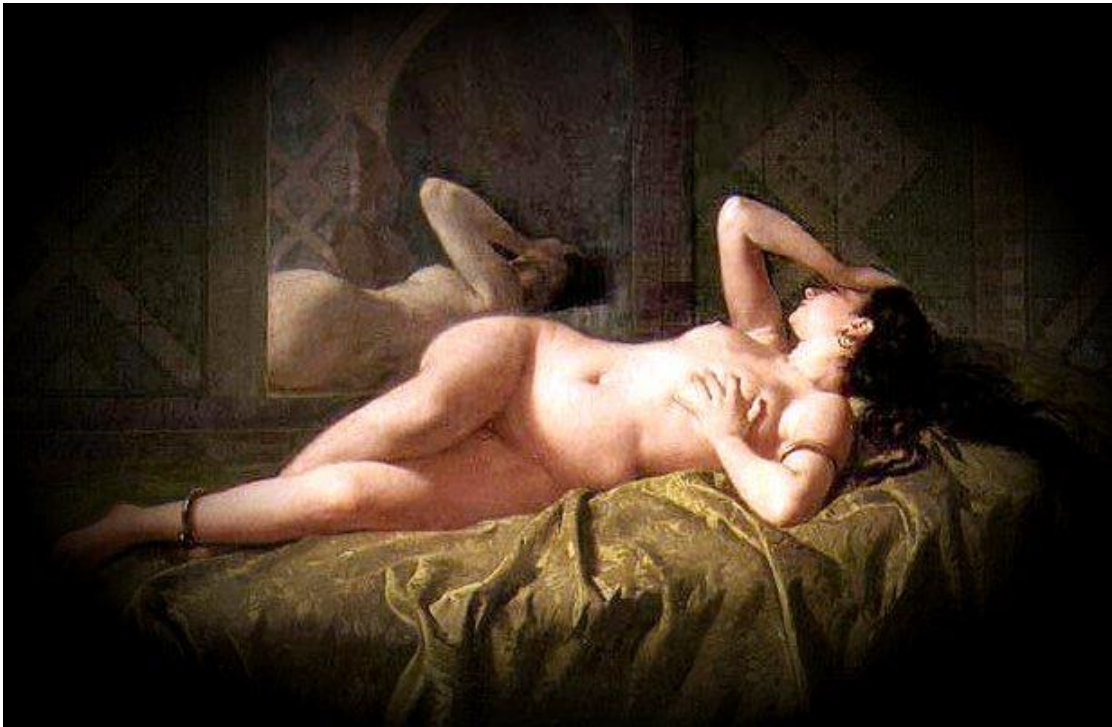


Imagen 19 - Odalisca (1862). Mariano Fortuny, colección particular.



Imagen 20 - La Maja desnuda (1797). Francisco Goya, Museo del Prado, Madrid.



Imagen 21 - Odalisca con esclavo (1840). Ingres Jean-Auguste-Dominique.



Imagen 22 - Odalisca (1998). Fernando Botero, colección privada.



Imagen 23 - Odalisca (1870). Pierre-Auguste Renoir, Galería Nacional de Washington.

III.- TRADICIÓN DE IMÁGENES.



1. Ver, saber, vivir.-

La pregunta que se nos presenta al haber leído el pasado capítulo sería; ¿Por qué esta tradición de imágenes perdura y se renueva constantemente? La respuesta no es sencilla pero, al contrario de lo que se podría pensar, es más fácil entenderla de lo que sería negarla. Primordialmente es que la tradición de la imagen se encuentra dentro de lo que se ha llegado a llamar la historia de las Imágenes (cultura visual), por lo tanto ocuparemos la visión de E. H. Gombrich para esto: “La historia de la civilización o de la cultura no era otra cosa, en realidad que la historia de la trayectoria del hombre desde un estado casi animal hasta el de las sociedades refinadas, el cultivo de las artes, la asimilación de los valores de la civilización y el libre uso de la razón”(Gombrich. 2004:14). Hoy nuestra historia de la cultura se basa en lo que llamo *imágenes del dominio público*.

Es difícil de escudriñar el funcionamiento de este conocimiento de las imágenes del dominio público y pero para empezar, sería oportuno ver el porqué descansa nuestra cultura en estas imágenes. El principal problema que es que sería muy cansado tener que explicar todo o explicarlo de nuevo y peor aun sería explicarlo siempre; para ejemplificar lo que se acaba de mencionar, se ocupará un ejemplo que atañe a lo que se ha venido exponiendo como tradición de imágenes. Un policía regresando del trabajo trata de explicarle a su mujer durante la cena el caso que llegó a la estación de policía en su turno: era acerca de la cara de un borracho que recibió una tremenda golpiza por la noche. Le bastará con decirle a su mujer que le dejaron la cara como un cuadro de Picasso. Con este ejemplo podemos entender varias cosas en relación a una cultura basada en las imágenes del dominio público. En primer lugar, el policía, al aludir a un cuadro de Picasso, no tiene que explicar la deformación de la cara del borracho además añade expresividad al relato por comparación. En este caso en particular, se evita con esta referencia una descripción laboriosa, y por lo que primordialmente se llegan a usar estas alusiones, es para terminar pronto con la idea que se quiere expresar, que en este caso es la desfiguración de la cara del borracho. Con lo anterior me refería a lo cansado que pudiera llegar a ser el explicar todo. Continuando con

lo que se puede sacar de este ejemplo y que para este tema es de suma importancia, es para lo que las imágenes del dominio público sirven dentro de la tradición general y ésta, a su vez, sirve en la cultura del mundo en el que nos desarrollamos. Ni la mujer, ni el policía han de ser conocedores expertos de Arte, ni mucho menos podrían diferenciar un cuadro de Picasso (Imagen 24) de uno de Braque (y peor aún, tal vez ni conociesen al segundo). Nos encontramos que la mayoría de estas asociaciones de conocimiento general de las imágenes de dominio público se van acrecentando conforme la cultura de cada individuo sea mayor; si en el caso del policía y su mujer situáramos a dos ingleses, aquel pudo haber dicho que la cara del borracho se parecía a un cuadro de Francis Bacon (pintor reconocido de procedencia inglesa), pero en ninguno de los casos se da nunca el supuesto de que el locutor de la plática o de los comentarios expuestos domine el tema, sobre el cual se centra la analogía y mucho menos de que el receptor u oyente lo domine tampoco.

Para tomar otro ejemplo sobre referencias visuales en nuestras formas de expresión, tomemos a un par de amigos de la preparatoria; Arturo y Rubén, que después de 7 años, se vuelven a encontrar en la calle, se detienen y se saludan, se nota el interés de cada uno de ellos para ponerse al día de los chismes de los demás compañeros de su generación, a quién han visto y qué hacen, empiezan hablando de los amigos cercanos y lo más importante que han hecho, hasta dónde conocen sus historias y de manera rápida, pero bien resumida, ya que dado el tiempo con que cuentan posiblemente no va ser larga su plática. Luego continúan con los compañeros que por casualidad se han encontrado y sobre los que saben algo y de pronto Arturo saca a la plática el nombre de Perla; Rubén acentúa que si la recuerda, preguntando inmediatamente ¿qué le ha pasado? Arturo le contesta ¿te acuerdas que tenía el cuerpo de un cuadro de Botero? (Imagen 25) Rubén contesta que sí, Arturo le dice, ¡no me vas a creer! Pues ahora más bien parece una modelo de revista; Rubén, se sorprende excesivamente y no le cree el cambio de la imagen de Perla, Arturo le asegura que es verdad, pues él la vio y la saludo hace unas semanas en un café. Continúan la plática enumerando a otros compañeros que han visto, después de poco tiempo se despiden y prosiguen con su camino cada uno.

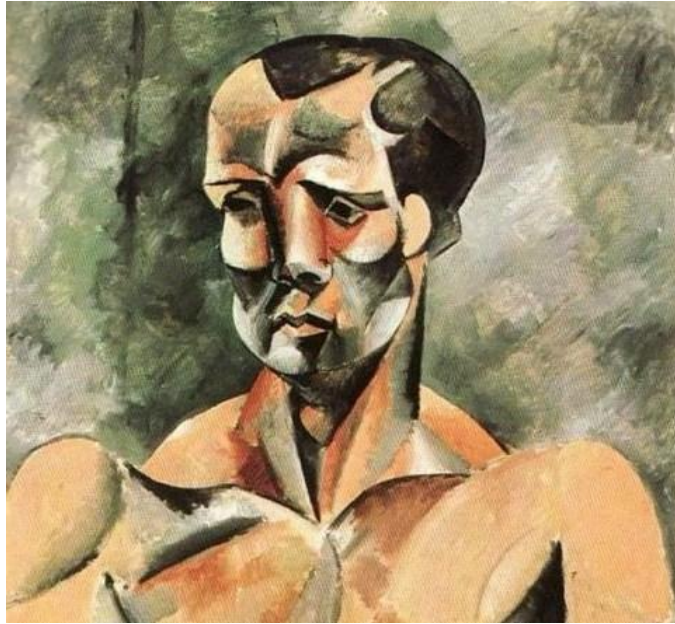


Imagen 24 - El Atleta (1909). Pablo Picasso.

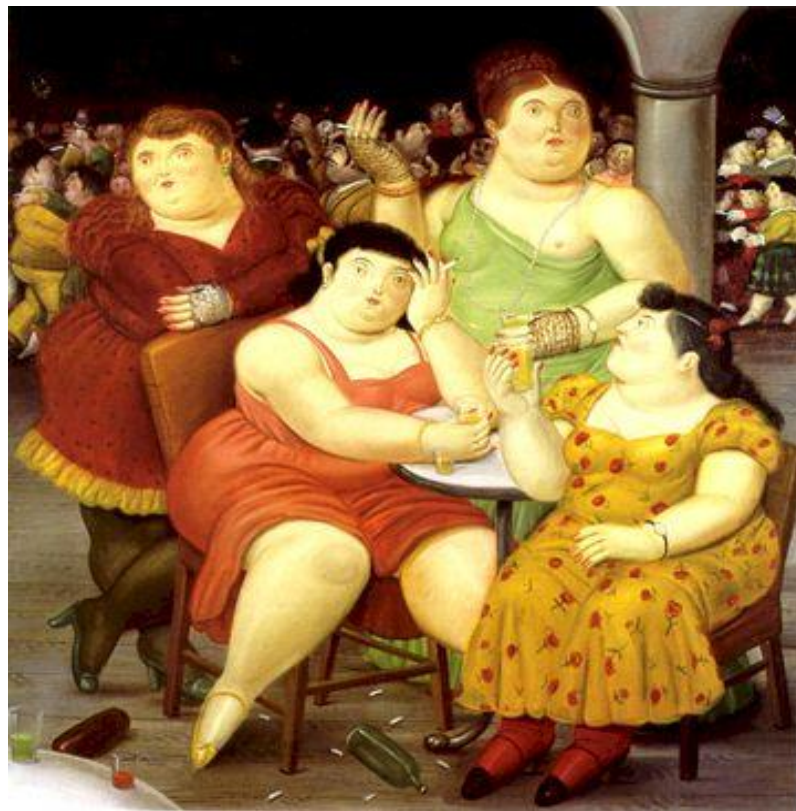


Imagen 25 - Cuatro Mujeres (1987). Fernando Botero, colección privada.

En pocas palabras sería tonto pensar que, en todas las referencias, analogías, clichés, metáforas que utilizamos vemos o pensamos a diario, las personas creen que dominamos a la perfección esos temas, igualmente tonto sería pensar que los demás las dominan. Pero gracias a las imágenes del dominio público se ha creado la base para poder decir y pensar en estos comentarios, que sin su existencia como conocimiento general se perdería todo un mundo de experiencias incluso lo que llegamos a entender como cultura.

Tomando en cuenta lo antes mencionado cabe decir que la tradición de imágenes no sólo nos sirve como un lenguaje para facilitarnos el proceso de comunicación de unos con los otros: retomando a Gombrich; “También nos ayudan a articular e interpretar nuestro propio mundo de experiencias cotidiano y en eso es en lo que la desaparición de dichas fuentes nos afectaría, en última instancia”(Gombrich. 2004: 78), como vemos no es el único autor que piensa así del tema: Herbert Read dice; “El arte ha sido y es todavía el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana” (Read. 2003: 11).

Ahora en el ejemplo mencionado anteriormente, hablamos de una referencia de una imagen a la cuestión verbal, pero me gustaría poner más atención en los modos en que las referencias de imágenes son reutilizadas en un lenguaje visual o en nuevas imágenes de dominio público. Ahora lo que se ha pretendido hacernos creer es que desde el inicio del siglo XX se generó una serie de eventos, que provocó el desconcierto dentro de la tradición cultural, entendida como discrepancia cultural, como si anteriormente hubiera una única tradición cultural, como una sola historia universal, según se mencionó en el capítulo anterior. ¿Pero cómo se fue generando esta discrepancia cultural o malestar? como algunos lo prefieren ver y ¿cuál sería una mala visión de esta discrepancia cultural? Con este desconcierto se pretende llegar a negar una revisión en las afinidades de las imágenes del dominio público, por su tipo de producción técnica, momentos históricos o motivos de su creación, queriendo crear disciplinas establecidas para retomar un conocimiento particular de estas múltiples y variadas imágenes culturales. Pero revisando los sucesos del siglo pasado nos encontramos con que, al contrario de lo que se piensa o quieren hacer pensar, algunos historiadores chapados a la antigua, es el simple hecho de que esta discrepancia cultural lo que ha generado en sus diferentes momentos, es la base de lo que actualmente

vivimos, que se ha generado por diferentes procesos y momentos. A esto es a lo que me gusta llamar la creación de las imágenes de dominio público; estos hechos por mencionar algunos del siglo XX fueron la consolidación de la fotografía dentro del mundo tanto artístico como cultural, las múltiples vanguardias que se generaron en toda Europa y Estados Unidos; la primera y segunda Guerra Mundial; el surgimiento del arte abstracto, la consolidación del Comunismo basada en teorías socialistas estableciendo la socialización de los sistemas de producción y el control estatal parcial o completo de los sectores económicos, pensamientos filosóficos, religiosos, políticos y culturales en crisis; y el gran desarrollo tecnológico y científico que se dieron en esas fechas, el cine como medio masivo de ver y ser visto, la televisión como medio masivo de difusión de imágenes, y la llegada del Internet. Todos estos sucesos fueron logrando que la discrepancia del siglo XX y se tome como ley natural de nuestra época: Freud dice; “Esta *Frustración cultural* rige el vasto dominio de las relaciones sociales entre los seres humanos y ya sabemos que en ella reside la causa de la hostilidad opuesta a toda cultura” (Freud. 2007: 52).

Al parecer se ha enfocado mal el problema de esta discrepancia en la cultura, pretendiendo hacer creer que el tema o las mismas imágenes han cambiado, tanto en un mismo medio de producción técnico como con sus congéneres medios de producción de imágenes. Es importante que veamos que lo único que fue cambiando y seguirá, es la forma de ver o en otras palabras la percepción de cómo se ve: John Berger dice; “De ese presente constituido por el amasijo de lo visto y de lo vivido en el proceso de civilización que acarreamos en nuestro modo de ver, de saber y de vivir” (Berger.2006:9), esto es lo que identificamos como imágenes del dominio público.

Las sociedades reviven constantemente las imágenes del dominio público pues, sin la existencia de estas referencias, mucho de lo que llamamos cultura se hubiera perdido con el transcurso del tiempo. Ahora, el meollo del problema no es la discrepancia cultural, ni las formas en qué las imágenes se han ido introduciendo en nuestra vida, sino por el contrario es la forma de ver, en donde debemos enfocar nuestro análisis. Puesto que los Hombres son de manera particularmente diferentes los unos de los otros, dentro de este gran abanico de posibilidades, vemos que es el mismo hombre quien selecciona a sus modelos, estos no son

otra cosa que lo que llegarán a ser sus mismas referencias dentro de la cultura en la cual se desarrollan. Para entender mejor esto, imaginemos a dos hombres de un mismo lugar que llegan a ir a una exposición de cuadros en una visita a un museo, los dos en determinado momento se detienen frente a la misma obra *El Beso* de Gustav Klimt (Imagen 26), los dos la verán digamos, de una manera *visual*, bajo el mismo foco, pero no es pensable que los dos lograsen la misma experiencia; muy al contrario, cada hombre tomará algo diferente de esta experiencia visual. No quiero tocar el tema por lo pronto, de quién tuvo la mejor apreciación del cuadro o quién logró un goce estético o nada por el estilo; sólo quiero aclarar, y es importante para el tema, que aunque sean de un mismo lugar los dos, difícilmente van a tener la misma tradición cultural, y con esto quiero dar a entender que no van a reaccionar los dos igual a un cuadro aunque lo vean en las mismas circunstancias. Todo esto es generado por los modelos que han sido seleccionados a lo largo de sus vidas y su experiencia personal. La diferencia de su percepción del cuadro puede ser por algo tan básico como si uno tiene pareja y cree en el amor y el otro por su experiencia personal no. Estos modelos de percepción han sido previamente seleccionados de un pasado subsiguiente al suyo, donde se cree que es benéfico para el individuo en sociedad darle su continuidad en el presente y su relación con él, ya que, si escogiéramos mal los modelos con que estructuramos nuestras vidas, podría pasar cosas tan cómicas como desagradables o definitivamente llegar a sentirnos incomunicados. Como ejemplo: sería inadmisibles creer todavía que la tierra es plana, y si es que alguien creyera esto por su modelo de imagen del mundo, difícilmente se haría a la mar y negaría tantas leyes físicas que todos damos por hecho. Pues vemos que estos modelos nos ayudan a la coexistencia de unos con los otros, en nuestra manera de relacionarnos con los que nos rodean. No pretendo decir que estos modelos siempre sean los más correctos, ni verdaderos, sin que se les pueda alegar o agregar algo nuevo, pero sí que funcionan en determinados momentos o para ciertas experiencias, ya lo mencionaba E. H. Gombrich con relación a la cultura y al conocimiento; “La memoria que nuestra cultura preserva del pasado es deprimente por lo fragmentario, distorsionado, e incoherente de la supervivencia fortuita de las pruebas; hay tan poco de lo que podamos estar seguros, tanto que quisiéramos saber y nunca sabremos” (Gombrich. 1993; 13), por lo cual no se deberían desechar tan a la ligera, ni creerse todo como verdades.

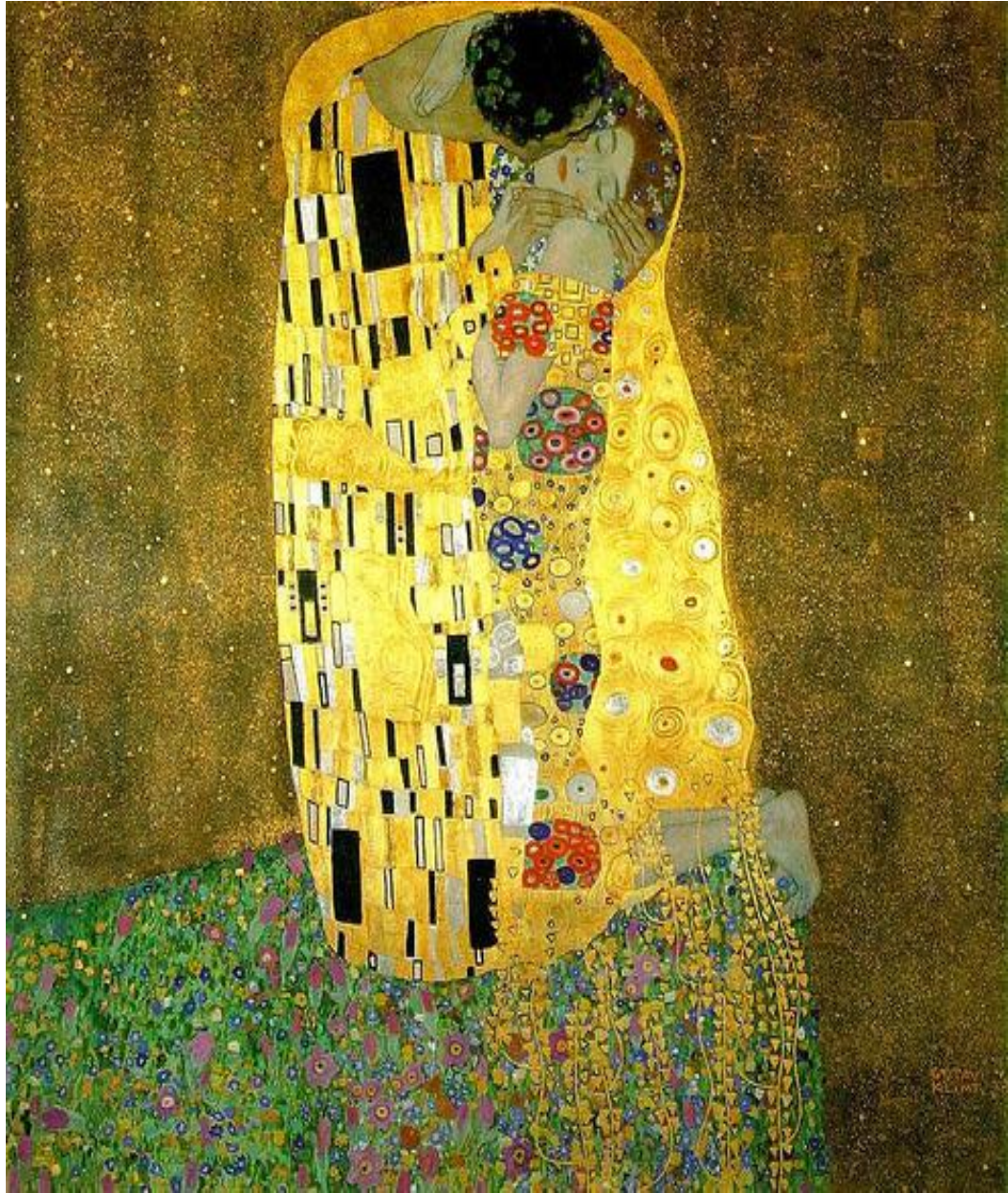


Imagen 26 - El Beso (1907-08). Gustav Klimt,
Galería Belvedere, Viena.

En otras palabras los modelos son imágenes del dominio público que son maneras de ver objetivamente los problemas de un contexto que se enfrenta a un mundo subjetivo de experiencias. Es difícil que uno llegara a tener una experiencia fenomenológica, sin conocimiento previo ni prejuicios ante una obra o imagen, como algunos críticos pretendían que fuera la manera en la cual uno debía percibir el Arte como Clement Greenberg por ejemplo. Estamos acostumbrados a ver signos, signos que nos significan algo a nuestra intelectualidad o a nuestra vida, o prejuicios o modos de interpretar las cosas, son estos los modelos a lo que me he referido anteriormente; así dice Giovanni Sartori: “La naturaleza del hombre, se fundamenta exclusivamente en un *pensamiento conceptual*” (Sartori. 2009; 52), estos serán los jueces de nuestras experiencias ante toda imagen que visualicemos, ocasionando en muchas ocasiones el que no seamos capaces tal vez de decir el porqué nos gusta o nos disgusta algo: sólo lo sabemos. Este pensamiento conceptual nos va guiando por caminos de reconocimiento en nuestra experiencia visual, que para nuestro concebir habitual logremos poder interpretar una imagen o no. Claro que a mayor el conocimiento de una imagen, mayor beneficio podemos sacar de ésta. Pero esto es en todo, no sólo con las imágenes, el manejar un coche no significa, o no es lo mismo, que el saber arreglarlo. Pero que tengas coche o que lo sepas o no arreglar, no impide que puedas apreciar un coche o que te tengan que agradar los coches. Retomando a E. H. Gombrich; “El género, o en general cualquier tradición, exige lo que podría llamarse participación imaginativa. Por decirlo así, tenemos que hallarle el chiste, como si fuera un juego, antes de captar su espíritu” (Gombrich. 1993; 21) Y es por esto que cuando nos llegan a explicar un cuadro o una imagen, que con anterioridad nos parecía sin chiste, solemos decir *¡ah! ya le entendí*. Esto se debe a que los modelos de percepción que teníamos o manejábamos no estaban acostumbrados, tal vez, a los que el artista había expuesto en su obra o en la imagen. Dice Juan Martín Prada sobre la cultura visual: “consiste en acostumbrar a la sociedad a ciertas imágenes antes de que ésta pueda desarrollar una adecuada reflexión sobre ellas” (Brea.2005:134).

Recordando una de las frases populares, que la sociedad de consumo se ha dispuesto ampliar notoriamente, “el gusto se rompe en géneros” nos preguntaríamos ¿Por qué tantos géneros? o, en otras palabras, si sólo podemos echar mano a unas cuantas imágenes de

dominio público, el número depende de cada quien, pero una cosa es segura: siempre tiene un límite, seamos conscientes de eso o no. Insistir en géneros sería seguir dándoles peso a unas u otras manifestaciones culturales. Poniendo de ejemplo un cuadro como La última cena de Leonardo Da Vinci (Imagen 27), éste estará al servicio de objetivos muy diferentes a los que su autor pretendía, ¿cuál es la autenticidad de la obra? ¿Cuál es su valor único? ¿Cuál es su género? Siguiendo un poco lo acontecido unos años atrás, se pudiera llegar a pensar, gracias a una novela, El Código da Vinci, que el género del cuadro ha cambiado. Ya se encuentra en el género de *ficción*. De obra maestra Artística pasa a ser pieza clave de una intrincada conspiración de una sociedad secreta milenaria. Una pregunta válida sería ¿cuántos visitantes al museo del Louvre han cambiado su forma de ver esta pieza y cuáles serán sus comentarios? (sería lo mejor poder escucharlos), pues la novela generó todo un fenómeno cultural en la forma de ver esta obra en particular, y todo gracias a este *best seller*, que además, hay que puntualizarlo, es una novela, no un libro de historia. Pero es válido si a los nuevos visitantes les funciona esta manera de ver la obra pues ¿quiénes son los historiadores de arte para negarles sus implicaciones? total la crítica literaria ya le dio su lugar en la historia a este Best Seller y el cine lo confirmó unos años después.

Llegando a este punto creo que ya es claro que el Arte no sólo se trata de que tenga que gustar, pues si fuera así no habría discusión sobre el asunto, y claro que no creo que se tenga que adquirir el gusto para reconocer las piezas artísticas como Arte, porque es difícil de imaginar (y no quiero hacerlo), cuántos años tendrán que pasar (o novelas escribirse) para que una caja de zapatos (Imagen 28) sea reconocida por todos como Arte. Se alcanza a percibir una dificultad, hasta una cierta discrepancia cultural por la ambigüedad de la misma teoría modernista al plantear lo que se podrá considerar Arte y lo que será negado como tal. Desde los inicios del siglo XX, se ha visto cómo estas teorías sólo han ocasionado una visión muy subjetiva de lo que se está haciendo en el mundo del Arte, se debe a que el público estaba acostumbrado a pensar más en las capacidades de la obra en categorías como técnica y talento, dentro de la normativa academicista, dándoles un peso cultural a estos como valores fijos y absolutos.



Imagen 27 - La Última Cena (1496). Leonardo Da Vinci, Refectorio de Santa María delle Grazie, Milán.



Imagen 28 - Caja de zapatos vacía (1993). Gabriel Orozco,
Bienal de Venecia.

Con la llegada del siglo XX y todos los “ismos” que surgieron en su inicio, el arribo de nuevas interrogantes por parte del público era inminente y se dejaba sentir con preguntas y cuestionamientos a las autoridades Artísticas, que hoy en día se siguen escuchando. ¿Cómo llegar a reconocer entre una serie de cuadros la obra de Arte? ¿Cómo poder distinguir la expresión de un genio de la de un aficionado? ¿Qué obra es hecha con talento y cuáles son realizadas por incompetentes? Ahora se ve claramente que a partir de todo esto el desarrollo del Arte no es igual ni similar a como se venía desarrollando con anterioridad. Gran parte del público que asiste a eventos Artísticos sigue sin reconocer estas formas de ver las imágenes, ni se percatan que entran ya dentro del dominio público. Pero recordemos que no por esto se rompe con la tradición de las imágenes o con las imágenes del dominio público; ya lo menciona Walter Benjamin: “Así se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la percepción misma” (Benjamín.1980:162), esta crisis sólo es el inicio nuevamente de unas nuevas imágenes, dándole continuidad al juego de la cultura, que lentamente llegaran a consolidarse dentro del dominio público.

2. Maneras de ver.-

Creo que es momento de profundizar en un tema que nos ayudará a aclarar cualquier interpretación errónea que se pudiera haber dado con lo descrito en el capítulo anterior, y conjuntamente nos va a facilitar entendernos con mayor facilidad, sobre todo en algunos puntos importantes de la tesis que se irán desarrollando a partir de este momento. Sin más preámbulos ante ustedes y para su regocijo “*el giro visual*”. Se desplegará de manera peculiar este tema, por lo que se requiere un poco de humor y a la vez seriedad ante el tema a desarrollar; citando a John Berger: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger. 2006:13).

Cuando se trata de hacer coincidir pensamientos o hacer notar un hecho en particular de algún fenómeno, a la manera en que suele formarse el método científico, vemos que esencialmente se trata de hacer notar las particularidades de un entorno y el mecanismo o procedimiento por el cual se llega a una solución o resultado determinado,

dando la forma o camino para entender el hecho en cuestión. De esta manera uno podría garantizar que cualquiera que vea este incidente compartiendo un mínimo de acuerdos establecidos y siguiendo el método señalado, llegue al mismo resultado. Pero si alteramos el método planteado o se da la ausencia de algunos de los elementos, se pueden generar diferentes resultados. Por consiguiente podríamos llegar a decir, que la manera en que nosotros llegamos a apreciar o percibir un fenómeno o un hecho depende necesariamente de nuestra formación cultural; básicamente se podría decir que la experimentación del fenómeno estriba en nuestro modo de ver, de apreciar de una u otra forma el mismo hecho.

Hablando de las imágenes en el sentido más amplio, éstas no poseen una significación propia, ni el significado emana de ellas por el hecho de crearlas y como se ha señalado anteriormente, no depende de ellas el sentido que se le dé, o para explicarme de mejor manera, las imágenes no están ligadas a su significación ya que dependerán de la forma de apreciación que nosotros les demos; se podría pensar de la siguiente manera, la información que una imagen posee es proporcional al sentido que le demos a esta significación (información). Toda información o conocimiento que se nos presenta dependerá de si nosotros la utilizamos o ignoramos, se asienta al hacerla poseedora de una u otra significación, negarla o aceptarla he ahí el dilema. Las diferencias de una imagen y sus posibles reproducciones las vemos en sus significaciones posibles que se le atribuyan a cada una y corre a cargo de los fines para lo que se les estén empleando (Imagen 29- 61).

Si se van creando nuevas formas de significar o establecer información o de crear un nuevo lenguaje a partir de las imágenes, esto nos señala una cosa evidente, pero es necesaria que se mencione para no dejarlo en el aire. Y es que las imágenes al ser vistas de manera diferente de cómo se venía haciendo o se pretendía que se hiciera por su paso en las diferentes momentos culturales, nos establecen el hecho que se han utilizado estas, a lo largo de la historia de manera distinta a su fin, si es que existe un fin para cada imagen Artística.



Imagen 29 - Guerra de la Paz (2005). Neraldo de la Paz y Alain Guerra.



Imagen 30 - Ultima Cena Super Smash Bros. Nintendo.



Imagen 31 - Jesus is my homeboy (2003). David LaChapelle.



Imagen 32 - Fotograma de la película Viridiana (1961). Luis Buñuel.



Imagen 33 - La Ultima Cena. (2001). Brendan Powell Smith.

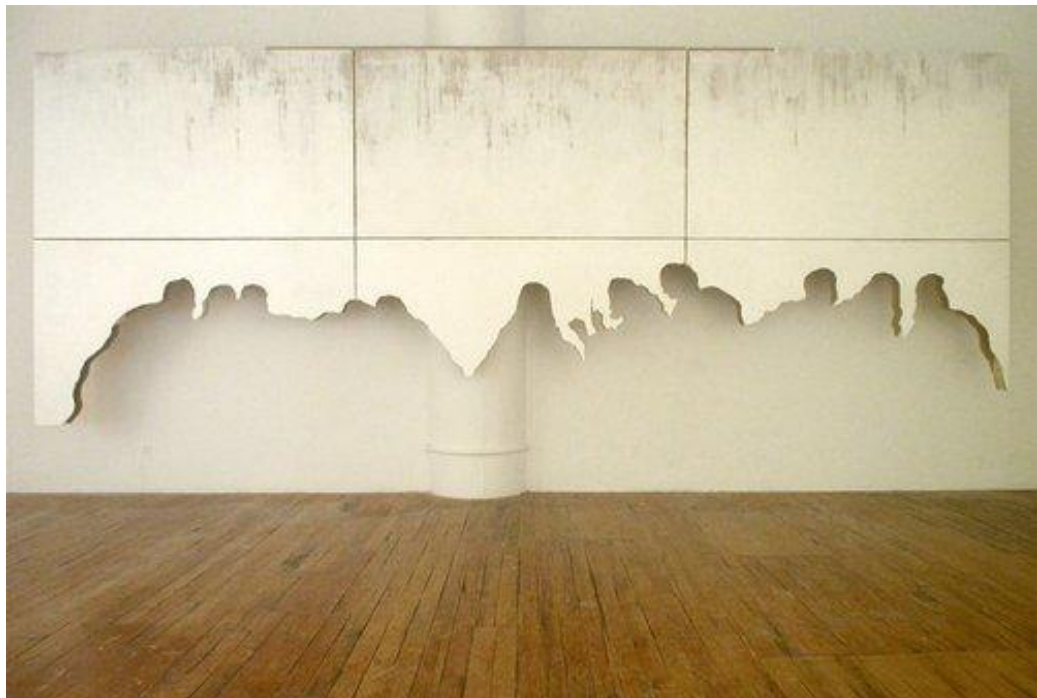


Imagen 34 - Mise en (s)cène (2007). Francine LeClercq.



Imagen 35 - Anuncio de Folsom Street Fair (2007).



Imagen 36 - Sin título (1999). Adi Nes.



Imagen 37 - Ultima Cena con Domo Kun. Rob Rubberfee.



Imagen 38 - Ecce Homo (1998). Elisabeth Ohlson Wallin.



Imagen 39 - Passion of Christ (2007). Robert Recker.



Imagen 40 - Cena pasada. Herholdt Franco.



Imagen 41 - Fellini's pizza. Anuncio publicitario.



Imagen 42 - Ultima cena Barrio Sesamo.



Imagen 43 - Second Graders. "The Last Lunch". Judy Goldberg.



Imagen 44 - A tribute to women (2005). Brigitte Niedermair, campaña publicitaria de la firma Marithé y François Girbaud.



Imagen 45 - Star Wars Last Supper (2005). Eric Deschamps.



Imagen 46 - Dr. House Last Supper (2008).



Imagen 47 – La ultima cena de los Soprano(1999). Annie Leibovitz.



Imagen 48 – La Ultima Cena (2000) León Ferrari.



Imagen 49 – Ultima Cena Zombie.



Imagen 50 - i Last Supper, (2007). Bastoon.



Imagen 51 - Ultima Cena Mao Zedong. Thanx Masaru.



Imagen 52 - Ultima cena Monstruo de Espagueti Volador -



Imagen 53 - La Perra Ultima Cena. Ron Burns.



Imagen 54 - Fotograma de Los Simpson, episodio Thank god its doomsday (2005)



Imagen 55 - Ultima Cena (1997). Wang Qingsong.



Imagen 56 - Asado en Mendiolaza (2001). Marcos López.



Imagen 57 - La Última Cena Battlestar Galactica (2008). Promocional de la cuarta temporada.



Imagen 58 - Yo Mama`s Last Supper (1996-01) Renee Cox.



Imagen 59 - Sanjie (2003). Cui Xiuwen.



Imagen 60 - Invitation. Renato Casaro



Imagen 61 - The Last Supper with the Twelve Tribes. Hyatt Moore.

El ejemplo de “la última cena” de Leonardo da Vinci que se presento se puede ver a través de las imágenes seleccionadas, y como en muchas otras si no es que en todas las imágenes, nos encaminan a plantear lo siguiente; que cada una de las imágenes, llegan a obtener por su manera de ser utilizadas una nueva forma de *poder* o de significar algo totalmente distinto a lo que sus antecesoras hicieron. Diciéndolo de manera directa y sin rodeos, las imágenes son suministradoras de una u otra forma de materia prima que se llega a utilizar para una aceptación de ideas y entendidos. Ya lo dice Anna Maria Guasch; “Lo importante no es tanto desvelar el significado de las imágenes aisladas, sino desvelar las complicidades entre el poder y las imágenes, por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos”(Brea.2005:66). No quisiera que se entendiera esto con la idea de la *falacia del poder*, como lo explica W. J. T. Mitchell, dice: “Que la visión y todas las formas visuales constituyen la expresión de relaciones de poder, en las cuales el espectador domina el objeto visual, mientras que las imágenes y sus productores ejercen poder sobre los observadores. Este lugar común llamado la -falacia del poder-” (Brea. 2003: 29). Lo importante para este tema es que podamos reconocer; inicialmente que el uso de las imágenes ha ido cambiando, este cambio genera nuevas formas de comprender nuestro entorno, generando nuevas formas de poder o significar algo. Donde se debería dar prioridad es el saber quien llega usar ese lenguaje o información, y por consiguiente entender el para qué las usa y de qué manera nos afectan el uso de esas imágenes en nuestra cultura.

Abordemos el tema del poder de las imágenes, comenzando de manera sencilla, las formas de poder que generan en ocasiones provienen en el poder de posesión en cuanto a lo que la imagen evoca. Al poseer o comprar una imagen, se compra por consiguiente el atributo de las cosas representadas por la misma. El Arte tiende a servir a intereses ideológicos de las personas que lo poseen. Dice John Berger: “es algo más que una demostración del virtuosismo del artista. Es una confirmación de la riqueza del propietario y de su estilo de vida” (Berger.2006:111). Es decir las imágenes tienen la habilidad de dar la sensación de lo que se puede comprar o se quisiera comprar, tienen el poder de deseabilidad de lo que se quiere poseer o ya se posee. Pensemos en la gran cantidad de imágenes Artísticas que decoran nuestras casas, oficinas, bares, tiendas, revistas,

espectaculares, etc. Las mercancías que son las imágenes, evocan mercancías como temas reales de las imágenes, puede ser tan literal como en el caso del retrato de familia, ya sea pintura, fotografía, o en otras técnicas de reproducción, lo que se llega a ver es la mejor de las apariencias que se quiere ofrecer del hecho o motivo “familia” o del individuo retratado, para que posteriormente sea visto por los demás (espectador). La esposa retratada en ocasiones por encargo del marido (Imagen 62), dispuesta a mostrarse con su mejor figura que posee para llegar a ser admirable y deseada por los visitantes, No quiero llegar a profundizar en el análisis; ¿que si se ve a la mujer como objeto de deseo? y las diferencias que existe en retratos o imágenes de mujeres y la de imágenes masculinas dentro de la cultura, ya que sería muy extenso y no tiene fines prácticos para los puntos de esta tesis que pretende abordar, sigamos con la idea de que se convierten en imágenes de poder de evocación a ser representados por algún medio de reproducción. Percatémonos que los retratados son conscientes que son contemplados por un espectador, son realizados con el fin de ser observados, admirados. En otro ejemplo; el de un individuo amante de los caballos o de caninos, felinos, etc. (Imagen 63) podremos encontrar imágenes en su casa de los animales que producen su admiración y deseo, ya sea por que los posee y hace gala de lo que tiene, porque los desea o por el significado que él les da a estos en su vida, proyectando este deseo de admiración en las imágenes que a adquirido. Sigmund Freud al respecto menciona; “No podemos eludir la impresión de que el hombre suele aplicar cánones falsos en sus apreciaciones, mientras anhela para sí y admira en los demás el poderío” (Freud. 2007; 7).

Entonces podemos ver como las imágenes que nos rodean las llenamos de atributos, es la significación de poder, un poder de significar para nosotros los poseedores y para los posibles observadores. Dentro de las formas de poder que se atribuyen a la imagen y el cómo se da su uso, es lo que la comunicación de masas ha sabido explotar, de manera tan consciente que se ha generado una alineación de deseos a partir de las imágenes expuestas o mostradas a la sociedades. Viendo esto como un problema Guy Debord dice: “Cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (Debord.2007:49).



Imagen 62 – Lady Alston (retrato de la esposa de Sir Robert Alston) (1762).
Thomas Gainsborough.



Imagen 63 – La paleta 2. Mónica Tonconi.

Esta, alineación del deseo del poder de las imágenes, es lo que algunos teóricos han visto negativamente de la práctica del uso de las imágenes y su capacidad de controlar a los individuos de una sociedad, ya sea por promesas vacías o ilusiones creadas a partir de las mismas imágenes, pero sobre todo por llegar a generar un control en la manera de ver y reconocerse dentro de su tiempo por medio de las imágenes que se nos ofrecen a diario. Otros teóricos que han visto este poder en las imágenes, como problema insoluble del control que estas pueden generar en la sociedad son; Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, dicen: “A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan a los individuos los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables” (Adorno/Horkheimer. 2003: 82) con lo anterior podemos entender que de las imágenes del dominio público en la cual descansa nuestra cultura visual, son sobre todo éstas las que se han agenciado los medios de producción de masas para poder desarrollar todos estos mecanismos de control, disuasión, evocación, persuasión que ya son conocidos o explicados por estos mismos teóricos. Pero aun con este uso de las imágenes por los medios de comunicación, son las imágenes las que tienen en nuestras vidas la capacidad y la fuerza de cambiar la forma de ver y por ende de pensar de los individuos, donde en ocasiones algunos lo ven como una fatalidad de nuestra cultura, por su facilidad de ser manipulada con cierta ingenuidad, negando al individuo su autonomía de pensar y desarrollarse en sociedad. Pero recordemos que son las imágenes las que han de contrarrestar estas mismas formas de control y gracias a los nuevos medios de comunicación como el Internet y sus cualidades en las diferentes maneras de aprovecharlo, son las formas para generar una continuidad del uso y desuso de las imágenes del dominio público excluyendo el control del individuo en el proceso.

Actualmente siguen validas premisas tan populares como, “eres lo que tienes”; yo le agregaría a esta, *eres lo que piensas por lo que tienes y quieres*. De manera que si la publicidad en un mundo global de comunicación y consumo, se desarrolla, manifiesta y conquista mediante las imágenes que van manejando y suministrando a un público, dando por consecuencia llegar a convertirse en deseos de una sociedad, que no consume sueños, sino consume promesas de felicidades incompletas. He ahí que la decepción del sueño Americano, nunca llego a ser un sueño, sino una promesa, la cual no ha llegado ni llegará a

cumplirse, ya que si una sociedad capitalista llegara a la realización del sueño (utópico) dejaría de consumir una vez realizado el sueño. He aquí porque la publicidad se ha encargado de generar todo un proceso, a veces más complicado en unas que otras ocasiones, de promesas incumplidas, John Berger, hablando de las promesas incumplidas por parte de la publicidad escribe lo siguiente: “el propósito de la publicidad es que el espectador se sienta marginalmente insatisfecho con su modo de vida presente” (Berger. 2006:157) con esto se podría pensar, que sí existió un sueño Americano es el que se está viviendo (Imagen 64), el sueño del *consumidor perfecto* de imágenes como productos, que no piensa, que no critica, no analiza, ya no es necesario tenerles que vender la idea de un nuevo producto; ya está inscrita en la naturaleza de las sociedades capitalistas, la necesidad de consumir, esto como forma de vida desean una nueva promesa, una nueva necesidad, siendo su única libertad como individuos dentro de una sociedad democrática, es el poder de elección de comprar unos tenis o otro modelo similar de tenis (Imagen 65).

Estas son visiones de cómo la imagen va cambiando, y con ella la forma de ver el mundo, y como nos desarrollamos y vivimos en él, no pretendo decir que nos encontramos en una completa alineación de deseos global, aunque parezca pesimista y en ocasiones muy acertada esta visión de poder que la imagen ejerce sobre los individuos de una sociedad globalizada. Tenemos que detenernos y ver que dentro de estas reproducciones de imágenes, existen una gran cantidad de manifestaciones, que continuamente recogen imágenes del dominio público para expresar nuevas formas de ver el presente, diferentes puntos de abordar los temas, creando las bases para una nueva visión del mundo, de lo que podrá llegar a ser el presente próximo o inmediato. Lo que se tendría que pedir o esperar de cualquier espectador es el desarrollo de un conocimiento que genera el ver imágenes en su vida.

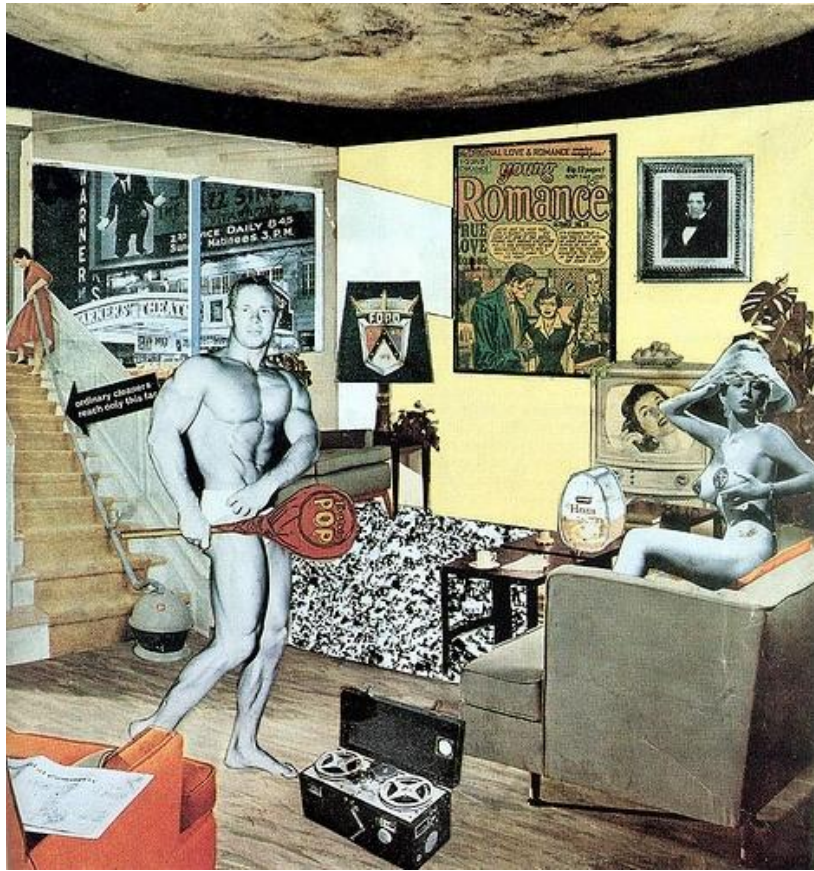


Imagen 64 -Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing? (1956).
Richard Hamilton.



Imagen 65 - Sin título V (1997). Andreas Gursky.

IV.- RIZOMA

1. Tiremos los Árboles.-

Tomaré prestada la palabra rizoma que con anterioridad ya había sido empleada por dos intelectuales, para explicar la manera en cómo se desarrollan nuestros pensamientos. Siguiendo con el tema anterior y continuando con la misma línea que se ha manejado, nuestros pensamientos están ligados a la forma en que componemos nuestro mundo, que se efectúa por nuestra manera de ver; por consiguiente se hará una revisión de algunos de los modos que ya han sido expuestos. Este pensamiento rizomático proveniente de la filosofía en un inicio y encontramos conexiones y afinidades con los pensamientos que han de desarrollarse en esta investigación, que ahora transbordaré al campo de la imágenes y sus manifestaciones culturales, para que podamos llegar a defender la idea de las imágenes del dominio público. Los dos intelectuales a los que me refiero y a quienes me gustaría mencionar, no como fuente que legitima mi pensamiento, sino como críticos que vislumbran algo muy similar a lo que se ha querido plantear en esta tesis, por caminos distintos que no los vuelve lo mismo, como repetición, sino de lo que se puede llegar a producir más de lo que ya se ha hecho, a comprender de las diferencias de nuestra cultura y las maneras de producir conocimiento. Así, como revaloración de su trabajo realizado ya hace unas décadas, estos filósofos son; Gilles Deleuze y Félix Guattari y como dirían: “no hay imitación ni parecido, sino explosión de dos series heterogéneas en la línea de fuga compuesta por un rizoma común” (Deleuze/Guattari.2004:24).

Siempre es difícil estructurar algo, cualquier cosa, y más algo como el querer hablar de las imágenes del dominio público. Creo que lo más prudente será explicar el porqué la estructura del rizoma es la manera en que estas imágenes del dominio público se mueven en nuestra cultura. Tradicionalmente se piensa o se estructura los conocimientos o saberes de la humanidad en forma de árbol y gracias a su estructura se facilitaba la ordenación de todos los campos de las ciencias, ya sea viéndolo como base o tronco común, de donde se despliegan sus subgéneros, y los temas y así sucesivamente. De esta manera, si uno quería encontrar la base o el eje de donde proviene cierto conocimiento sólo se tenía que caminar hacia atrás en este árbol del saber para llegar a su rama principal o tronco común. Con esta

rígida forma de ordenación del conocimiento, donde podemos ver los límites muy bien establecidos, se ve el modo riguroso en que llegaron a ser concebidas las disciplinas: “A medida que produce más y más disciplinas y subdisciplinas, se hace más difícil sostener que todas forman parte de la misma empresa” (Lyon.2000:35). Por lo cual, este sistema arborescente ha quedado obsoleto y difícil de sostener y más cuando se introducen las nociones que conllevan a la interdisciplinariedad entre los saberes de la cultura. Difícilmente podremos encontrar una investigación que concierna sólo a una disciplina, siempre se ven envueltos conocimientos de otras, por decir de una manera, a disciplinas hermanas, y saberes de otras tan distantes al tema, pero igual de importantes para la realización de la investigación. Como menciona Anna María Guasch en llamar, y creo que el termino sirve mejor a lo mencionado arriba, es lo *indisciplinar*, que lo toma de W. J. T. Mitchell y manteniendo la misma línea teórica cito a José Luis Brea “un lugar de convergencia y turbulencia, un suplemento peligroso para las disciplinas, con lo que ello significa de ruptura y de alejamiento de las <modas intelectuales> al uso” (Brea.2005:67).

Por esto el sistema de rizoma se vislumbra como el más adecuado para poder llegar a plantear la interconexión que mantiene el conocimiento y la relación de éste con los demás conocimientos. Así pues, podemos ver cómo las imágenes se manejan y mueven en este mismo sistema de rizoma, pues no se trata de dos sistemas diferentes, uno de conocimiento y otro de imágenes: por el contrario estamos hablando de un gran rizoma, ya que las imágenes son conocimiento, y los conocimientos se desarrollan a través de éstas. Empecemos a ver las características particulares de este sistema para poder entender mejor de qué se trata. Uno de los principios o características que podemos encontrar a diferencia del sistema arborescente es que cualquier imagen o punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otra imagen o punto de este rizoma, esto nos permite hablar de que las imágenes no poseen o no tienen límites establecidos, dando una mayor facilidad para hablar de interconexiones, o interdisciplinariedad en una imagen o conocimiento mientras que, como sabemos, en el sistema arborescente es muy común encontrar límites en su estructura y en sus imágenes. Al olvidar los problemas que conlleva pensar en límites, ya sean abiertos o cerrados, y gracias a que todas las imágenes pueden tener conexión entre ellas, en el rizoma por consiguiente sería mucho más fácil poder vislumbrar la imposibilidad de

hablar de imágenes centrales o cómo llegan a nombrar algunos autores, *imágenes pivotes*. Esta sería otra de sus características rizomáticas, puesto que el sistema de árbol se basa en una idea central, y de ahí emanan las demás ideas o imágenes.

Hablando de las dimensiones que el rizoma tiene, sólo se podría establecer por las conexiones que se encuentren en las imágenes que manejemos, a mayor el conocimiento de una imagen, mayor beneficio podemos sacar de esta. Podemos ver el porqué de esto, a mayor conexión con otras imágenes (conocimientos), mayor el rizoma y nuestra apreciación de ésta en particular. Así que el rizoma no tiene un tamaño fijo o establecido, por lo cual sería erróneo pensar que existe una imagen fuente, o una imagen única, primera, a la cual podamos retroceder para encontrar un camino seguro y validar que nuestro pensamiento es el correcto, ya que encontraremos un sin fin de caminos o conexiones que nos ayuden a explicar nuestra forma de ver, y en muchas de las ocasiones sin saber cuál camino se tomó para llegar a un punto. Así que toda forma de reconocer el poder que evoca una imagen, como el de las cavernas de Altamira, será únicamente guiado por las conexiones que hemos establecido con anterioridad, sin importar qué significa, ni a quién se debe esa conexión de nuestras imágenes (conocimientos), esta idea se extenderá más adelante. Otra de las observaciones que podemos hacer sobre el rizoma es que permite agresiones a sus conexiones, tanto amputaciones o cortes a los caminos que se han establecido entre estas imágenes y por consiguiente crear nuevos o conectarse con otros puntos diferentes en el rizoma. Tiene la capacidad de mutar, de convertirse, lo que no es lo mismo que evolucionar, aclaro, puesto que no podemos llegar a pensar que de un estado evolucione a otro, simplemente encuentra otras conexiones, otros caminos, ya sean los que se tenían, u otros nuevos puntos, puesto que no pueden dejarse de remitir unas con las otras.

Otra observación pertinente, sería decir que en el rizoma no hay disciplinas o ejes genéticos, que como se ha dicho, sólo estorban esta idea. El sistema de árbol genera estos ejes disciplinares o genéticos, ocasionando seguir pensando en los pivotes que ya hemos analizado, viendo su poca funcionalidad para seguir pensando en su uso, pues su única función consiste en organizar y darle continuidad a conocimientos sucesivos, pero en forma de ramas, uno tras otro, con jerarquías establecidas, con pivotes a donde podríamos

regresar, lo cual el rizoma niega; pues se trata de la libertad de conectar una u otra imagen sin darle un peso establecido, sino buscando en las conexiones la mejor significación que nosotros le demos a nuestro pensamiento. Y las ramas establecidas son lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari definían como “calcomanía” o “calco,” y su contraparte en el rizoma es lo que se podría pensar o llamar mapa: “un mapa tiene entradas múltiples, contrariamente al calco que vuelve siempre a lo mismo” (Deleuze/Guattari.2004:29); en el calco lo que se llega a generar es un conocimiento cerrado y dirigido siempre a un fin. Normalmente este conocimiento proviene de la realidad en la que nos desarrollamos, no como transformadora sino como pasiva. Muy por el contrario de lo que sucede con el mapa, pues éste construye la realidad, va agregando nuevas conexiones y ¿por qué no? también quitando, crea nuevas formas de ver, genera otros caminos o rutas a las ya existentes, es abierto, dispuesto a diferentes entradas. En el sistema de rizoma, el autor también viene a ser dispensable, pues se ven como ligaduras de una imagen con otra imagen jerárquica y esto limita el poder de asociación que las imágenes pueden generar sin un patrón o jefe un punto que se desarrollará en el capítulo *Cultura de Control* más adelante. De lo que se trata es de generar una imagen inconsciente y con esto ganar entradas a caminos diferentes, sin patrones ni ataduras, en el rizoma pues, se trata del inconsciente del continuo uso de las imágenes del dominio público. Herbert Read menciona; “Mientras más penetramos en esa profundidad, menos personal el inconsciente, hasta que llegamos al nivel del inconsciente colectivo” (Read.2003:181).

2. La Repetición.-

Es extraño como una mala-lectura de una palabra puede llegar a producir tantas interpretaciones de un mismo hecho, en este caso me refiero al término *repetición*. Esta puede generar tantos discursos tan variados y disparatados que en ocasiones se podría señalar éste como el problema cultural de nuestra época y en otras, como un síntoma de que sucedió algo en las construcciones culturales de una sociedad. La repetición ha sido, ya sea para unos un bien de su uso en nuestra cultura, como para otros, la cadena que tenemos que arrastrar generada por nuestra herencia cultural. En los diferentes discursos ha adquirido distintos sinónimos, algunos son más usados que otros, dependiendo la disciplina de se

trate: plagio, cliché, montaje, retorno, simulación, archivo, Kitsch, re-producción, representación, cita, referencia, imitación, copia, duplicación, mimetismo, analogía, y éstas provocan ciertos sentimientos que son la consecuencia de percibir ese modo de uso de la repetición de la imagen; evocación, nostalgia, ironía, humor, que conlleva a disputas de orden social, psicológico y disciplinarios que actualmente siguen dando qué escribir a los pensadores. Cuando pareciese que debieron haber sido superadas décadas atrás, ya sea por la demostración en vida de unas, o por la imposibilidad teórica de mantener otras en la actualidad, no es así cuando se habla del aura, el autor, el genio, temas de los que se tratará en un capítulo en especial. Para seguir empezaremos con el tema de la repetición, porque éste nos puede ayudar a entender el uso de los demás equivalentes que se han ido utilizando o que posiblemente encontraremos en otras lecturas, ver si son consecuentes los sentimientos que éstos generan o simplemente son errores de designio.

No es lo mismo repetir que decir lo mismo, y no es lo mismo hacerlo otra vez que repetir. Pues si llegáramos a entender la repetición como igualdad, nos encontraremos en un error, ya que como hemos visto, hablando de las imágenes del dominio público, la repetición sería lo que siempre se encuentra en ellas, o si lo pensamos en negación, sería lo que no se puede eliminar o ser suplido, pero que los otros elementos de que dispone la imagen pudieran llegar a ser diferentes (imágenes de la última cena). Por lo cual repetir una imagen no será nunca hacer igual una imagen de nuevo. Veamos el caso de una imagen que se repite, pero no es igual, podríamos pensar en Andy Warhol, maestro de la repetición, por mencionar una de sus famosas obras, nos encontraríamos con Las cajas de Brillo (Imagen 66); aquí hallaremos que la igualdad visual es casi idéntica con su referente comercial, pero al ser una repetición y ser ésta una obra de arte, es donde encontramos la diferencia; la diferencia de la repetición consiste en este caso, en cómo relacionamos la obra con su referente comercial. No quiero discutir si es la caja de Warhol una obra de Arte o no, ya que si los grandes críticos de Arte, no los han convencido, sería ingenuo creer que aquí se logrará. Por lo pronto lo que interesa del ejemplo es el punto de repetición en una imagen.



Imagen 66 - Cajas de Brillo (1964). Andy Warhol.

Entre las molestias que podemos localizar respecto a la repetición, está la denuncia de *robo* del original por parte de la imagen del dominio público, pero muy al contrario más que un robo yo quisiera que lo veamos como un regalo que toda imagen puede aportar a la cultura, ya sea a la de un individuo o a la cultura mundial. ¿Por qué un regalo y no un robo? el regalo (lo que no se puede quitar) es lo que la imagen ha ofrecido al mundo para ser vista, reconocida, por lo cual es su aportación a nuestra cultura, su grano de arena para cambiar la forma de ver, de conocer, de interactuar, de entrar en este rizoma de imágenes de dominio público. Y sin estos robos, en el sentido negativo de la capacidad que tienen las imágenes ¿Cómo se daría el conocimiento, la tradición?, pensemos en el Hombre, en general, en su estancia en el mundo que habita; éste se va ver rodeado de imágenes, y a través de éstas a su vez va adquiriendo conocimiento que se trasmite; sería incauto suponer que lo realizara de manera distinta a la forma en cómo aprendió o comprendió, así que la parte repetible de su conocimiento será la que siga una y otra vez en sus formas de crear y de transmitir, de regalarse al mundo. Tendríamos que decir que en la repetición encontramos lo singular de cada imagen y su modo de ver (conocer).

La memoria privilegia la repetición, pues las diferencias son las que hacen ver de manera distinta o percibir de otra forma la repetición, se otorga otro significado, otro poder a la imagen. Aunque podamos encontrar una enorme cantidad de imágenes de guerras nunca llegarán a ser iguales, lo singular de cada imagen será lo que se nos quede, lo que repetiremos, lo que no cambiaremos al momento de pensar en acontecimientos bélicos; pero un problema latente es, que por el contrario, no se vean esas singularidades, y sólo veamos generalidades; esto ocasionaría que las imágenes pasaran por nuestras vidas sin ser vistas, pues sin lo particular nos lleva a pensar en generalidades que sería lo mismo que hablar de igualdad, y ya no de repetición, respecto a esto Gilles Deleuze dice; “si la repetición existe, expresa a la vez una singularidad contra lo general, una universalidad contra lo particular” (Foucault/Deleuze.2005:53).

Las maneras en como la repetición se hace presente en la cultura son variadas, pero una en las que tendríamos que reparar (de hecho ya se ha mencionado en otros momentos de la tesis), es el inconsciente, que de alguna manera sería el lugar donde se encuentran las

repeticiones, en el inconsciente de las imágenes del dominio público. Se tendrá que traer a colación aquí un factor que ocasiona la repetición continua, el olvido, o la amnesia, por llamarlo de un modo al menos por el momento, dando una mejor continuación de porqué la repetición y el inconsciente se vinculan con la conciencia, lo que Sigmund Freud ya mencionaba al hablar de la rememoración, repetición y reconocimiento. La amnesia o el olvido se genera cuanto más se repite una imagen, que al ser fuente de varias repeticiones no puede generar una conciencia de la imagen en cada una de las veces que se ha visto, y por lo tanto sin conciencia de la cantidad de veces que se ha observado se genera la amnesia, al no ser conscientes de lo visto, de lo repetido. Cuántas veces hemos visto la imagen de la Gioconda (Imagen 67), ya sea como calco o como mapa, mejor conocida como la Monna Lisa de Leonardo da Vinci, en ceniceros, libros, tarjetas de crédito (Imagen 68), camisetas, toallas, rompecabezas (Imagen 69), pósters, anuncios publicitarios, piezas Artísticas, en todas estas ocasiones sería muy común llegar a olvidarla, pero tal vez la ocasión en que la vimos en el Museo de Louvre será la que recordaremos con mayor fuerza, las demás serán imperceptibles dentro de nuestros recuerdos, cuando alguien diga algo o se mencione algo de la Monna Lisa, nuestro recuerdo será el de la vez que la vimos en el Museo, no la de la toalla con la que nos bañamos a diario. Al menos que la toalla con la que nos bañamos nos la regala un ser querido, entonces esa toalla será portadora de ese reconocimiento para nosotros, pero reconocimiento dentro de las demás imágenes de toallas, no del reconocimiento de la imagen Monna Lisa, será la toalla de las toallas, no se perderá en nuestro inconsciente de todas de las toallas que lleguemos a ver.

Ahora la pregunta sería ¿y si nunca vimos el cuadro de la Monna Lisa en el museo, la original? se podría pensar que este hecho complicaría un poco más el ejemplo, pero al contrario servirá para abordar en extensión la finalidad del tema de repetición y la amnesia, tal vez nuestro reconocimiento de las repeticiones de la imagen de la Gioconda, podría llevarnos a que reconozcamos como original la que Andy Warhol realizó en una serie de serigrafía (Imagen 70). Cuántos nos acusarían de tontos, por no poder reconocer la imagen Monna Lisa, en el cuadro de Leonardo Da Vinci que se encuentra en el museo de Louvre y ser tan naif para que la reconozcamos en la serie de serigrafía de Warhol.

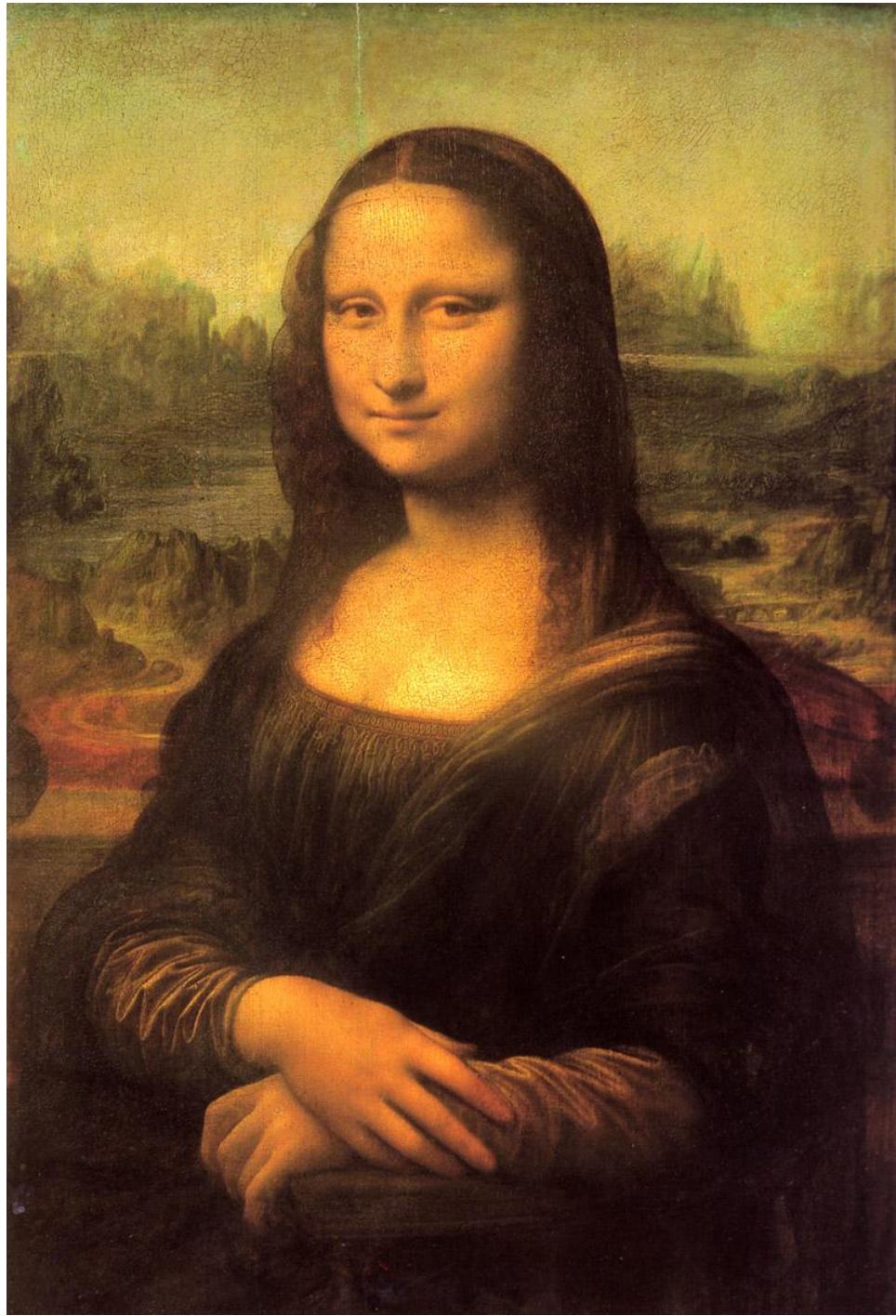


Imagen 67 – La Gioconda (1503 – 1506) .Leonardo da Vinci. Museo de Louvre.



Imagen 68 – tarjeta bancaria.



Imagen 69 – Rompecabezas.

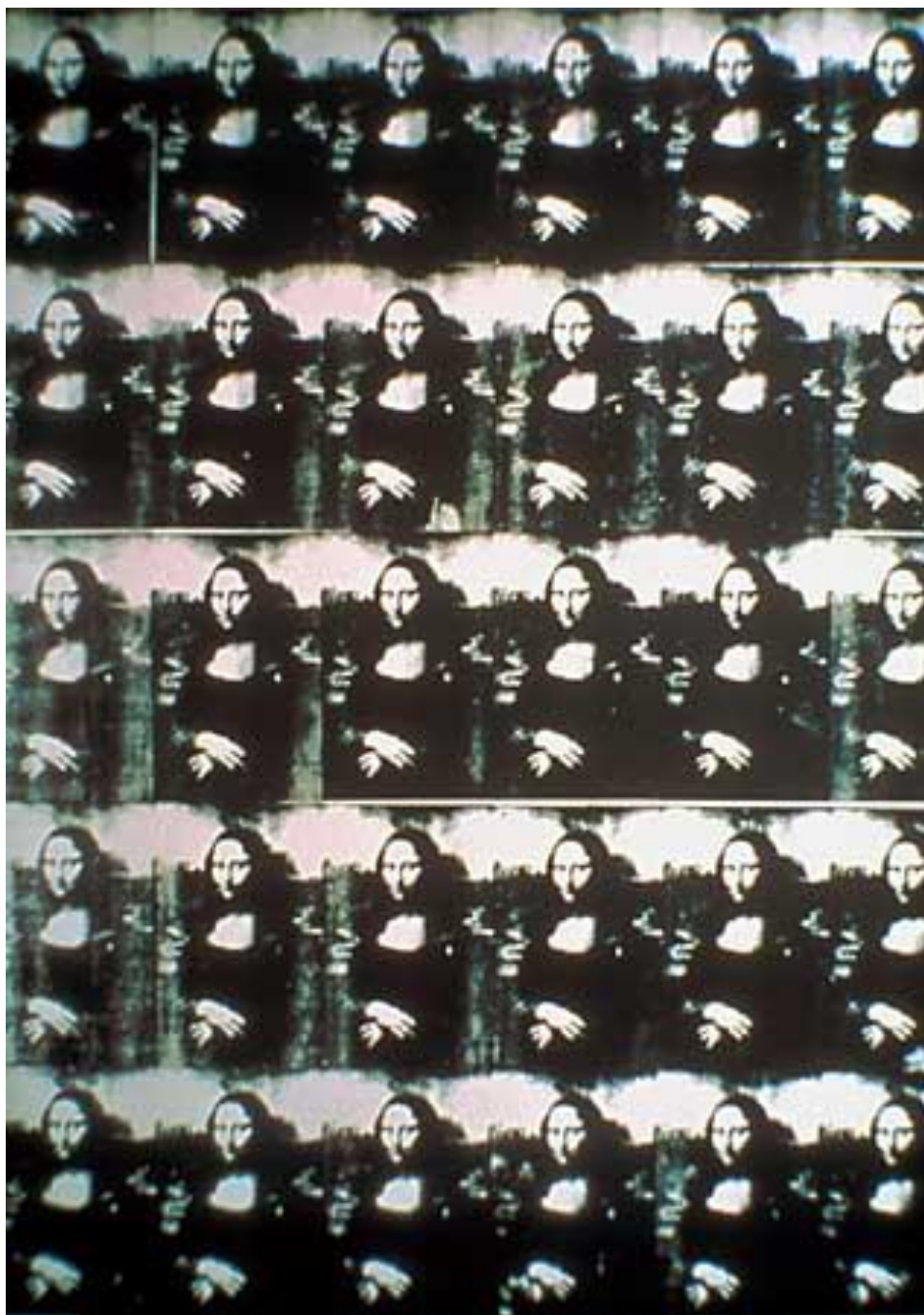


Imagen 70 – treinta es mejor que uno (1963). Andy Warhol.

Este ejemplo nos sirve para poder hablar de lo que la autoría y el aura pueden generar en nuestra cultura, pero me gustaría acabar con la idea de la repetición de las imágenes antes de continuar con estos dos temas.

Recapitulando, por eso se dice que recordar (hacer conciencia) es vivir, no porque vitalice nuestro presente, sino por el reconocimiento que la imagen genera, la capacidad de formar una declaración de nuestra forma de ver, de pensar, no sólo de nuestro presente, sino del futuro que hemos creado a partir de estas conciencia de repetición de la imagen en un dominio público. Con lo que hemos visto hasta este momento podemos llegar a decir, y de manera no muy distinta, sino a la manera en que Deleuze nos lo comenta, que la repetición llega a aparecer dos veces, una vez con destino trágico, y la segunda vez en carácter cómico: “La primera repetición es repetición de lo mismo, que se explica por la identidad del concepto o de la representación; la segunda es la que comprende a sí misma en la alteridad de la Idea” (Foucault/Deleuze.2005:97). La diferencia de lo trágico y lo cómico se encuentra en que una está desnuda y la otra vestida, pues se enmascara, se disfraza. Asumamos que en la primera repetición sólo se encontrará lo que se logra regalar a la cultura de las imágenes del dominio público, sólo en el momento que se genera la segunda repetición. Así que en la repetición no debemos buscar su concepto o su conexión con la primera imagen, puesto que no es portadora de la representación que la segunda repetición adquiere.

La repetición puede ser de concepto, sentimiento, composición, cromática, humorística, hecho, técnica, elementos, material, tamaño, cualquier imagen que produzca conocimiento o exprese una forma de ver, es una repetición. De modo que sólo se llega a mostrarse bajo un disfraz, convirtiéndose, mutando lo que nos devuelve de manera inmediata al plano rizomático, de modo que encontramos que estas mutaciones son mutaciones de otras mutaciones, disfraces, máscaras, conexiones de un rizoma, la repetición como un punto dentro de las múltiples conexiones que alberga la repetición. Pues el rizoma se puede llegar a cortar, pero inmediatamente encontrará nuevas conexiones con otros puntos de rizoma, y en la repetición tendríamos que decir lo mismo, es imposible aislar un elemento de repetición en la repetición. Pero volviendo al tema, se ha dicho que si

en la primera repetición está desnuda y la segunda está envuelta, es en ésta donde se debería generar la interpretación, en la que por contener o poseer envoltura, disfraz, hay algo que se pueda decir, hay autenticidad, secretos. Secretos que podamos develar ¿será donde encontremos los secretos de porqué nuestras imágenes del dominio público son de entendimiento general? Es momento de decirlo y gracias a lo explicado será con mayor certeza de entendimiento, que si se hubiera dicho al inicio del tema; ya es momento de enfrentar el hecho, de que es posible que no exista el original o la repetición en primer término, o lo que llamaré, *la Imagen Mater*.

V.- CULTURA DE CONTROL

1. Autorías y Nombres.-

En este capítulo no se pretende sólo tocar el tema del autor como individuo o persona que realiza una obra o pieza Artística o intelectual, sino también se traerá a querella el *copy right*, los derechos reservados y el dominio. Si los vemos de manera muy general, son las formas que hacen o generan la validación de una imagen (conocimiento) para que ésta pueda llegar a decir algo y por otro lado son dispositivos de control del conocimiento sobre el modo en cómo se moverá la imagen en nuestras sociedades de consumo y espectáculo, respecto al tema Susan Buck-Morss dice: “La Ciudad-Espejo, donde la multitud misma se transformó en espectáculo, reflejaba la imagen de la gente como consumidores más que como productores” (Buck-Morss.98: 2001). Aclaro que no quiero hacer historia de cada uno de los conceptos mencionados, pero es evidente que éstos no siempre han existido, se han ido creando, modificando, conformando, estructurando, ampliando, durante los siglos pasados en algunos casos y en otros son de reciente aparición por las nuevas tecnologías de uso diario. Como en la mayoría de los temas, podemos encontrar por lo menos dos opiniones encontradas, los que apoyan y los que no; algunos agradecen la existencia de estos dispositivos de control, al considerarlos como forma de poder, un instrumento útil de dominio, pues el conocimiento es poder y el que maneja el conocimiento controla el poder; retomando a Guy Debord comenta: “Las raíces del espectáculo se hunden en la más antigua de las especializaciones sociales, la especialización del poder” (Debord.2007:45). Pensemos en la contraparte de este índice de dispositivos de control: los piratas, las falsificaciones, plagios, ilegalidad, ¿son éstos los que han dañado nuestra sociedad por tantos años? Los falsificadores, existen desde que ha existido el autor como individuo que produce, hay quien estará dispuesto a copiarlo, no siempre con fines de lucro y en ocasiones por aprendizaje, admiración, desafío y un sin fin de causas, pero observemos que siempre hay alguien dispuesto a comprar al pirata, al falsificador y lo que ellos ofrecen ¿qué fue primero la oferta o la demanda?: estos problemas ya los había visto Walter Benjamin dice; “En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que ha sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos” (Benjamin. 2003: 39).

Antes de empezar con el espectáculo y las formas que se utilizan para validar los modos de poder me gustaría primero desarrollar el problema del Autor que se ha mencionado en capítulos anteriores, así que antes de continuar llegó el momento para ampliar el tema del Autor. Como dice Roland Barthes; “El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad” (Barthes.1987:66). A partir de esto nos encontramos con dos grandes problemas; el Autor como la persona intelectual que realiza una obra específica, y el segundo problema es cómo se utiliza el nombre del autor dentro de otras obras específicas. En el primero de los casos la utilización del nombre Autor, en cualquier rama o disciplina. Como he intentado explicar en cualquier punto de conexión del rizoma se utilizan los *Grandes Nombres*, en ocasiones como citas, referencias, apoyos culturales, en otras utilizando sus técnicas, maneras, formas de hacer, pensar, desarrollar o mostrar sus pensamientos, en todos estos casos, son y sólo sirven para darle peso a nuestros comentarios, pensamientos, formas, maneras, técnicas, en cómo mostramos nuestros pensamientos. Si a un Artista contemporáneo de poca trayectoria, con reconocimiento apenas local, se le llega a comparar con Francis Alÿs en una reseña o crítica artística de un periódico, el artista local no verá ninguna ofensa en esa comparación, muy al contrario lo verá como halago o como cierto reconocimiento artístico, ya que se le pone al lado de un Gran Nombre, o de su obra artística, se le relaciona con la forma tan particular que se reconoce en las obras de Francis Alÿs, de modo que sería un gran paso para el artista local que podría llegar a presumir de no ser visto como un artista local, sino ser visto como a un casi Francis Alÿs (Imagen 71). No sería lo mismo si a Francis Alÿs, en unas piezas que expone en la bienal de Venecia lo compararan con Damien Hirst (Imagen 72), siendo ellos dos “Grandes Nombres” contemporáneos; dudo que la crítica sea bien recibida, ni por uno ni por el otro, ya que ninguno de los dos necesita ese tipo de validación por parte de la crítica Aartística a la altura de sus carreras; tal vez buscarían o esperarían otro tipo de valorización de sus piezas, tal vez si los compararan con otro Gran Nombre de otra época pero por características diferentes al del primer ejemplo; sería diferente, pero éste es sólo un lado de una moneda.



Imagen 71 – Cuando la fe mueve montañas (2002). Francis Alÿs.



Imagen 72 – En el Nombre del Padre (2004 – 2005). Damien Hirst.

Qué pasa con el que escribió el artículo, otro Autor presente en el ejemplo. Tal vez sea su estilo para poder hacer reseñas artísticas, andar comparando un Gran Nombre con la obra de los artistas locales, de esta manera se las puede dar de gran conocedor, tener un ojo clínico, poseedor de una gran cultura; la duda sería si se trata de eso o de la falta de análisis crítico para realizar su propia crítica de una obra y por lo tanto tiene que andar buscando Grandes Nombres para que se vea un conocimiento Aartístico en su escritura validando lo que escribe. Como podemos ver el uso recurrente de los Grandes Nombres nos llegan a servir como validación de nuestros pensamientos, en uno de los primeros temas de esta tesis se desarrollo cómo la tradición de las imágenes o las imágenes de dominio público nos sirven para ahorrar tiempo y tener que explicar todo de nuevo, pero en este ejemplo y similares, se apelará a tener cuidado con los Grandes Nombres y su forma de uso. A lo que me refiero son los Grandes Nombres de poco o nulo conocimiento de éste en las imágenes del dominio público, aclaro que es muy diferente que se hable de Leonardo da Vinci, un Gran Nombre, (que para darme las de intelectual y apoyar las ideas a exponer), se mencione a Rirkrit Tiravanija, un Gran Aartista contemporáneo (Imagen 73), la diferencia es que en el primer ejemplo es común ver su uso dentro de las imágenes del dominio público tanto por su nombre como por sus imágenes, con la advertencia latente de que posiblemente ni el locutor ni el oyente sean conocedores expertos del ejemplo dado (Leonardo da Vinci), pero llegamos a entendernos con un mínimo de referencias culturales que tenemos en común. Y otra cosa es el uso de los Grandes Nombres para dar valor a mis pensamientos sólo por ser un Gran Nombre o peor aun el uso de los Grandes Nombres para tomar poder del significado del nombre del Autor que éste tiene en ciertos círculos para hacer válida la observación; retomando a Adorno y Horkheimer dicen: "Innumerables personas utilizan palabras y expresiones que, o no entienden ya, o las utilizan sólo por su valor conductista de posición como símbolos protectores "(Adorno/Horkheimer.2003:211) esto es hacer un simple calco, ya se ha mencionado el error de realizar esto o la invalidad productiva que esto genera.



Imagen 73 - sin título (2006). Rirkrit Tiravanija.

En este segundo caso podemos llegarlo a ver cuando se utiliza en citas, referencias, apoyos culturales, técnicas, maneras, formas, de hacer pensar, desarrollar o mostrar los pensamientos, dentro de un contexto a sabiendas que los oyentes no tendrán la referencia o desconocen totalmente mi Gran Nombre del que yo estoy utilizando, produciendo una completa falla en la comunicación.

Imaginemos a un grupo de Aartistas que mantienen una plática, después de un rato la plática sube de tono en argumentos y conceptos, de pronto en la discusión no llega a faltar quien dice: pero como dijo Derrida; *“el gusto es la facultad de juzgar lo bello”*, todos hacen una pausa para repensar lo antes mencionado; ya que no se trata de Pancho quien lo dijo, sino el propio Jacques Derrida (o al menos eso asegura Pancho), ¿hubiera sido lo mismo si él se hubiera apropiado de este pensamiento y puesto éste en la discusión sin el Gran Nombre? probablemente lo escucharían pero no le darían el peso a su comentario que con la introducción del Gran Nombre se le da. Ya después de esto, se podrá escuchar quien se suelte a decir, pues como dijo Walter Benjamin: *“la autenticidad de una cosa es la quinta esencia de Todo lo que en ella hay”*. Y si hay letrados en esa discusión ésta se tornará en quién cita mejor y a qué Gran Nombre, tomando el poder que éstos generan para validar sus observaciones, ya no porque sean sus observaciones válidas y hasta llegar a olvidar sus propias observaciones del tema. Viendo fríamente este hecho se debe reconocer la capacidad de evocación que poseen estos hablantes o exponentes, para llegar a dar citas al por mayor, pero sobre todo lo que se ve en los dos ejemplos anteriores; el del crítico del periódico y los amigos Aartistas, lo que sucede cuando se utilizan esta serie de citas, no tanto de quién la tomaron, sino el cómo las tomaron y qué hicieron con ellas, lo que realmente están haciendo es utilizar el calco, lo que genera (es como se ha mencionado), un conocimiento cerrado y dirigido siempre a un fin; normalmente este conocimiento proviene de la realidad, no como transformadora sino como pasiva a ella. Para poder generar una repetición o llegar a manejar una imagen de dominio público en estos ejemplos y cualquier otro, sería necesario que los que citan se hagan de las citas a manera personal, que reestructuren, que analicen, que escarben, que disfracen, que volteen, que plagien, que conecten en el rizoma de las imágenes su cita con todo lo que de ella es igual, lo que no se

puede cambiar, para poderlo decir diferente y repetir a su Imagen Mater como mapa, no como calco, en provecho de la diferencia y lo que de ahí podemos sacar.

Resulta difícil en esta sociedad que todos nos movamos de esta forma, pues a los discursos académicos les gusta manejar las citas de Grandes Nombres para control de los saberes, para no mencionar ejemplos de segunda mano, y si ya se percataron, si no lo comento, me he estado mordiendo la lengua, ya que a lo largo de la tesis yo he citado a Grandes Nombres, pero es aquí por disposición de la Institución, que puso la norma o la forma de entregar un proyecto de investigación, en este caso esta tesis, y si es que pretendo acreditar la tesis, se ha tenido que seguir las normas establecidas, habría sido agradable hacer esta tesis sin ninguna cita directa a Grandes Nombres, pero de seguro mis sinodales no le darían el reconocimiento de investigación rigurosa que nos piden para una tesis de Maestría, pues sin referencias directas a otras autoridades dentro de la investigación se podría considerar que se trata de meras opiniones o intuiciones personales, ocasionando que jamás se diera la aprobación de la tesis. Así que por lo antes mencionado he tenido que utilizar a Grandes Nombres. Se menciona esto no como crítica a la institución ni a los sinodales, puesto que las reglas están establecidas y ellos tienen que hacer valer lo que las normas les marcan; y en este caso se ha aceptado esos criterios de validación, y si se pretende jugar, se tiene que entender las reglas del juego, sólo se menciona para que no se vaya atribuir a que se hace lo contrario a lo que se expone en la tesis.

Pero continuemos con los problemas de las citas, referencias, apoyos culturales, técnicas, maneras o formas de hacer, pensar, desarrollar o mostrar un pensamiento; lo que se puede ver es que no sólo sirven para hacer uso del poder que éstas tienen, también pueden servir para generar gran cantidad de discusiones acerca de qué quiso decir cierto Gran Nombre en dicha obra, ya sea texto, cuadro, escultura, fotografía, película, crítica, comentario en radio, televisión, etc. Pues si se piensa en una cita de un escrito, se sabe que no sólo se trata de una cantidad de palabras cuantificables colocadas de una manera lineal y en un orden establecido. ¿Qué posee un único sentido de lectura? o en una imagen, ¿Tiene un único sentido de visión, de significado?, ya que no se trata de una ley o, como alguien dijo antes, un designio divino, unívoco y sin alteraciones temporales ni conceptuales. Muy

al contrario de ser un designio divino son citas o referencias, repeticiones de algo que un hombre dijo, un autor o autoridad humana, que podrá y puede ser juzgada, utilizada, transformada, reciclada, manoseada, burlada, descompuesta, mal interpretada por otros humanos, pues siempre se trata de citas, referencias, que retoman otras citas, otras referencias, en algunos casos, imperceptibles, y en otras muy conocidas, citando a Roland Barthes dice: “concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes. 1987: 69); así haciendo un entretejido, un rizoma de citas-referencias de las que es imposible sacar una raíz o una Imagen Mater, por lo cual no hay una única forma de entender a estos Grandes Nombres y mucho menos cuando sólo se utilizan citas o referencias. Pensemos en algunos Intelectuales especializados o conocedores de algún Gran Nombre, que llegan a acusar a otros autores de utilizar mal citas o referencia sobre el tema en que ellos son especialistas; creen fervientemente tener, poseer y ser conocedores del sentido último y único significado de lo que este Gran Nombre quiso decir. En muchos círculos o grupos intelectuales esto es realmente mal visto, el hecho de utilizar mal una cita-referencia, sin importar que haya sido de manera inconsciente o que se leyó mal todo lo que el Gran Nombre quiso decir, o lo que es más propositivo, querer tomar para el propio fin de este nuevo autor, una cita-referencia conocida (imagen del dominio público), sabiendo que no era esa la idea que tradicionalmente se le adjudica a lo que el Gran Nombre quiso decir. Aun así la tomó y colocó en un discurso totalmente diferente. Esto no sólo le da una nueva fuerza a su planteamiento, por su manera de usar la cita-referencia, sino que logra mutar la idea de la cita-referencia y la forma de ver (conocer) que se tendrá de este Gran Autor o de esta Imagen Mater a partir de este hecho. Y usando otra vez a un Gran Nombre, dice Roland Barthes: “lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo” (Barthes. 1987: 68).

Con estos ejemplos se puede ver la manera negativa de hacer cita-referencia de los Grandes Nombres que sólo sirven a la continuidad de un control de cosas que se pueden llegar a decir, ver, ser mostradas, pensar, hacer, discutir, analizar, disfrutar, crear, sólo en este último ejemplo se trataría de una cita-referencia de un Gran Nombre que se convierte

en otra cosa, deja de ser calco, y pasa a ser mapa, se convierte en rizoma, en imagen del dominio público.

Con lo antes visto se logrará con mayor facilidad llegar a un mayor entendimiento del siguiente punto acerca de lo que conocemos como *Autor*, puntualizando algunas características para estar seguros de que hablamos de lo mismo: al autor lo manejaremos como individuo o persona que realiza una obra o pieza ya sea Aartística o intelectual, no sólo nos referiremos a los Grandes Nombres o Grandes Autores, si no que aquí entran todo tipo de tamaños, grandes, pequeños, altos, medianos. El autor crea un objeto, sea cual sea la naturaleza de uso que se le dé o se le pueda dar, ya que el uso de una imagen puede ir cambiando conforme la manera de ver que se le da a este objeto. Enfoquémonos en el autor y la imposibilidad que encontraremos al hablar de Autor como fuente de la Imagen Mater, pues a la hora de crear, producir, realizar, desarrollar, se está haciendo la destrucción, la repetición, la mutación de todo origen.

El Autor, como las disciplinas y las ramas del sistema árbol sirven como índices para crear la Historia, de la que ya hemos visto en capítulos anteriores, la grandísima incapacidad funcional a la hora de querer encuadrar nuestras imágenes del dominio público en ella o viceversa, pues es pretender darles *Nombres Propios* a estos orígenes, y así poder atribuirle todo lo que este nos llega a ofrecer, por eso en el rizoma y en las imágenes del dominio público nos sigue estorbando la manera cómo se trata a los Autores.

Si pretendiera hablar de Claude Monet (Imagen 74), se entendería que no sólo me refiero al Autor de un número reconocido de cuadros, validados por los historiadores, sino a un individuo con nombre propio: *Claude Oscar Monet nació el 14 de noviembre de 1840 en el 45 de la rue Lafitte, su padre se llamaba Claude Adolphe y su madre Louise Justine Aubrée, siendo el segundo hijo del matrimonio.* Como vemos el Nombre Propio no sólo nos dará datos de la importancia de las imágenes de la obra de su Autoría, sino será punto importante para mencionar datos al por mayor según sea nuestro interés, ya sean gustos, pasiones, manías, hobbies, aventuras amorosas, problemas legales, trabajo y toda una serie de pormenores que sólo el Nombre Propio nos puede dar.

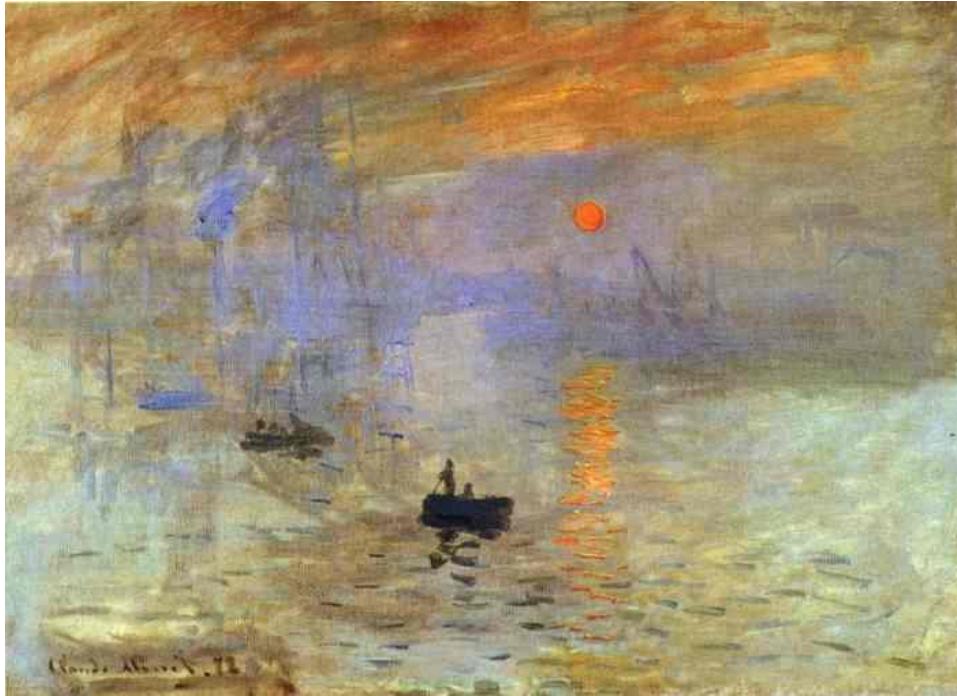


Imagen 74 - Impresión, sol naciente (1873). Claude Monet.



Imagen 75 - Campo de Papaveri (1873). Claude Monet.

Siguiendo con Monet, *Los problemas económicos que atravesaba el padre del futuro artista motivaron el traslado a Le Havre, ya que allí podía participar en el próspero negocio de su cuñado*. Además el Nombre Propio sirve como elemento de poder para seguir hablando de ramas del sistema árbol muy bien establecidas por la Historia: *Monet recibió sus primeras lecciones artísticas en la escuela, de la mano de François-Charles Ochard, alumno del pintor neoclásico Jacques-Louis David*. Estos índices nos lleva a otros índices, Autores a más Autores de la Historia, a quién conocía y cómo los conocía, retroceder por las ramas a un seguro conocimiento; me saltaré algo de su historia para no hacer muy cansado el ejemplo. *En 1861 le toca hacer el servicio militar en Argelia, en la legión africana, durante un periodo de un año. La delicada salud del joven -enfermó de tifus a comienzos de 1862- motivó su regreso a Le Havre por un periodo de seis meses. En esta temporada continuó trabajando con Boudin y conoció a Jongkind. Su tía Marie-Jeanne exoneró al joven del servicio militar al pagar 3.000 francos pero le puso como condición continuar sus estudios pictóricos en París... El éxito obtenido por Manet en el Salón de los Rechazados con su Desayuno en la hierba motiva al joven Monet a realizar una obra con temática similar pero realizada al aire libre. No llegó a concluir esta empresa pero trabajó en diversos estudios donde aparece Camille Doncieux, una joven de 19 años con la que empieza a mantener relaciones... la penuria económica continuó y durante la estancia en Bougival no tenían dinero para calefacción, luz o alimentos para el bebé. Renoir, que vivía en los alrededores les ayudaba como podía. Curiosamente, esta época de penuria será en la que ambos artistas trabajen con mayor placidez, trabajando con una pincelada impresionista que descompone el objeto en manchas y trazos de color (Imagen 75). Vaya, desconocía el dato de que tenía un bebé, en qué estaba pensando cuando veía una imagen de un cuadro de Monet, ya veo clara la importancia de su hijo en todas las imágenes que creó Monet*.

Ya fue bastante claro el ejemplo de lo que el Nombre Propio nos da y disculpen si se llegó a hacer casi ridículas las observaciones, pero como esta información me ha hecho querer ver bebés en las imágenes de Monet, existen casos más conocidos o prácticas más conformadas dentro de las sociedades, ya que existen nombres propios con mayor carga histórica que otros; si se muestra una imagen del Autor Alfred Sisley (Imagen 76).



Imagen 76 - La nieve en Louveciennes (1878). Alfred Sisley.
Museo de Orsay.

Veremos que su Nombre Propio tiene menor importancia, de manera que no llegará a ser un impedimento para ver imágenes de su obra; todo lo contrario llega a pasar si vemos un cuadro de Van Gogh, por lo que conlleva su nombre que se ha cargado, del conocimiento de su historia personal, al menos con puntos claves que se consideran de relevancia a la hora de ver sus imágenes, como su enfermedad mental o locura que lo llevó a cortarse la oreja y posteriormente a quitarse la vida. Miremos la imagen de un cuadro de Van Gogh (Imagen 77).

Esta imagen es del último cuadro antes de suicidarse, y es el lugar donde estaba cuando se disparó, no me refiero que fuera encima del cuadro, sino al sitio geográfico (al menos eso dicen los Historiadores); creo que ya no se puede ver ese cuadro igual. Como pasó en el caso del cuadro de la última cena de Leonardo da Vinci, ya no se podrá ver igual después de todo la información que se dio en la novela el Código Da Vinci. Regreso al caso del Nombre Propio y cómo en las imágenes de los cuadros de Van Gogh, muchos quieren ver su locura, su pobreza, sus manías, que son reconocidas por la Historia, de la misma manera a cómo yo puedo ver bebés en las imágenes de los cuadros de Monet, ahora se entiende el porqué del ejemplo casi ridículo. Pues si encontramos tantas cosas que nos puede dar los Nombres Propios, y según sea el caso y la forma, tendremos una gran cantidad de material para remarcar ciertos aspectos de su vida en las imágenes de los Autores, que en la mayoría de los casos son intrascendentes, Thomas Crow acerca del tema dice: “Poner el nombre en el lugar de la pintura es retirarla de la conciencia inmediata; narrar la vida de un individuo es un acto profundamente diferente al de examinar una pintura”(Crow.2008; 15). Aquí quiero hacer un reconocimiento pues los datos expuestos de la vida de Claude Oscar Monet se encuentran en <http://es.wikipedia.org/wiki/Monet>, para evitar la situación del plagio y para seguir con las normas que se han optado tomar en esta investigación. El ejemplo que se toma de la imagen del cuadro de Van Gogh, lo robo de John Berger; en defensa del por qué de esto; Berger lo utiliza para ejemplificar las maneras de ver y cómo van cambiando con el conocimiento de un hecho, aquí se repite para ejemplificar el hecho de cómo el Nombre Propio nos estorba para ver una imagen.



Imagen 77- Trigal con cuervos (1890). Van Gogh. Museo Nacional Van Gogh.

No quiero decir que al saber que esa imagen la realizó Van Gogh veamos erróneamente, el problema es querer ver siempre cualquier cosa relacionada con Van Gogh con los mismos ojos, pues sería seguir en una sola rama cada vez que se mencione al Autor, y no querer soltar esa rama por más que se nos muestren otras cosas. Esto sería diferente si estuviéramos hablando de psicologías y patrones de Aartistas en las sociedades Europeas del siglo XIX, creo que ese conocimiento sería útil para acercarse al problema de estudio, pero cuando se nos ha enseñado a confundir el Nombre Propio como individuo que crea algo, con la Imagen a entender por ella un Autor y no a la imagen. Entonces el Nombre Propio como forma de legalizar discursos y condicionar hechos y formas de ver la imagen, sirve de control, de poder y nos impide llegar a ver los conocimientos de manera rizomática; retomo a Adorno y Horkheimer cuando dicen: “Cuanto más domina el aparato teórico todo cuanto existe, tanto más ciegamente se limita a repetirlo“ (Adorno/Horkheimer.2003:80). Pero no mal interpreten, se menciono que a mayor conocimiento de una imagen nos puede servir para obtener un mayor beneficio de ella, pero cuando nosotros somos capaces de a partir de una imagen llegar a reconocer elementos que nos ayuden a realizar un análisis de ella, y no por el conocimiento establecido darle por sentado a una serie de imágenes un análisis por igual; un caso es tener un féretro con medidas muy establecidas (límites) y meter ahí cualquier imagen de autoría y la otra hacer un rizoma de la imagen a partir del análisis de nuestra autoría (creación de límites), y para seguir con lo de las citas y el uso de Grandes Nombres y Autores, para que no se juzgue de que sean meras opiniones personales en el análisis de la investigación. Barthes dice: “Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de <descifrar> un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último” (Barthes.1987:70).

¿Entonces cómo debemos ver al Autor? No como el origen que crea la imagen, pues la imagen se recrea cada vez que la veamos, y mucho menos querer recrear al Autor ni su vida por la imagen. Recreamos nuestras maneras de ver, de conocer el mundo a partir de la imagen y no por el Autor, ya que sería inútil querer recrear el momento en que fue realizada, pero podemos recrear nuestro presente por la imagen y el poder o significado que le demos en el rizoma o dominio público que manejemos. Esto funcionaría como un dedo que señala a dónde mirar algo ya visto, un calco. Se trata de bajar de los anaqueles de la

Historia las imágenes de uso en ejercicios de poder y traerlos de vuelta a la vida, convertirlas en imágenes de dominio público, que se repitan, que muten, revivirlas, no ponerle un féretro y enterrarlas, se trata de hacer nuestro el pasado que nos ha sido creado por otros, con otros fines, por las disposiciones de instituciones llegan a manejar. Por lo cual es necesario borrar al Autor como fuente que legitima el conocimiento y revalorizar la imagen como forma de conocimiento, negando una única forma de acercarse a estas, empezarlas a verlas como imágenes del dominio público.

2. Lugares Reservados.-

Ahora pensemos en el copy right, derechos reservados, el dominio, derechos de autor éstas son las maneras más recias que han creado las estructuras del espectáculo para poder detener, al menos momentáneamente, a los piratas, artistas, falsificadores de nuestra sociedad, pretendiendo crear normas o estatutos para lograr mantener un aire aurático en las obras originales; antes de continuar con esto me detendré un momento a recapitular sobre el aura en las obras, tan mencionada por tantos autores y manoseada por otros, pero como he querido a lo largo de la tesis, no dejar nada que nos lleve a malos entendidos, se tendrá que traer a la discusión el término y se hará de manera sencilla aunque no lo sea el tema en cuestión.

En el libro que escribió Walter Benjamin titulado “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” vislumbró de manera muy astuta ciertas situaciones que estaban ocurriendo o que iban a ocurrir con respecto a las nuevas formas de reproducción de la imagen, particularmente habló de la fotografía y muy en especial del cine, y lo que en forma drástica empezó por un adelanto tecnológico fue convirtiéndose en el causante de la erosión de una forma caduca de ver el mundo. Se trataba de la destrucción del Aura, o dicho de otra forma, sería la crisis del original o único, frente a la copia. Si se piensa en los años dorados de la pintura, mencionaré algunas de las características que sería conveniente destacar, como la particularidad que se le otorga a una obra original, obra única, obra aurática, que al ser un cuadro era vista por un determinado público en un determinado momento y en un lugar; si Eugéne Delacroix realizaba una exposición ésta era vista por un

número limitado de invitados, en un lugar específico geográfico y en condiciones únicas (hablando museográficamente), entonces estas obras tenían un aire aurático, únicas, en sus condiciones de exposición. Volviendo con Benjamin y el problema o virtud, dependiendo del lugar desde donde se mire o se quiera mirar, es que él veía que con las nuevas formas de reproducción se llegaría a la destrucción de estas características de la obra original que con anterioridad se le había otorgado y por lo tanto que éstas estaban cambiando, señalando que el motivo no era porque alguien lo propusiera de esa manera, sino por las particularidades que estas nuevas formas de reproducción de imágenes poseían a diferencia de las ya conocidas o clásicas que se manejaban en la cultura, como formas nuevas de llegar a ser en un mundo que día a día se va haciendo cada vez más global.

Una de las características principales de estas nuevas formas de reproducción de imágenes es que en una serie de fotografías que se expone existe la posibilidad de ver esta serie, ya no sólo en un mismo lugar, como antiguamente acontecía con la pintura, sino por la misma técnica de la fotografía, la posibilidad de que se vean miles de copias de esta serie de fotografías en otras colecciones privadas o pertenecientes a diferentes colecciones de museos alrededor del mundo; esto hace que la característica del aura, del original o único vaya perdiendo terreno frente a la manera de ver una obra artística, que dentro de los círculos de Arte se le suele denominar como *actitud estética*, en la cual ya no se puede hablar de una única fotografía u original, ya que la última o la primera copia de éstas son igualmente originales a las de en medio o las que después se hagan de ésta. Si analizamos las particularidades que el cine nos puede dar, el problema es evidentemente y de alguna manera mayor, ya que se puede y se hacía y se hace, exponer en una gran cantidad de salas una película en particular, lo cual incrementa el número de espectadores, que son una inmensa cantidad en relación con el número de los que pueden ver un cuadro. Se puede notar la imposibilidad de hablar de aura en este tipo de obras, pues se pierde ésta, al no poder encontrar o presentarse esta originalidad, esta unicidad, que una pintura tiene y ofrecía, convirtiéndose la recepción personal (actitud estética) ahora en una recepción multicolectiva, pues se recibe esta forma de reproducción de imágenes tanto en diferentes lugares como países e idiomas como el sistema de entretenimiento puede y llega a abrazar.

Las maneras de ver o de percibir y de poseer cambiaron pues al dejar de existir el aquí y el ahora, en cuanto particularidades que se tenían en cuenta a la hora ver una obra original; se eliminó por la ganancia de tiempos y espacios que ofrecen las nuevas formas de reproducción de imágenes, que prescinden de la noción de exclusividad que las obras originales o únicas poseen y por consecuencia estas nuevas técnicas de reproducción borra o separa lo que anteriormente establecía la exclusividad a favor de lo que esta genera o quita a una sociedad de consumo. Lo exclusivo se identifica como estatus o formas establecidas por un número normalmente reducido de personas en función del valor de uso que se le da a un objeto o situación a favor de ellos; esta exclusividad se pierde si por casualidad se alcanza una mayor audiencia o recepción por una parte de la sociedad que se había excluido con anterioridad; si un restaurante glamoroso tiene esa aura de exclusivo, no es porque sus cubiertos sean de plata, y los vasos de cristal cortado, es inversamente proporcional a su exclusividad a la poca o nula posibilidad que la masa media tiene de poder acceder, experimentar o vivir una velada en dicho restaurante glamoroso, ya sea por los elevados precios que este posee en su menú de productos que ofrece o por las rigurosas normas de etiqueta, en este caso, establecidas para llegar a ser aceptado a ser un comensal. Más a diferencia de la fonda del mercado, que en ella una gran cantidad de personas, masa media, puede disfrutar de una comida ahí, si así lo desea, por lo cual, el aura de lo único, original, exclusivo no la llegamos a descubrir en esta fonda de mercado que percibimos la existencia que de otras cinco en el mismo mercado que ofrecen lo mismo, cosa que no pasa con en el restaurante glamoroso que tiende a seguir manejando la idea de unicidad.

Las nuevas técnicas de reproducción de imágenes facilitan, o para decirlo como es, ayudan a eliminar, negar o borrar el aura de estas imágenes contemporáneas por su capacidad de ser envueltas en el rizoma cultural de las imágenes del dominio público con mucha mayor facilidad que las obras exclusivas, únicas, auráticas, que se pretende proteger de caer en este mapa social. Así pues el hablar de lo que las nuevas formas de reproductividad estaban causando, como una erosión al aura, fue sólo el principio de una serie de eventos desafortunados para ella, que han llevado a la casi aniquilación de ésta; todavía no podemos llegar a decir que es total, ya que gracias a que existen formas tan rigurosas de conservación de estas normas de Unicidad, Aura, Autorías, Originales, por

parte de instituciones, museos, bibliotecas, industrias de espectáculo, gubernamentales, multinacionales, ya sea por causas políticas, ideológicas, religiosas, de género, racial, económicos, geográficos, entretenimiento, marketing, clases sociales, o elementos legales como el copy right, derechos reservados, versión oficial, dominios etc. Se ha mantenido el poco brillo que le queda a esto, creando nuevas formas de sacarle brillo, implantando disposiciones, formatos o nuevas formas ritualistas de exhibición para poder seguir controlando lo exclusivo, así seguir con lo que les gusta llamar original en una imagen. Pero las imágenes han ganado su independencia; Adorno dice: “no hay que conservar en ellas la vergüenza de su antigua dependencia respecto de vanos encantadores, servicio de señores o ligera diversión; ha desaparecido su pecado original al haber ellas aniquilado retrospectivamente el origen del que proceden” (Adorno.1983:12).

En cualquier lugar o forma en que utilicen estas imágenes tienen la capacidad de repetición y de ser repetidas, se regalan a este rizoma cultural no sólo negando como se ha mencionado el aura, la unicidad, también la autoría, la historia, las disciplinas como límites de conocimientos, las fuentes, las citas. En una palabra la *Imagen Mater*. Gracias ya no sólo a la fotografía o al cine de tiempos de Benjamin, sino a la televisión, el Internet, video juegos, las reproducciones virtuales, y el creciente manejo de técnicas que se innovan día a día de cómo archivar, copiar, reproducir, cargar, transportar, llevar, exponer una gran cantidad de imágenes (conocimiento) a un mayor público que continuamente va creciendo, y creciendo con estos adelantos, viendo de diferente manera a como se veía antes: Walter Benjamin en su texto *El autor como productor* nos dice: “Las relaciones sociales están, como sabemos, determinadas por las relaciones de producción” (Wallis.2001:298), cambiando su forma de ver que en ciertas formas se desarrolla a manera de cómo se crean las imágenes, con la imposibilidad de preguntarse por el original, por lo aurático de éste, como antes se pretendía. Se topa con pared quien maneje esta forma de comprender una imagen y en los casos donde existen los originales, se da la incapacidad del público de sorprenderse frente a esta aura, dice Benjamin: “una nueva “percepción” o sensibilidad que trae consigo ante todo la “decadencia del aura”. Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irreplicable y la durabilidad” (Benjamin.2003:21), se podría empezar hablar de la existencia de una nueva actitud estética del espectador. Ya no sólo al cómo reacciona

frente a una obra impregnada de subjetividad por su procedencia aurática, en el caso de Van Gogh, o por el lugar donde se experimente la obra generando este aura a la obra, el caso de la Mona Lisa en el museo, sino en todos los contextos nuevos o de conocida existencia en el cual se observan las imágenes del dominio público se está generando una nueva actitud estética.

VI.-EL MENU DE LA TECNOLOGIA

1. Contemporáneamente Tecnológico.-

Dentro de nuestra sociedad la tecnología va generando la pauta para saber qué podemos hacer y lo que todavía no se puede hacer, en todos los ámbitos en que una sociedad pretenda desarrollarse tendrá de antemano que poner mucho cuidado en este punto para lograr un desarrollo. Marshall Berman dice: “En el camino hacia el autodesarrollo, la única pregunta vital es *¿cómo hacerlo?*”(Berman.2006:40) lo mismo sucede en el mundo de las imágenes, gracias a la tecnología hemos podido hablar de las imágenes del dominio público. En el capítulo anterior se fue esbozando cómo las nuevas tecnologías fueron cambiando la formas de ver de nuestra sociedad, pero sólo abordé los temas de cómo la tecnología en particular en la fotografía y del cine, ha llevado a perder el aura original en las obras Aartísticas. En este capítulo se pretende señalar y enfatizar la importancia de la tecnología para lograr avances o mejor dicho cambios en las maneras de ver dentro de una cultura y tal vez llegar a pensar que no puede ser al revés, que cambie la forma de ver dentro de una cultura para luego cambiar las tecnologías que logren esto.

No sólo en las imágenes se puede observar que la tecnología va cambiando nuestra manera de ver y conocer nuestra cultura o el mundo en el que nos desarrollamos, se puede plantear un paralelismo de las imágenes a cualquier punto del rizoma en las maneras de ser de la humanidad. En las guerras siempre mantienen una manera de ser, con ciertos códigos establecidos que los contrincantes respetan; pero gracias a la incursión de un avance tecnológico, ya sea desde las ballestas, la pólvora, los tanques, los aviones, las bombas nucleares, armas químicas, etc. fueron cambiando estas formas o normas de hacer la guerra, suscitando tener que establecer nuevas formas tácitas o implícitas de cómo se debería usar estas nuevas tecnologías y cuándo usarse dentro de las campañas bélicas. He ahí el porqué del uso de frases como *la carrera tecnológica*, que se escucha muy seguido en el mundo moderno, pues el fin de esta carrera no es el ser el primero en ofrecer a la humanidad una nueva tecnología para uso sino ser los primeros en encontrar una nueva forma de control, pues el que tiene el conocimiento, controla lo que se puede decir o hacer con este; así

encontramos que paulatinamente los avances tecnológicos van filtrándose a otros ámbitos de la sociedad y conectándose dentro del rizoma cultural hasta volverse de uso común; Giovanni Sartori dice: “El problema que nadie advirtió a tiempo era que el telégrafo atribuía un formidable monopolio sobre las informaciones a quien instalaba primero los cables” (Sartori.2009:37). Veamos uno de los últimos avances tecnológicos: el internet, que ha generado un sin fin de revoluciones en cómo la humanidad se está desarrollando y el interés creciente por tratar de controlar lo que se puede hacer, decir, ver, producir y esto se está desarrollando por compañías multinacionales. Sus inicios fueron facilitar la información personal entre dos investigadores, conectando la computadora de uno a la del otro, para que de esta manera ambos tuvieran acceso a la información guardada por cada uno. Hoy en día este avance tecnológico prácticamente puede poner en jaque a naciones completas, gracias al conocimiento informático y uso de la red de un solo hacker, pero tiene muchas otras funciones, de las más banales hasta las más importantes: retomando a Sartori; “De hecho ya no hay causa, por descabellada que sea, que no pueda apasionar e implicar a personas del mundo entero” (Sartori.2009; 126).

Volviendo al mundo del Arte, Arthur Danto comenta; que no todo arte se pudo haber realizado en cualquier época ni en cualquier lugar, refiriéndose a que era necesaria cierta manera de ver, de pensar, para poder ser introducido este nuevo tipo de arte en las esferas artísticas de su época, y no antes. Es necesario considerar que a esta observación hay que añadir que para que estas formas de ver aceptaran un nuevo arte fue necesario la introducción de nuevos componentes técnicos que facilitaran su realización y su asimilación por parte de un público en general, ya sea desde avances simples como el uso del óleo, o como los más revolucionarios, como el video o fotografía digital; pero todos estos avances han ayudado para que cada época tuviera acceso a las imágenes que las tecnologías les pudieron ofrecer, y lo que los creadores pudieron tomar de ellas en una mutua y continua experimentación: Marshall McLuhan y B.R. Powers dicen: “Todo artefacto es un arquetipo y la nueva combinación cultural de viejos y nuevos artefactos es el motor de todo invento y conduce además el amplio uso del invento, que se denomina innovación” (McLuhan y Powers.2005:80). Es conocido el hecho de que cuando un creador que se cree que anda innovando, en la manera de usar o de hacer algo, se le denomina ya

sea arte experimental, música experimental, armas experimentales, pues no se sabe bien qué es lo que ocurrirá y si se continuará por ese sendero de manera que se conforme un nuevo camino que otros podrán seguir, o si será un experimento que sólo dará pocas vías de experimentación y se agotará rápidamente por su nula posibilidad de vialidad, teniendo que dirigirse a otro lado la experimentación. Así que dentro de estas innovaciones tecnológicas, con la experimentación Aartística se crean las condiciones necesarias para un crecimiento del rizoma generando nuevas formas de imágenes de dominio público.

Podemos encontrar obras Aartísticas con buenas propuestas e intencionalidad en sus maneras de crear formas contemporáneas de ver y conocer, sin que lleguen a utilizar estas técnicas contemporáneas en su quehacer (Imagen 78 y 79), con esto pretendo aclarar que para ser contemporáneo de cualquier época, no es condición necesaria ni norma el utilizar técnicas nuevas, pues sería absurdo categorizar un mundo de imágenes a partir de la técnica, al hacerlo seguiríamos en el sistema árbol: querer ver sólo ramas en nuestro conocimiento. Lo que sí hace falta para que una imagen sea contemporánea es el uso que el creador haga de la imagen y que su manera de apropiarse de ella sea con medios tecnológicos de punta o con uso de técnicas milenarias, o una pluma y hoja no serán condición, negativa ni a favor para que deje de ser o sea una imagen del dominio público: lo que Jean-Pierre Warnier dice; “Los soportes son relativamente permanentes y fáciles de reproducir... Los contenidos son objeto de una producción constantemente renovada” (Warnier. 2002; 22).

Para seguir hablando de las tecnología, al conocimiento adquirido y al cómo se hace de las tecnologías el creador, dentro de las opciones que se encuentra para hacer una pieza Aartística, a esto le llamaremos el *menú*. Este menú puede llegar a ser re-utilizado por cualquiera, así cada creador que pretenda hacer una obra, tendrá para escoger a su juicio la forma más adecuada para la realización apropiada de ésta. Pero si la existencia de ciertas técnicas o el desconocimiento de éstas por parte de este creador es muy posible observar que los componentes de su menú será muy escaso, a comparación de un creador que conoce y reconoce lo que se puede llegar a hacer con un mayor número de técnicas, así que podemos pensar que la idea es la base para realizar cualquier obra.



Imagen 78 - Insult to Injury # 11 - re-trabajado "Los Desastres de la Guerra"
de Goya (2003). Jake & Dinos Chapman.



Imagen 79 - Insult to Injury # 10 - re-trabajado "Los Desastres de la Guerra"
de Goya (2003). Jake & Dinos Chapman.

La técnica sólo es el medio que se utiliza para que se realice, si es el caso de quererse realizar; volviendo con Giovanni Sartori dice: “no debemos confundir nunca el instrumento con sus mensajes, los medios de comunicación con los contenidos que comunican” (Sartori.2009:37); pues siendo más posmodernos, se puede encontrar que el uso de la idea como técnica para realizar una obra hoy en día es igual de válida que montar una catedral de cientos de metros cuadrados hace unos siglos.

Una advertencia para evitar posibles malas interpretaciones: no por tener un gran menú de herramientas o tecnologías para realizar una creación, querrá decir que es mejor que la del creador que contaba con un menú mucho más limitado de técnicas o tecnología, ni al contrario. El momento de la elección de cómo se realizará una obra Artística es fundamental, no es lo más importante el elemento técnico, lo que importa es que sea el más adecuado para la idea en cuestión y el porqué de la creación. No por usar un método tradicional, como una cámara de 35mm. Réflex, análoga, serán mejores que las fotografías digitales. Esta discusión siempre será interminable, de generación a generación de avance tecnológico a las tecnologías que van cayendo en desuso, Tradición vs. Nuevo. Esto si no se tiene en cuenta que primero y en cualquiera de los casos nunca se debe olvidar que estamos hablando de que son tecnologías creadas por el hombre. Tal vez la cámara fotográfica análoga tiene muchos años de estar produciendo imágenes de dominio público a diferencia de la cámara digital, que tiene menos tiempo produciendo imágenes del dominio publico. Pero no es motivo suficiente para desacreditar las imágenes Artísticas de la última por un apego a una tradición de la primera. Encontramos que en discusiones similares sobre este y otros medios tecnológicos siempre sale a relucir el factor de que unas son más metódicas, artesanales, sistemáticas, hasta llegar a decir que más manuales, ya sea esto como sinónimos de buenas o malas características que tienen a favor o en contra de su uso. Y por otro lado, las nuevas tecnologías que van saliendo y desarrollándose, vendrían siendo más automáticas e impersonales; pero me pregunto ¿qué no es una de las particularidades de las nuevas tecnologías el de facilitar los procesos y agilizar las maneras de hacer las cosas? McLuhan y Powers dicen: “El fondo de cualquier tecnología es la situación que le da origen como todo el medio de servicios y perjuicios que la tecnología trae con ella. Estos son los efectos secundarios y se imponen al azar como una nueva forma de cultura... La

tarea del artista ha sido la de informar sobre la naturaleza del fondo o modo de cultura ponen disponibles, mucho antes de que el hombre corriente sospeche que algo ha cambiado” (McLuhan y Powers.2005:23). El tren de vapor fue seguido por el tren de combustión, más rápido, seguro y económico, al igual sucede con los automóviles; ya sea desde las ventanas eléctricas, que desplazaron a las manuales, como cada nuevo adelanto que los automóviles han sacado de modelo a modelo desde sus inicios hasta los últimos que cuentan con GPS. Dentro del campo Artístico se pueden encontrar muchos casos, la invención de los tubos de óleo a finales del siglo XIX ayudó a la creación de nuevas propuestas Artísticas, que antes de este hecho hubiera sido imposible de pensar.

Así que el Tiempo que se tome para producir una obra Artística, no debe servir como pauta para decir que es mejor una obra que tarda mucho, ya sea por ser más manual o metódica o por tener más procesos humanos en su ejecución, que otra por ser más automática, y que tarde menos; sería retrograda esa premisa, no porque las primeras fotografías se tardaran horas en ser reveladas serán mejores a las instantáneas de polaroid, ni a las fotografías digitales. Pues los avances tecnológicos, según algunos, son sólo extensiones de nuestro cuerpo: el telescopio al ojo, el teléfono al oído y la voz. En este punto estamos utilizando extensiones tecnológicas de nuestros sentidos, la elección de cuál es la mejor opción para nuestra idea de creación, no es motivo para descalificar de abusivo ni de prehistórico al creador, solo es uno de tantos elementos que entran en juego a la hora de la creación Artística. Si a pesar de existir este gran menú de tecnologías se elige por motivos personales seguir tomando fotografías análogas, porque se crea que es de mejor calidad, porque se sea un romántico, porque no se tenga otra opción o porque se conoce mejor cómo usar esta técnica que otras, estos son motivos que sólo al creador le justifican el uso de esa herramienta, pero no son leyes ni condiciones para que todos juzguemos de igual manera las elecciones de los demás y de los menús que ellos han ido creando: Umberto Eco dice; “la contemplación es precisamente un resultado de la conclusión, e interpretar consiste en situarse en el punto de vista del creador, en recorrer de nuevo su labor hecha de intentos e interrogantes frente al material, de recolección y selección de brotes, de previsiones de la que la obra tendría a ser por coherencia interna”(Eco. 2005: 28).

El uso que se da a la tecnología puede llegar a generar diferentes maneras en su empleo; para servir o hacer que nos sirvan, es la dualidad que se encuentra intrínsecamente dentro de las características de la tecnología y su uso, retomando el cliché “esta tecnología en malas manos puede llegar a ser muy peligrosa”. En el cine, los carteles de propaganda, las pinturas de las iglesias, las esculturas públicas, los templos, el periódico, la radio, la televisión, el Internet, son ejemplos de tecnologías que han generado poder para crear particularidades de una cultura. La tecnología es la que nos posibilita crear algo, que antes no creíamos posible, abre diferentes formas de ver que van de la mano con las nuevas formas de crear y hacer uso de ella. Retomando una escena de la película Terminator II, el Juicio Final, de 1991, cuando el Dr. Miles Bennett Dyson (interpretado por Joe Morton) les explica al nuevo exterminador T-800 (interpretado por Arnold Schwarzenegger) y al joven John Connor (interpretado por Edward Furlong) que el brazo y el chip encontrados del primer exterminador T-800 (Terminator I) los llevó por caminos inimaginados por los científicos hasta ese día, llevando las nuevas investigaciones por caminos diferentes a lo antes soñado. Vemos cómo una nueva tecnología revoluciona los pensamientos y las formas de ver nuevos caminos que anteriormente ni se pensaban y como la manera de usar puede cambiar la vida misma.

2. El Arte de la Transgresión.-

Pensando en las obras de Arte en las cuales se usa la tecnología me lleva a plantear en estos esquemas, la afirmación de la existencia de muchas creaciones Artísticas dentro del arte contemporáneo con esta característica (Imágenes 80 y 81). A partir de esto, se tendría en primer lugar que analizar si las propuestas Artísticas de las últimas décadas han llegado a preocuparse más de otros aspectos en sus creaciones que los del mismo Arte. ¿Pero realmente qué tanto se han borrado las fronteras de las propuestas Artísticas y los esquemas del mismo Arte? Se debería entonces considerar lo que Arthur Danto marca como periodo post-histórico, en el que ya no queda hablar de lo que es arte, lo que nos deja es considerar el arte en toda la complejidad de horizontes y bifurcaciones que esto conlleva. Quedando para ver los límites de las propuestas artísticas y sus aspectos transgresivos del Arte.



Imagen 80 - Prepared PlayStation (RSG-THUG2) – RSG –
Video juego comercial manipulado (2005).



Imagen 81 - La intrusa (1999). Natalie Bookchin.
Recreación del cuento de Jorge Luis Borges en un videojuego.

Estos *límites* que los acuerdos tácitos o escritos fueron creando, condujeron a establecer unos esquemas que se enfrentan en momentos particulares en la lucha de su existir o perecer frente a otros esquemas, surgidos de las nuevas fronteras, que los han sobrepasado y tienden a delimitar a otros acuerdos más complejos. Pero la trasgresión en el Arte o el Arte de la transgresión, se ha vuelto el pan de cada día en el mundo contemporáneo, no sólo se transgreden los tópicos del Arte, sino al espectador, el espacio de la obra, los materiales, los espacios que las albergan, las dimensiones, las temáticas, las maneras de ser presentadas, su distribución, en sí todo lo que el Arte llega a tocar. El Arte contemporáneo no convive, no hace pactos, sólo salta fronteras, toma y se apropia para su rizoma. ¿Cómo afecta esta agresión, esta violencia cultural? ¿Cómo entender estas propuestas transgresoras? ¿Qué tan complejo se ha vuelto el arte en nuestros días?, serían preguntas que me interesaría analizar también en este capítulo.

La trasgresión existe y cada día es más patente, las fronteras son el resultado de la apuesta que se hizo y se desarrolló en la modernidad, una apuesta por la especialización de sus funcionamientos, especialización que nos llevó en la actualidad a la producción de *combos* en la elaboración de sus propuestas, una idea central en este capítulo. Los *combos* que cada vez dicen más y significan menos, son el resultado de los menús que ya se mencionaron en el tema anterior, se puede encontrar en todas partes de nuestra cotidianidad, Vice Director de Administración del tiempo libre, Director adjunto de prestaciones para personal en cesantía. Explicó cómo funcionan los *combos*: van devastando las fronteras de los propios esquemas que los delimitan, adjuntando elementos de diferentes disciplinas, siguiendo con la idea de los menús; toman elementos de diferentes menús llegando con esto a formar nuevos combos, abriéndose a un espacio *sin perfil*, en su desarrollo se pueden generar desde sus usos, formas, soportes y contenidos. Dentro del Arte y sus nuevas propuestas, estos combos sin perfil de los que se ha hablado anteriormente los vemos en la fotografía digital, la pintura conceptual, la multimedia, la instalación, etc. Formas y temas a tratar sin perfil como el mismo camino a la complejidad.

El problema se vuelve más interesante cuando el resultado de estos combos sigue trasgrediendo las fronteras creando tantas subestructuras como propuestas Aartísticas, dejando los términos obsoletos al convertir casi cada recurso en ingrediente de un gigantesco menú de Mc Donalds, listo para armar el combo de hoy. El artista sólo tiene que ir viendo el menú y escoger cómo quiere su hamburguesa, llegando incluso en ocasiones a que el artista seleccione el menú y deje que el espectador sea quien arme su *combo especial*. Los combos Aartísticos, como se ha descrito a las nuevas propuestas dentro del Aarte, han desarrollado un interés creciente del artista para explorar en menús constituidos por esquemas alejados tradicionalmente de las fronteras de lo Aartístico (medicina, ingeniería, geografía, mecánica, etc.), de modo que en los procesos es evidente la transgresión en su intervención más allá de los límites que antes manipulaban. *El menú está abierto* y con cada nueva transgresión este menú se acrecienta, ya todos los límites que se puedan pensar son objetos a transgredir, no con la posición de rebeldía de tirar las estructuras, sino como posibilidad de un quehacer Aartístico creando un nuevo escenario en donde se presenta al artista, generando la complejidad en el Aarte que hoy se ve, ya que el artista ha entendido las posibilidades de la complejidad, viendo en ella la flexibilidad como ventaja, lo no lineal, la irreversibilidad, porque sabe que eso apunta a resultados inesperados, abriendo el menú Aartístico a nuevos horizontes del rizoma, trasgrediendo todo y tomando de las cosas lo que pueda.

Lo que en este punto del planteamiento se puede ver es ¿Realmente ha llegado a preocuparse más de otros aspectos que los del Aarte? ¿Realmente qué tanto se han borrado las fronteras de las propuestas Aartísticas y los esquemas del mismo Aarte? ¿Qué nos ha dejado este embrollo post-histórico? o ¿qué es lo que nosotros podemos decir?, tal vez sería lo siguiente; ya no queda, sino la opción, y bastante compleja habría que decirlo, de hablar de lo que es Aarte, no de lo que Aarte es.

Me refiero a la complejidad del Aarte, en cuanto a sus límites que como hemos vislumbrado no están bien definidos, o como se quiere demostrar está prescrito que con el tiempo se perderán. El Aarte cuenta con un elemento latente que lo encontramos en las imágenes del dominio público y en nuestros días está presente en cada una de las obras, con

esto los vuelve transgresores de los límites estipulados, volviendo al Aarte un sistema complejo y difícil del cual hablar, más no imposible. Tomando lo que dice Julio Cabrera: “Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener “informaciones”, sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado dejarse afectar” (Cabrera. 2008; 18).

De manera natural traer a colación la palabra *transgresión*, plantea la sencilla asociación de una palabra que no sólo refleja de alguna manera un sentido de violencia, sino también da a entender un nuevo proceder que no se esperaba del devenir de las cosas, entonces ¿dónde se puede ver este sentido de violencia en el Aarte?, de alguna manera se podría percibir en las obras generadas como producto de este transgredir, pero viendo en el trasfondo de las obras, sería de manera mucho más clara y fácil de encontrar lo que la obra o, mejor dicho y advirtiéndolo más objetivamente, lo que el artista debió hacer para violentar estos límites dados para generar lo que nosotros podemos evaluar y denominar como Aarte (Imagen 82). Aclaremos, esta acepción de violencia que se hace sentir al transgredir, normalmente la vemos reflejada en esa parte donde no se podía amenazar los límites de los esquemas dados, físicos, tácitos, escritos. Estos límites donde los acuerdos que se fueron creando por diferentes circunstancias y particularidades, entorno a una o varias ideas, fueron generando unos esquemas que llegan a plantear o trazar los límites de éstos, que en su transgredir, forzosamente se ven enfrentados en momentos a la lucha de su existir o, por el contrario, perecer frente a este otro esquema cuyos límites ha sobrepasado y tiende a tomar otros. A inicios del siglo XXI se pueden advertir los esquemas heredados del siglo anterior y se avista como reflejo de estas estructuras en su superficie una coexistencia pasiva entre ellas y sus límites. Esto corresponderá a la coexistencia de estos esquemas como un logro y con ello se garantiza tanto la supervivencia de una como el de las otras. Cada una de las estructuras sabe y hace el papel que le corresponde, todo esto con un fin, lograr un buen funcionamiento con las demás estructuras, porque hay que señalar, que cuando su funcionamiento deja de ser necesario o se vuelva indispensable para las otras estructuras dejará de existir como tal. El mundo del Aarte, y sin hacer un estudio de la historia del mismo, se ha enfrentado en ciertos momentos a tratar de cambiar las estructuras dadas y replantear los límites que se le adjudicaban.

Sólo quiero enfatizar la complejidad de cómo la trasgresión en el Arte se ha llegado a convertir en el arte de la trasgresión, si vemos las propuestas Artísticas de los últimos años podríamos pensar que se ha vuelto algo natural para los artistas continuar con este modo en su producción. En el momento histórico en el cual nos encontramos no se transgreden los tópicos del Arte, como usualmente se ha generado a lo largo de la historia, sino es el Arte que transgrede a las otras estructuras, no se trata ya de transgredir el Arte puesto que como hemos visto no hay límites que eliminar, todo está dado, todo se permite, no podría existir la transgresión donde no se puede violentar: respecto a esto Walter Benjamin dice: “la violencia, en principio, sólo puede ser buscada en el reino de los medios y no en el de los fines”(Benjamin. 2007; 113). Entonces, ¿Qué camino les queda a los artistas, o al mismo Arte en cuestión? transgredir a partir de su complejidad Artística los otros límites que enmarcan a las diferentes estructuras ¿Cómo es esto?

De las obras de Arte expuestas en los diferentes pabellones en la edición de la Bienal de Venecia 2007, me gustaría mencionar una en específico, la obra del artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer, en la cual podemos ver el uso de la tecnología aplicada a una propuesta Artística; la obra en cuestión es la que se titula *Función de ondas* (Imagen 83), los elementos que utiliza en esta pieza son pistones electromecánicos, computadoras, sillas, cámaras de vigilancia y circuitos. El concepto de la obra, cincuenta sillas electromecánicas que con la presencia del espectador y su andar en la sala responden a las ondas que hace en su andar el espectador, subiendo y bajando y creando olas que se propagan por la sala. Con este ejemplo uno se puede percatar con sencillez de cómo Lozano-Hemmer no trata de transgredir al Arte, sino por lo contrario, su planteamiento nos muestra que su Arte transgrede. Su funcionamiento o la relación que tiene con las demás estructuras no es de coexistencia, puesto que no respeta esos límites, no convive, no hace pactos, sólo va desarrollando sus propuestas a partir de las demás estructuras usando lo que le interesa y conviene al artista, sólo los toma y se los apropia, con una violencia que solo puede ser característica de una estructura de cierta complejidad interna (rizoma): Walter Benjamin dice: “Esa violencia no es un medio, sino una manifestación. Y esta violencia tiene manifestaciones por completo objetivas, a través de las cuales puede ser sometida a la crítica” (Benjamin. 2007; 131).



Imagen 83 – Función de Ondas (2003). Rafael Lozano-Hemmer.
Pistones electromecánicos, computadoras, sillas, cámaras de vigilancia y circuitos.

Pensemos en un biólogo, que para realizar un estudio *x* necesita contar con la intervención o colaboración de un matemático y de un químico orgánico, al final de la investigación las tres ramas correspondientes del estudio *x* que se realizó, se vieron de alguna manera acreedoras de un desarrollo en su área a partir de la interdisciplinaridad con las otras dos ramas. Veamos ahora el ejemplo de la obra expuesta por Lozano-Hemmer, su instalación *Aartística* cuenta con pistones electromecánicos, computadoras, sillas, cámaras de vigilancia y circuitos, ¿elementos *Aartísticos*? fríamente no lo son, tal vez ninguno de ellos, entonces cómo a partir de elementos de otras disciplinas ajenas al *Aarte* podemos decir que se ha desarrollado una pieza *Aartística*. En ésta como en otras obras de la misma índole, podríamos pensar que el artista tiene una vaga idea acerca del funcionamiento tanto teórico como práctico de los elementos que incorporó para el desarrollo de su obra y no necesita como en el estudio *x* la interdisciplinaridad con las otras ramas para lograr su objetivo final, el artista puede sólo preguntar, si se puede realizar la idea que tiene, emplea a personal calificado en las ramas en cuestión y genera la pieza *Aartística*. Se pensará que en los dos casos, tanto el del estudio *x* como el de la obra de Lozano-Hemmer, se ha generado un conocimiento y un resultado final producto de la relación interdisciplinaria, pero como mencioné en el primer caso, las tres ramas en contacto (biología, matemáticas y química orgánica) obtuvieron un resultado que servirá para el desarrollo de las tres. En el segundo caso, la obra de arte, el artista tomó, manipuló, transfiguró y empleó elementos de otras disciplinas pero para su fin único de hacer *Aarte*, no en pro de la mecánica, no para la ingeniería en sistemas hidráulicos, estas u otras ramas en cuestión no ganaron nada ni les dará nada esta obra, en ocasiones podrá verse que sí ganen algo, pero no es su fin generar ese conocimiento, su único fin fue el de generar *Aarte*. Y es el porqué que el *Aarte* de las últimas décadas se ha caracterizado en desarrollar un *Aarte* que transgrede.

Retomando la propuesta artística de Lozano-Hemmer, podemos diferenciar los elementos del combo que fueron utilizados, cuenta con Pistones electromecánicos, computadoras, sillas, cámaras de vigilancia y circuitos. Todos ahora forman parte del enorme menú. Acercarnos a este menú es la manera de entender los combos *Aartísticos*, ha sido la tarea de los críticos en los últimas tres décadas, la de ver, analizar, traducir, problematizar los combos de *Aarte* y reconocer los múltiples menús que sirvieron para

hacerlo posible: Benjamin dice: “La traducibilidad conviene esencialmente a ciertas obras, pero ello no quiere decir que su traducción sea esencial para las obras mismas” (Benjamin. 2007; 79). Querer no ver es la aceptación de una realidad, no su *negación*.

CONCLUSIONES

Las posibilidades que se llegan a desarrollar en los múltiples contextos, escenarios, eventos en los que se introduce el Arte, con o sin invitación en éstos, genera un sin fin de maneras diferentes de querer abordarlo. Si le agregamos a esta dificultad los diferentes medios técnicos y soportes de cómo se desarrolla el Arte dentro de nuestra sociedad contemporánea, nos encontraremos con la continuidad de este malestar cultural que nos ha sido heredado del siglo XX. Gracias a la distancia con que actualmente contamos de los hechos iniciales que lo generaron, hoy podemos discernir con mayor claridad los procesos culturales e intelectuales que han sido claves para poder ver con nuevos lentes lo sucedido.

Gracias a esto podemos hoy hablar de lo transdisciplinar, del Arte con mayúscula y minúscula, del rizoma, de lo post-histórico, de nosotros como los otros sin ser ellos, de la recolección, de las colecciones y sus afinidades; de los estudios visuales, de la repetición, del plagio, del cliché, del montaje, del retorno, de las simulaciones, de los archivos, de lo Kitsch, la re-presentación, la insuficiencia de la cita, la existencia de la Imagen Mater o un Gran Nombre, de la imitación, de la copia, de la duplicación, del mimetismo, de la analogía y la transgresión. Tuvimos que pasar por todo esto y de diferentes maneras para poder llegar a entender la existencia de estas imágenes del dominio público, y con ello, todo lo que conlleva su devenir.

Lo que tendríamos que hacer es querer ver las circunstancias actuales de este continuo movimiento en que las imágenes se están desarrollando, no sólo un movimiento vertical de encuentro entre una Alta cultura y una Baja cultura y viceversa. Es un movimiento rizomático que no respeta trayectos ni direcciones, que muta con cada nueva re-presentación que se dé lugar, ya sea del cómo se presenta para quién se representa, por qué o por quién. Sucede este fenómeno en todas las direcciones de nuestro conocimiento, tratar de ser conscientes y seguirle el hilo del juego tendría que ser tal vez una de las preocupaciones de cualquier teórico contemporáneo, para a partir de ahí poder desarrollar nuevas ideas o maneras de poder entender los movimientos de nuestra cultura.

De las imágenes del dominio público, tendríamos que decir lo siguiente: es cualquier imagen hecha por alguien en algún lugar y en algún momento, con la condición de que cualquier persona, externa a su creador, la pueda ver una sola vez o más. Al ser vista por alguien, esta imagen deja de pertenecerle a su creador tanto intelectual como visualmente para pasar a ser una imagen del dominio público. ¿Qué se puede hacer con ella? Se puede utilizar de manera que se les antoje a sus nuevos creadores, ya sea adoptarla como bandera, símbolo patrio, base para una campaña publicitaria, un tatuaje, un héroe, los planos para una casa, una obra de Arte, o pretexto para escribir un libro. No importa que estas imágenes sean hechas con las mayores deficiencias en su re-presentación, o por el contrario, sean de la mejor calidad tecnológicamente hablando; serán tan diferentes una de la otra, como la imagen de la mona lisa de Leonardo da Vinci con la de Andy Warhol (Imagen 67 y 70) pero no difieren en la tecnología, ni en los materiales empleados para la realización de estas nuevas imágenes de dominio público, ¿Dónde se podría encontrar la diferencia entre ellas? Sería en su contexto, en el que se llegue a emplear de nuevo de cada imagen y la lectura que se dé a éste; será su poder de significar algo diferente a lo que originalmente se le podía adjudicarle. Sabemos que la diferencia técnica no es la que va a marcar la pauta ya que nuestra cultura descansa en su mayor totalidad en fotografías de las imágenes que conocemos. Desde que somos niños hasta en los últimos libros especializados en Arte que vemos, nos encontramos que el contacto que tenemos con las imágenes del dominio público es a través de fotografías, ya sea una escultura, pintura, grabado, grafiti, máscaras, vajillas, antepasados, animales, anuncios publicitarios, edificios, etc. Llegan a nosotros a través de la fotografía en la mayoría de los casos. Siendo fotografías de un mismo objeto éstas no tendrán un mismo parecido, ni reflejarán el objeto de la misma manera, ¿Por qué esto? Puede ser por factores como la luz en la imagen, el ángulo, el tamaño de la fotografía, la calidad de la impresión, el encuadre, los colores, si es un acercamiento, o una panorámica, etc. Son tantos los factores que llegan a afectar el cómo vemos una imagen que sería tema de otra tesis tratar de desarrollarlos, por lo que corresponde a este tema es justo y necesario decir que donde podríamos encontrar las diferencias en las imágenes del dominio público es en todos los pormenores del contexto donde se ve cada imagen.

¿Cómo se debe hacer uso de las imágenes del dominio público? En la pregunta hay una trampa desde su planteamiento, pues al hablar de una imagen que ya entra en la categoría del dominio público, nos da a entender que dicha imagen ya está en uso, por lo cual el cómo no tendría razón de ser, ni motivo de respuesta; está dado de una u otra manera en algún contexto o en múltiples, así que tratar de contestar la pregunta sería de cierta manera hacer teoría de la imagen no de su uso. El cómo ha de pasar a segundo plano o, sin exagerar, ya una vez dentro de un uso continuo la imagen del dominio público, el cómo deja de existir, para convertirse en el hecho y no en la manera de su devenir. ¿Cuándo se hace uso de las imágenes del dominio público? Tendríamos que partir de la idea de que las imágenes del dominio público no cuentan con un fin último, ni motivo existencial por el cual respondan o sean llamadas para entrar a un contexto determinado o que se les excluyan de otros; son empleadas a discreción y olvidadas por montón, recuperadas para ser pisoteadas, acumuladas por aficionados y re-presentadas por neófitos, admiradas por expertos, evocando momentos inexistentes de nuestra historia, implicación de movimientos inhabitables, pretextos de coerción y depravación cultural, retención implícita adyacentes en composiciones abstractas, disimulaciones visuales de lo ya visto para volverse a ver una vez más. Se usa la imagen del dominio público en cualquier contexto que se le quiera emplear sin restricciones adyacentes en su contenido. Menciono lo último, ya que la significación que se da a una imagen no proviene de ella sino del que la observa, así que el uso de una imagen no dependerá de ella en ningún momento (Imagen 84 y 85).

¿Para quiénes están hechas las imágenes del dominio público? Es difícil saber el para quién, se puede llegar a pensar en primera instancia que son para quienes fueron hechas las imágenes, así un retrato de la familia real en el siglo XVI, fue realizado para los miembros de esa familia real en particular, y posiblemente para los invitados a su casa, (exclusivo a la élite) pero el futuro del cuadro al pasar los años transforma los hechos volviéndose un tanto contradictoria la respuesta inicial a la pregunta ¿para quién fue hecho el retrato? Pensando que corrió con suerte y terminó en un museo el retrato, esto re-significa la imagen y la pregunta ¿Para quién? Y adquiere un nuevo contexto, este será; para los visitantes que lleguen al museo.



Imagen 84 – Peace and Love (1998). Suze.Net.



Imagen 85 – Peace and Love. Granolabox.com.

Al pasar unos años más sucede que se publica un libro de la colección privada del museo donde se incluya dicho cuadro, esto cambia de nuevo la respuesta; a cualquiera que vea el libro y la imagen en particular o visite el museo. Se podría extender el ejemplo a otros medios de divulgación contemporáneos, pero nos detendremos aquí. En pocas palabras, ¿Para quiénes están hechas las imágenes del dominio público? Sería para todos, y no como un hecho de que se piense en un público global, sino como todos, en posibilidad de suceso, pues el rizoma que envuelve el mundo de las imágenes nos puede llevar de maneras sorprendidas a encontrarnos con éstas en cualquier situación, sea o no la que el autor en un inicio quiso o le fue encomendado hacerla.

El autor como creador de una imagen, se convierte en el primer espectador de su obra, esto nos llevaría a replantear la definición de imagen del dominio público: *es cualquier imagen hecha por alguien en algún lugar y en algún momento, con la condición de que cualquier persona, externo a su creador, la pueda ver una sola vez o más.* Partiendo de que el creador se vuelve espectador de la misma, quedaría de la siguiente manera: *es cualquier imagen hecha por alguien en algún lugar y en algún momento.* Ya que la imagen creada tendrá el mismo peso en su autor como espectador, que en cualquier otro espectador. El porqué de esto y su importancia en el tema, el autor una vez que ve su imagen terminada ésta se localiza en su rizoma de imágenes del dominio público, así cuando piense, hable o realice otras imágenes, tendrá de una u otra forma en su rizoma su imagen, consciente o inconscientemente, esto podría explicar el porqué ciertos autores llegan a tener semejanzas en sus mismas obras, ya sea por técnica, color, forma, tema, dimensiones, en pocas palabras ya sea por elementos formales o contextuales en sus imágenes. Su estilo personal será basado en todo lo que el autor llegó a ver en el mundo de las imágenes del dominio público, incluyendo sus propias imágenes.

Nunca se podrá nadar dos veces en el mismo río, así como el autor o cualquier espectador nunca podrán ver igual la misma imagen dos veces. Con lo antes visto es momento de cargar cada quien con el peso que las imágenes del dominio público nos ofrecen, y a manera de invitación, si así se quisiera ver. Ser responsables de lo que cada quien realiza con las imágenes siendo espectador-autor de lo que vemos pues a estas alturas

se puede entender que es el individuo quien posee todo el peso que se le dé a una imagen del dominio público.

Solo nos quedaría para finalizar esta tesis la idea final de que el Aarte es cualquier manifestación cultural junto con las imágenes del dominio público, no existen hoy elementos que puedan diferenciar las primeras de las segundas, ni características que sirvan para ponderar el valor de unas sobre las otras; una vez puestas en el mundo se mezclan y se permean en el rizoma cultural, dicho rizoma no conoce disciplinas, ni límites, ni historias, ya sean particulares o universales; se vuelve una amalgama cultural para el que por el momento no existe técnica alguna que las logre separar o diversificar. No pretendo decir que salvaguardemos toda imagen del dominio público ni todo Aarte del pasado, sería una tarea cansada y posiblemente malograda; serán usadas, salvadas, mal usadas, tomadas, violadas, consagradas, aplicadas, desarmadas, vinculadas, conservadas estas imágenes del pasado que cada espectador-autor quiera o pueda traerla de vuelta a su presente, ¿Por qué no intentar hacerlo? porque de inicio se ha ido haciendo continuamente, queramos o no, de una u otra manera consciente o inconscientemente, con ciertos intereses o por filantropía, esta re-colección de la que se habló en el capítulo II. De una u otra forma y sin querer justificar el resultado de estas re-colecciones la derivación de nuestro conocimiento de imágenes no es visible, están en continua mutación dentro del rizoma cultural, no como salvaguarda, puesto que en cualquier momento se pierden y se olvidan como se recuperan otras; por otro lado ¿Qué hacer con lo nuevo? Casi simultáneamente a su aparición corre con la misma suerte que lo antiguo, se infiltrará en el rizoma para ser tomado o abandonado. Lo nuevo como lo antiguo estará en una continua inmediatez borrando el límite de lo ya visto por el ser visto.

Una manera de entender nuestro contexto cultural o las manifestaciones que se desarrollan en nuestro tiempo sería voltear a ver nuestras imágenes del dominio público y contrastarlas con las nuevas manifestaciones para darnos una idea clara de si seguimos en el juego o nos perdimos en el camino que nosotros hemos llevado en el rizoma; si seguimos en el juego nos planteará nuevas cuestiones, en lugar de respuestas a las preguntas que teníamos, si nos percatamos que andamos perdidos no es el fin, ni mucho menos estaremos

fuera en todo momento, sólo es un punto en el cual tendríamos que re-plantearnos nuestras imágenes del dominio público. ¿Cómo? Ampliando nuestro saber, conectar las viejas implicaciones que dábamos por sentadas y cuestionarnos la funcionalidad de ellas, para lograr una nueva vía de pensamiento, el resultado no siempre será satisfactorio, ni fácil ni mucho menos inmediato, podríamos tardarnos otra vida en entender sólo una pequeña cuestión de nuestra cultura y jamás lograrlo. Una persona del siglo XIX difícilmente podría entender nuestro contexto cultural a diferencia de un adolescente contemporáneo que lo lograría con mayor facilidad. Para seguir en el juego debemos ver cómo cambian las reglas momentáneas, puesto como lo hemos visto nada es para siempre, lo que se entiende hoy por Arte será diferente a lo que se entenderá mañana, al menos tendrá otras connotaciones, o discrepancias.

Ver cómo cambian las reglas del juego no supone que nos agraden ni que seamos partidarios de éstas, pero algo es seguro, nunca podremos jugar si no conocemos las reglas, la pregunta obligada a todo espectador de las imágenes del dominio público sería ¿estamos dispuestos a jugar? Después de todo, lo único que nos hace ser libres es la capacidad de elección. Esta capacidad es paradójica. Nos libera y atrapa dentro de un sistema cultural.

LITERATURA CITADA

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. 2003. Dialéctica de la ilustración. Trotta, Madrid.

Adorno. Theodor W. 1983. Teoría estética. Orbis, Barcelona.

Barthes, Roland. 1987. El susurro del lenguaje. Más allá de la escritura. Paidós, Barcelona.

Benjamín, Walter. 1980. Poesía y Capitalismo. Taurus, Madrid.

Benjamin, Walter. 2003. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Itaca, México, D.F.

Benjamin, Walter. 2007. Conceptos de la filosofía de la historia. Terramar Ediciones, Buenos Aires.

Berger, John. 2006. Modos de ver. Gustavo Gili, Barcelona.

Berman, Marshall. 2006. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Siglo veintiuno editores, edo. de México.

Brea. José Luis. 2003, Estudios Visuales #1.

Brea, José Luis. 2005. Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Akal, Madrid.

Buck-Morss. Susan. 2001. Dialéctica de la mirada. Visor, Madrid.

Cabrera, Julio. 2008. Cine: 100 años de filosofía. Gedisa, Barcelona.

Clifford, James. 2001. Sobre la recolección de arte y cultura”. Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Gedisa, Barcelona.

Crow, Thomas. 2008. La inteligencia del arte. Fondo de Cultura Económica-UNAM, México D.F.

Danto, Arthur C. 1999. Después del fin del Arte. Paidós, Barcelona.

Debord, Guy. 2007. La Sociedad del Espectáculo. Pre-Textos, Valencia.

Deleuze, Gilles y Foucault, Michel. 2005. Teatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia. Anagrama, Barcelona.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 2004. Rizoma. Introducción. Ed. Coyoacán, México D.F.

Eco, Umberto. 2005. La definición del arte. Destino, Barcelona.

Foster, Hal. 2004. Diseño y delito. Akal, Barcelona.

Freud, Sigmund. 2007. El malestar en la cultura. Folio, Barcelona.

Gombrich, Ernst H. 1993. Tributos. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Gombrich, Ernst H. 2004. Breve Historia de la Cultura. Península, Barcelona.

Lyon, David. 2000. Postmodernidad. Alianza. Madrid.

McLuhan, Marshall y Powers B.R. 2005. La aldea global. Gedisa, Barcelona.

Read, Herbet. 2003. Imagen e Idea. Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Sartori, Giovanni. 2009. Homo videns. La sociedad teledirigida. Punto de Lectura, México D.F.

Shiner, Larry. 2004. La invención del arte. Una historia cultural. Paidós, Barcelona.

Wallis, Brian (ed.). 2001. Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Akal, Madrid.

Warnier, Jean-Pierre. 2002. La mundialización de la cultura. Gedisa, Barcelona.

GLOSARIO

Aarte- Manifestación cultural incluyendo las imágenes del dominio público, unión de las palabras Arte y arte.

-Compos- Anexan elementos de diferentes disciplinas, toman elementos de diferentes menús llegando con esto a formar nuevas manifestaciones culturales.

-Cultura Visual- Es el objeto del campo de estudio de los estudios visuales.

-Deriva- Procedimiento situacionista, se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos.

-Discrepancia cultural- Resultado de los sucesos históricos, artísticos, culturales, que se dieron a lo largo del siglo XX, generando un malestar con las múltiples y nuevas formas de ver y entender el mundo contemporáneo.

-Estudios Visuales- Comprenden el campo expandido de las imágenes en sus más variadas formas tecnológicas, mediáticas y sociales e incluyendo procedencias diversas: arte, publicidad, diseño, cine, televisión, video, etc.

-Imagen Mater- Alusión a la existencia de una imagen madre, imagen original, primera imagen.

-Imágenes del dominio público- Es cualquier imagen hecha por alguien en algún lugar y en algún momento.

-Indisciplinar- Situado en un espacio caótico entre las fronteras disciplinares.

-Menú- Opciones que se encuentran para hacer una pieza Aartística, ya sean físicas, intelectuales, formales, tecnológicas, etc.

-Rizoma- Es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómeta central, definido únicamente por una circulación de estado, en un continuo devenir.