

## LA INCOMODIDAD COMO FORMA

### Del objeto rebasado en su condición disciplinar

Víctor Manuel Jiverd<sup>1</sup>

*Solo una dialéctica pendular puede salvar  
al creador de una obra abierta.  
(Eco, U. 1967)*

*¿Cómo hacer que la música actúe como la pintura?  
Dick Higgins (Espinoza, A. 2010)*

El libro de artista solo puede ser entendido cabalmente, y es la lógica de su aparición formal, como uno de esos dispositivos que cuestionan la estructura tradicional de las artes. Habría que observar tan solo el momento de su aparición, las condiciones, las características, su denominación etimológica, las personas y grupos artísticos que fueron parte de su gestación —Ed Ruscha y sus trabajos anti literarios y anti expresivos por ejemplo, más cercanos al concretismo que a la literatura o a la plástica—.

En una estructura tradicional, de la modernidad ilustrada, un dispositivo que impide una definición simple, en el sentido de ignorar a ciencia cierta lo que hay presente —¿es una escultura precedera? ¿Es un objeto plástico? ¿Un proceso de neográfica?— funciona como un

---

<sup>1</sup> Licenciado en Artes Visuales y Maestro en Estudios de Arte Moderno y Contemporáneo. Es profesor investigador en la UMSNH - Facultad de Arte. Actualmente cursa en el área de Tecnología y Arte Sonoro el Doctorado en Artes del Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato.

agente patógeno que pone en riesgo la seguridad del sistema; un elemento diferente que, para continuar siendo presión crítica “se revela en todo momento como irreductible, como impureza imposible de tolerar y asimilar por el *Ser*” Las dificultades enunciativas que acompañan a dispositivos como el libro de artista, siguiendo el pensamiento moderno, son modos de “afirmación negativa” que actúan necesariamente fuera del límite. Pedro Alberto Cruz Sánchez (Cruz, P. 2005) señala que “la tirantez característica del límite moderno no persigue otro objetivo que demarcar al arte como un territorio de pureza, limpio y comprimido, en el que lo diferente no cabe porque, en todas y cada una de sus manifestaciones, preserva ese carácter de otredad que le impide ser integrado a la integridad territorial.”

No es extraño entonces, si se parte de que el despliegue va más allá del mundo del arte, encontrar vestigios de lo anterior entre las ediciones independientes y experimentales, las revistas objetuales, las obras-libro, incluso hasta en el terreno de los DIY magazines y los fanzines *underground*. Y es precisamente ahí donde se encuentra uno de los objetivos de este trabajo, el de poner atención sobre las características de impacto de largo alcance, mismas que se amortiguan conforme son forzadas en territorios. A manera de ejemplo se desarrollan a continuación brevemente dos de esas posibilidades.

## Apertura

Un estado de apertura supone por lo menos 2 procesos, uno en el que se pasa de la condición prohibitiva a otra de posibilidad o propuesta, y un segundo que implica la aceptación de un contrato de participación. En ese sentido, más que en otros, la condición en tanto hecho comunicativo que el dispositivo *libro* incorpora, determina un acto de emisión-recepción que

deja un considerable margen de participación al segundo factor. Es decir, el proceso de participación que el *libro* en sí mismo incorpora implica la inclusión determinante de quien lo recibe-lee. Pero ¿a qué grado es posible implicar, hacer partícipe al espectador -por usar un término más cercano de las artes visuales- en la construcción de la experiencia? Eso depende en gran medida de quien activa el dispositivo, del productor que coloca las condiciones suficientes para que se despliegue o no esta posibilidad. La apertura entendida, como señala Umberto Eco (1967), “en un sentido menos metafórico y mucho más tangible. Para decirlo vulgarmente “obras no acabadas” que el autor parece entregar al interprete, más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente a donde irán a parar las cosas”, es una de las posibilidades que aparece en un proceso de libro de artista. El control que ejerce el productor se reduce en el momento que el lenguaje como tal es remplazado por signos, sugerencias, posibilidades, indicaciones, apéndices, color. Este acto de apertura al que el libro de artista obliga a las estructuras tradicionales del arte, implica quitar del centro de la ecuación artística al objeto -como muchas de las estrategias del arte contemporáneo- “promover en el intérprete actos de libertad consciente, colocarlo como el centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales el instaure la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescriben los modos definitivos de la organización de la obra” (Eco, U. 1967)

Decía Ulises Carrión en *El arte nuevo de hacer libros* que “El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco”, (Carrión, U. 2012), en algún sentido el de ninguna y todas las posibilidades, el grado cero del libro, el 4'33'' de los libros. Una metáfora muy contemporánea traducida a casi todas las disciplinas artísticas y donde el universo euclidiano colapsa, donde el culto a la labor -a la técnica- es cuestionado hasta sus cimientos;

una puesta en escena del abismo de abstracción del cuadro blanco sobre fondo blanco de Malévich que lleva al límite necesario la figuración y el sentido del mismo arte, pero no como fin último o como meta de todas las búsquedas, no como obligación sino como necesidad histórica que ha obligado a todas las áreas del arte a replantearse -la literatura en este caso y la plástica- y dar como resultado otras opciones. Como punto de partida. Como puerta abierta a nuevas posibilidades. Marcelo Expósito (2012) comenta al respecto que la vanguardia artística al llegar a este límite, al filo del abismo, tiene dos opciones: “lanzarse a los riesgos y las posibilidades que implica el vacío posterior a la página en blanco, o detenerse, dar marcha atrás y replegarse”.

El libro de artista -entendido a partir de estas lógicas- se presenta como un factor de apertura no solo a la participación aumentada de los receptores, sino como un elemento contundente que confronta, que fragmenta, que desvirtúa la especificidad de las manifestaciones artísticas, un hilo largo de cuestionamientos a la forma tradicional de entender el arte. En condiciones “normales” el *libro de artista* es un dispositivo de “anormalidad”, un negrito en el arroz de la sopa conservadora -si por conservador se entiende el estado de perfecta delimitación y pureza de las prácticas artísticas-. Para este tipo de pensamiento la apertura es signo de contaminación, de impureza. No hay más que recordar a Clement Greenberg cuando hablaba de que “La esencia del pensamiento moderno yace, en el uso de los métodos característicos de toda disciplina que se critica a sí misma, no para subvertir sus principios sino para atrincherarse más en ellos” (Greenberg C. 1969). Es decir, El libro de Arte que desarrolla sus características contemporáneas, aquella del auto-cuestionamiento y apertura, empuja los muros que marcan y dan sentido a las áreas tradicionales desde adentro, con la inevitable implicación de desdibujarlos.

## Hibridación

Néstor García Canclini (García, N. 1990) refiere la hibridación como la combinación de estructuras y procesos que en la cultura existían de forma separada, y que juntos forman nuevas organizaciones, la mayor de las veces con prácticas y sentidos novedosos.

El término tiene un origen relacionado con la ciencia, con el área de la biología, en donde se usa para señalar a los organismos que bajo un proceso de promiscuidad originan la aparición de nuevos productos. García Canclini (1990) hace un estudio muy amplio de la forma en que estos procesos se llevan a cabo en historia latinoamericana, particularmente entre conquistadores españoles y la diversidad de pueblos indígenas mexicanos, brasileños y argentinos que en términos políticos, religiosos, económicos, etc. inician procesos de intercambio elite-popular, alta cultura-masificación que permanece hasta nuestros días.

Estos procesos híbridos han sido propuestos, adaptados y aplicados de diversas formas en artes. Es posible señalar por ejemplo el término *Intermedial* que desarrolla el artista inglés Dick Higgins quien fue parte de un proyecto muy relevante para la historia del arte como lo es *Fluxus*. El término lo define Alejandro Espinoza (Espinoza, A. 2010) como:

“...un tipo de producción artística y un tipo de práctica o “aproximación” a la práctica artística, en las cuales se presenta un objetivo particular: manejar las posibilidades combinatorias de los distintos medios de los que se vale un artista para crear. El resultado es un “algo” que manifiesta los valores inherentes a un medio u otro, a un lenguaje u otro, pero que de alguna manera, en su proceso de combinatoria, produce un *otro*, un lenguaje añadido que surge de la mezcla. Establece las relaciones entre disciplinas (teatro, literatura, artes visuales, música), identifica sus lenguajes/medios o modos de operación, y los mezcla, planteando un marco donde lo visual y

lo textual, lo sonoro y lo corporal, y así sucesivamente, se presentan en conjunto (que vendría siendo la obra, en sus diversas manifestaciones) con el objeto de identificar, revelar o poner al descubierto, las relaciones entre los lenguajes, y a su vez, la posibilidad de fusionarlos, con el objetivo de crear otro lenguaje, producto de la mezcla”.

Los objetivos de identificar, revelar o poner al descubierto, se refieren a un proceso en el que las capacidades mismas del dispositivo se encuentran en primer plano y que por lo mismo sirven como tenazas directas a problemas tan complejos como el de la relación de los lenguajes. Un espacio en donde las prácticas culturales se encuentran en un constante proceso de reflexión, de afectación, de redefinición. Ponerlo así hablar cuando esta obra de arte se anima a un *proceso constante de reflexión* implica una fase de inteligencia empírica, de ejercicio de conocimiento casi como en las ciencias duras, que no solo permite la presencia -en el sentido de vigencia- de un dispositivo, sino el estado pendular que según Umberto Eco puede salvar al artista arriesgado, aquel que no se contenta solo con la comodidad, una estrategia que permitió en algunos casos y por algún tiempo burlar los sistemas comerciales -al menos hizo sufrir a más de uno por una buena temporada- y que confrontan al ejecutante con sus nociones previas, lo incrustan en un régimen paulatino de crecimiento.

Los sistemas resultantes de procesos híbridos comportan altos márgenes de subversión, con “una riqueza no reducida de posibles significados” como señalaba Umberto Eco (Eco, U. 1967). Esos *otros* resultantes, difíciles de definir, rebosan de impacto cultural, pero en el proceso de ser identificados, clasificados y encapsulados, van perdiendo fuerza subversiva hasta que finalmente terminan siendo disciplinados. Del potencial no reducido comenta Guillermo Calzadilla, cuando se fracasa en el intento de restricción:

“...el arte tiene mucho que ofrecer en la tarea de confrontar suposiciones, mediante su potencial de provocar al público a entrar en un espacio individual de cuestionamiento sobre sus nociones preconcebidas de lo que es la verdad, sobre las formas de representación, participación e identificación” (en Colón, D. 2009).

## Conclusiones

Los riesgos que se observan en un dispositivo como este cuando es forzado gremialmente o económicamente -pienso en alguno- puede ser en gran medida dejar de lado las investigaciones de *largo alcance*, las de impacto cultural. Puede suceder que el calzador usado dirija los resultados al mismo lugar del que se intentaba partir. Que en el afán de asirlo, de circunscribirlo, se puedan llegar a escenarios mucho más problemáticos. Pienso ahora mismo en un ejemplo análogo relacionado con la Trienal Poligráfica de San Juan de Puerto Rico donde se presentaron, en un entorno mayoritariamente de grabado, piezas de dos destacados artistas contemporáneos. Una serie fotográfica titulada *Landmark* de la pareja Allora & Calzadilla, y una habitación preparada denominada *Vaporizaciones* de Teresa Margolles.

Los titánicos esfuerzos que los comisarios hicieron por darle una lectura posible, sostenible, desde los recursos técnicos y conceptuales de la gráfica, a dos piezas como estas, hace en algún momento inevitable repensar sobre el sentido del ensanchamiento, hasta dónde vale la pena estirar los contornos de una práctica sin que esto termine siendo solo un esfuerzo de legitimación histórica o de vigencia. En ocasiones una paternidad adoptiva puede acarrear muchas dificultades en el sentido del esfuerzo argumental, mismo que desaparece, como acto de magia, al hacer a un lado las estrictas definiciones. Quiero decir ¿Es importante que *Landmark* o *Vaporizaciones* quepan en el molde poligráfico, o en el de la instalación, o en el del

neo-conceptualismo, o en el de la gráfica expandida, o en el del activismo, o en el de la situación, o en el de la desobediencia civil?

Cito a Dialitza Colón (Colón, D. 2009), cuando en un intento por describir la pieza de Allora y Calzadilla dice:

“En la serie Landmark, creada con la colaboración de activistas políticos de la isla municipio de Vieques, Allora & Calzadilla abordan la legitimidad de las maniobras bélicas en dicha isla. Crearon unas suelas de goma con mensajes políticos a forma de reclamo por los terrenos apropiados por la Marina. Las suelas fueron utilizadas en las acciones de desobediencia civil, que durante un extenso período de tiempo se llevaron a cabo con el propósito de poner fin a las maniobras militares”.

Queda claro que la potencia de estas piezas rebaza la clasificación de las mismas, las que cómodamente podrían descansar en una más abstracta como la de *Arte*. En algún sentido a este tipo de cuestionamientos se refiere Yunuen Díaz (Díaz, Y. 2013) cuando en el Tercer Simposio de Gráfica en la Universidad de Chihuahua hacía la pregunta de si la Expansión (hablando de la gráfica expandida) terminaba siendo una fuga o una trampa, refiriéndose al abuso y banalización que se ha hecho de esta palabra desde que Rosalid Krauss la propusiera en los años 80s. En algún sentido Yunuen Díaz también piensa en estos adjetivos como intentos de legitimación innecesarios, y que quizás convendría ya no preguntarse como expandir, sino para qué.

Por eso pienso es importante en el caso que hoy atañe, además de repensar en el desarrollo de características que pueden orientar a impactos de largo alcance, también habría que preguntarse en qué medida se fuerza su cabida o cual es el sentido del dictamen de propiedad en



alguna disciplina específica. Cuanto se reduce, cuanto se limita, cuanto se tergiversa en el proceso.

## Referencias

Carrión, U. 2012. El arte nuevo de hacer libros. Tumbona Ediciones. México.

Colón, Dialitza. 2009. Por un reclamo de soberanía: arte político en Puerto Rico. En <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Dcolon.html> Consultado en abril 2014.

Cruz Sánchez, Pedro. 2005. Estudios Visuales, volumen 1. Ediciones Akal. España.

Díaz, Yunuen. 2013. En Registro Mx. ¿Expansión, fuga o trampa? Tercer Simposio de Gráfica en Chihuahua <http://registromx.net/ws/?p=3786> Consultado en abril de 2014.

Espinoza, A. 2010. Consideraciones sobre el concepto de arte intermedia, a partir de los postulados teóricos de Dick Higgins. Tesis. Universidad de Chile. Facultad de Artes.

Expósito, M. (2014). El arte como producción de modos de organización. VIII curso de introducción al Arte Contemporáneo. Estéticas y políticas de lo común. En <https://vimeo.com/90865548> Consultado en abril 2014.

García Canclini, Néstor. 1990. Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo, México.

Greenberg C. 1969. The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969. Chicago & London: The University of Chicago Press.