

2021



Trienal de Tijuana:
I. Internacional Pictórica

Centro Cultural Tijuana - Octubre 2021 – Febrero 2022

Exposición creada por Álvaro Blancarte, Roberto Rosique
y Heriberto Yépez, en colaboración con Cecut.
Curaduría por Carmen Hernández.



Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



© 2024 Secretaría de Cultura
© Centro Cultural Tijuana

Paseo de los Héroes 9350
Zona Urbana Río
Tijuana, B. C., C. P. 22010

www.cecut.gob.mx

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, bajo cualquier medio, electrónico o mecánico, sin la autorización escrita del titular de los derechos de esta publicación.

Secretaría de Cultura
Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria de Cultura

Centro Cultural Tijuana
Dra. Vianka Robles Santana
Directora

Francisco Godínez Estrada · Subdirector de Exposiciones
Sinuhé Guevara Flores · Gerente de Exposiciones
Carlos A. García Cortés · Gerente de Registro y Colecciones
Miguel Israel Corona Ambriz · Coordinador Operativo de Exposiciones
Elda Sandoval Flores · Jefa de Diseño Museográfico
José G. Sandoval / José G. Terrones · Museografía
José M. Ramos · Asistente museográfico
José A. Jaime G. · Auxiliar museográfico
Hilario Hernández · Restaurador
Sergio M. Pérez · Técnico en montaje
Salatíel Leal · Apoyo técnico

Roberto Rosique · Coordinador editorial

José Manuel Cruz · Diseño gráfico
Pablo Quezada / Julio Orozco · Registro fotográfico



Catálogo de la exposición - Contenido Exhibition's catalogue - Contents

Álvaro BLANCARTE10 <i>La trienal de Tijuana, algunos comentarios</i>	8 Belén BASOMBRIÓ76 <i>En blanco. Pintura en el campo expandido de la serie Del silencio a la denuncia / In white. Painting in the expanded field from the series From Silence to Denunciation, 2018–2020</i>	18 Jermaine CARNEIRO «JER-C» <i>Nuestros orígenes y esencias / Our origins and essences, 2019–2020</i>	29 Livia CORONA BENJAMÍN118 <i>Nueva figura / New figure, 2020</i>
Roberto ROSIQUE13 <i>Distensiones, rupturas y otros deslices tras la huella de lo pictórico (Una experiencia abierta a otras)</i>	9 Juan BASTARDO78 <i>Once pasos de Max Doerner para intentar un cuidadoso tratamiento al hacer la técnica de los grandes maestros. Receta específica para hacer secuencias de capas de pintura y crear réplicas perfectas / Eleven Steps by Max Doerner to Attempt Careful Treatment When Doing the Grandmasters Technique. Specific recipe to make paint layer sequences and create perfect replicas, 2018</i>	19 Charo CARRERA98 <i>Yo, tú, ella, nosotros / I, you, her, us, 2017</i>	30 Pablo COTAMA120 <i>Hoy el río de los perros calmo y brillante, una historia que tal vez ha sucedido en un universo paralelo / Today the river of calm and bright dogs, a story that perhaps has happened in a parallel universe, 2020–2021</i>
Heriberto YÉPEZ24 <i>Lo Pictórico. Antes, durante y después de la pintura</i>	10 Christian BECERRA80 <i>El lenguaje es la memoria y la metáfora / Language is memory and metaphor, 2019</i>	20 Othón CASTAÑEDA100 <i>3P3 o tres productos pictóricos panópticos / 3P3 or three panoptic pictorial products, 2020</i>	31 Hugo CROSTHWAITE122 <i>Tía Juana mi amor / Aunt Juana my love, 2020–2021</i>
Carmen HERNÁNDEZ33 <i>Reflexiones desde la labor curatorial: un compromiso con el contexto</i>	11 Kuki BENSKI82 <i>Muñecas de colección / Collectible Muñecas (dolls), 2020</i>	21 Pablo CASTAÑEDA102 <i>Paisaje urbano / Cityscape, 2020</i>	32 Margareth DEGELING124 <i>Pacha Mama / Pacha Mama, 2020</i>
Artistas y obras / Artists and artworks	12 Pablo BISOGLIO84 <i>Todo es doble (por su reflejo o por su sombra) de la serie Armonía interdimensional / Everything is double (by its reflection or by its shadow) from the Interdimensional Harmony series, 2020</i>	22 Sergio CASTELLANOS104 <i>Nuevas identidades faciales / New facial identities, 2020</i>	33 Salvador DÍAZ126 <i>La pelea, de la serie Panorámicos / The fight, from the Panoramic series, 2011–2028</i>
1 José Antonio AGUIRRE62 <i>Ofrenda pandémica / Pandemic offering, 2021</i>	13 Rafael BLANDO86 <i>Wrinkle, wrinkle little George (Arruga, arruga pequeño George), 2020</i>	23 Omar CASTILLO106 <i>Límites / Limits, 2020</i>	34 Irene DUBROVSKY128 <i>Babilonia decolonial / Decolonial Babylon, 2020</i>
2 Marlitt ALMODÓVAR64 <i>Kintsugí / Kintsugí, 2020</i>	14 Christian BORBOLLA88 <i>MA-XI-CO, el regalo de un pueblo / MA-XI-CO, the gift of a people, 2018</i>	24 Ixchel CEJUDO y Gerardo MÉNDEZ «Gráfica al hilo»108 <i>Se solicita personal, ambos sexos, con o sin experiencia en: Over, Cover y Sencilla. Patrones fronterizos de género / Staff are requested, both sexes, with or without experience in: Over, Cover and Simple. Gender Border Patterns, 2020</i>	35 Tania EA130 <i>El vino, es vino / Wine is wine, 2019</i>
3 Aníbal ANGULO COSÍO66 <i>La casa que recuerdan mis fantasmas / The house that my ghosts remember, 2018</i>	15 Jaime BRAMBILA90 <i>Herramientas transfronterizas / Cross-border tools, 2020</i>	25 Minseok CHI110 <i>Uno de los más bellos del mundo / One of the most beautiful in the world, 2020</i>	36 Pablo ECHÁNOVE «PLO»132 <i>Silueta siniestra / Sinister silhouette, 2021</i>
4 Osiris ARIAS68 <i>Ante la imagen / Before the image, 2020–2021</i>	16 Kissel BRAVO92 <i>Dialéctica del juego / Dialectic of the game, 2020</i>	26 José CHI DZUL112 <i>Muuk (fuerza), idioma maya / Muuk (strength), Mayan language, 2020</i>	37 María ENRÍQUEZ134 <i>Diario de una despensa / Diary of a pantry, 2020</i>
5 Schin ART y Ecro70 <i>Phonosapiens / Phonosapiens, 2020</i>	17 María CAMPIGLIA94 <i>Bajo la piel / Under the skin, 2019–2020</i>	27 Martha S. CÍNTORA114 <i>Rompecabezas anatómico 2 / Anatomical puzzle 2, 2020</i>	38 Gloria ESTUDILLO136 <i>Corazón de girasol / Sunflower Heart, 2020</i>
6 Gardenia BARROS «Flor Di Castro»72 <i>Silencio y pulso / Silence and Pulse, 2021</i>		28 Franklin COLLAO116 <i>Super Paintings / Super Paintings, 2020</i>	39 Carina FABARO y Alfredo TOLEDO138 <i>¡Mírate! Asume la responsabilidad. Tomar conciencia sobre el estado del planeta es nuestra responsabilidad / Look at you! Take responsibility. Becoming aware of the state of the planet is our responsibility, 2020</i>
7 Balam BARTOLOMÉ74 <i>Esto, invisible / This, invisible, 2020</i>			

40 Maura FALFÁN..... 140 <i>Niña silenciosa / Silent girl, 2020</i>	58 Luis G. HERNÁNDEZ..... 176 <i>Sin título # 52 (Una cosa temporal) / Untitled # 52 (A temporary thing), 2018</i>	75 Paul LOZANO..... 210 <i>Paisaje flotante / Floating landscape, 2020</i>	92 Manuel MOTA..... 244 <i>Nube. A walk in the park / Cloud. Un paseo por el parque, 2020</i>
41 Ángela FERRARI..... 142 <i>Quiero vos / I want you, 2019</i>	59 Leticia HERRERA..... 178 <i>Paisajes posibles. Puesta de sol al final del día 956-M / Possible landscapes. Sunset at the end of the day 956-M, 2020</i>	76 Carlos LUÉVANO..... 212 <i>Fracturación hidráulica (fracking) / Hydraulic fracturing (fracking), 2020</i>	93 Diego MTZ PEÑA..... 246 <i>Viendo la debacle estadounidense / Watching the American debacle, 2019</i>
42 Sonia FRANCO «Ezra»..... 144 <i>Todavía estoy aquí / I'm still here, 2020</i>	60 Liliana HUESO..... 180 <i>En casa / At home, 2020</i>	77 Luz del Carmen MAGAÑA..... 214 <i>La virgen de la pandemia / Virgin of the pandemic, 2020</i>	94 NEZA ARTE NEL..... 248 <i>Ensayo neta realista para una ciudad / Truly realistic essay for a city, 2020–2021</i>
43 Vanessa FREITAG..... 146 <i>Conjunción orgánica I / Organic conjunction I, 2020</i>	61 Raúl IDUARTE FRÍAS..... 182 <i>Signos vitales / Vital signs, 2020</i>	78 Juan Pablo MAPETO..... 216 <i>Sobre rojo / Red envelope, 2020</i>	95 Elia NÚÑEZ BÁREZ..... 250 <i>@presents / @presents, 2020–2021</i>
44 Darwin FUENTES..... 148 <i>Soy América / I am America, 2020</i>	62 Mischka IPPÓLITA..... 184 <i>No existe lo desconocido, solo lo temporal oculto / There's no such thing as the unknown, only the temporary hidden, 2020</i>	79 Alaíde R. MARTÍNEZ..... 218 <i>Tan ausentes y tan presentes / So Absent and So Present, 2017–2018</i>	96 Diana OLARTE..... 252 <i>Juego de niñas / Girls game, 2019–2020</i>
45 Cristiano GABRIELLI..... 150 <i>Chupaflor / Hummingbird, 2018</i>	63 Néstor JIMÉNEZ..... 186 <i>Testaferro de una revolución proletaria / Figurehead of a proletarian revolution, 2020</i>	80 Viviana MARTÍNEZ..... 220 <i>Me cubro el rostro, si no, me lo quitan / I cover my face, if not, they take it off, 2020</i>	97 Francisco ORTIZ..... 254 <i>Le deuxième origine o el rebozo azul. Variaciones sobre un tema de Gustave Courbet / Le deuxième origine or the blue shawl. Variations on a Theme by Gustave Courbet, 2020</i>
46 Silvia GALINDO BETANCOURT..... 152 <i>Marcas en la piel / Marks on the skin, 2020</i>	64 Ph JOEL y Darwin CRUZ..... 188 <i>Residuos humanos / Human waste, 2020</i>	81 Patricia MEDELLÍN..... 222 <i>Trabajo de mujer / Women's work, 2020</i>	98 Sasha OVCHAROV..... 256 <i>Reflexiones de una náyade durante la pandemia y Aretusa / Reflections of a naiad during the pandemic and Arethusa, 2019</i>
47 Alfredo GALLEGOS MENA..... 154 <i>TAAF 150/150 de la serie El sentido de la funcionalidad / TAAF 150/150 from The Sense of Functionality series, 2021</i>	65 Kirby KENDRICK..... 190 <i>¿Estás detrás del muro o frente al muro? / Are You Behind the Wall or in Front of The Wall?, 2019</i>	82 Luis Rodrigo MEDINA y Rutilio Medina..... 224 <i>Esto es lo que siempre soñé / This is what I always dreamed of, 2020</i>	99 Felipe PACHECO BRÜSCHZ..... 258 <i>Tectónicas / Tectonics, 2020</i>
48 Iliana GARCÍA..... 156 <i>Nuevos territorios (Constructos de ignorancia, indiferencia y corrupción) / New Territories (Constructs of Ignorance, Indifference, and Corruption), 2021</i>	66 Alejandro KEYS..... 192 <i>Finis condemno (del latín, que significa frontera maldita) / Finis condemno (from Latin, meaning cursed border), 2021</i>	83 Omar MEDINA..... 226 <i>Etéreo / Ethereal, 2018–2020</i>	100 David PALACIOS..... 260 <i>Unos cuantos piquetitos! Estudio mundial sobre homicidios (homicidio de mujeres y niñas por motivos de género) / A few small pickets! The Global Study on Homicide (Gender-related killing of women and girls), 2021</i>
49 Juan José GARCÍA..... 158 <i>De la serie: Bodegón - En la futilidad / From the series: Still Life - In Futility, 2021</i>	67 Berta KOLTENIUK..... 194 <i>Saco-chaleco-vestido / Jacket- Waistcoat-Dress, 2020</i>	84 Carelyn Daniela MEJÍAS..... 228 <i>Ruleta madre / Mother roulette, 2000</i>	101 Alan PFEIFFER..... 262 <i>A203665141 / Carlos Gregorio / A203665141 / Carlos Gregorio, 2020</i>
50 Yadira GARCÍA RUBIO..... 160 <i>A(r)mate / Arm yourself, 2020</i>	68 Ernst KRAFT..... 196 <i>Zona restringida / Restricted zone, 2021</i>	85 Franco MÉNDEZ CALVILLO «Méndez Calvillo»..... 230 <i>Cuerpo extraño / Foreign body, 2020</i>	102 Wiki PIRELA..... 264 <i>Episodio #2387 / Episode # 2387, 2020</i>
51 Laura Elena GARDUÑO..... 162 <i>Montaña / Mountain, 2018–2019</i>	69 LA GARRAPATA DE LA OVEJA..... 198 <i>Bellezas que se pierden en el polvo / Beauties that get lost in the dust, 2017–2020</i>	86 Rodrigo MENESES..... 232 <i>Sistema B / System B, 2020</i>	103 Irma Sofía POETER..... 266 <i>Volver a lo reconocido / Back to the recognized, 2020</i>
52 David GARZA..... 164 <i>Paisaje roto V / Broken landscape V, 2020–2021</i>	70 Bosuk LEE..... 200 <i>El mundo de las historias I / The world of stories I, 2019</i>	87 Francisco MERINO..... 234 <i>Resiliencia / resilience, 2021</i>	104 Ana Paula PORTILLA «EcoPola»..... 268 <i>Mamaraña las piedras - Estación renacimiento / Mamaraña las Piedras - Renaissance Station, 2018–2020</i>
53 Rubén GIL..... 166 <i>Improvisación 7:00:07 / Improvisation 7:00:07, 2020</i>	71 Natasha LELENCO..... 202 <i>Monedas de cambio / Exchange currencies, 2019–2021</i>	88 José MEZA..... 236 <i>Proyecto monolito negro (Exp.ep 006-2) / Black Monolith Project (Exp.ep 006-2), 2019–2021</i>	105 Javier PULIDO GÁNDARA «Patrick Mallow, Monstertruck!!! y Kurizambutto»..... 270 <i>¡Exotismo en venta! / Exotism for sale!, 2020</i>
54 Ángela GONZÁLEZ..... 168 <i>Vanity (Vanidad), 2020</i>	72 José Manuel LEÓN..... 204 <i>Justo en el blanco / Right on target, 2020</i>	89 Sasha MINOVICH..... 238 <i>Stardust (polvo interestelar) / Stardust (interstellar dust), 2020–2021</i>	106 Pilar RAMOS..... 272 <i>El placer está en mear de pie / The pleasure is in standing piss, 2020</i>
55 Juan José GONZÁLEZ «Juna Withkin»..... 170 <i>Shortly (En breve), 2020</i>	73 Ángela LEYVA..... 206 <i>Bilis negra - Ataxia, SCA2-7 / Black Bile - Ataxia, SCA2-7, 2020</i>	90 Irene MONÁRREZ..... 240 <i>Abriendo brechas, derrumbando muros / Opening gaps, breaking down walls, 2020</i>	107 Marisa RAYGOZA..... 274 <i>Disonancia sensual / Sensual Dissonance, 2020</i>
56 Antonio GRITÓN..... 172 <i>Los caminos de la libertad / The Paths of Freedom, 2020</i>	74 Manuel LOES..... 208 <i>Parergon tropical amarillo / Yellow Tropical Parergon, 2021</i>	91 Rafael MONTILLA..... 242 <i>Big Bang Espejo / Big Bang Mirror, 2021</i>	
57 Julie HERMOSO..... 174 <i>Ecológica / Ecological, 2020–2021</i>			

108 REVARTE.....	276	124 Tanya TALAMANTE.....	308
<i>Manto espiritual: una colaboración transformadora entre artistas, el medio ambiente y la cultura Kumeyaay/Kumiai / Spiritual Mantle: A Transformative Collaboration Between Artists, the Environment, and Kumeyaay/Kumiai Culture, 2020–2021</i>		<i>Distantes y dormidas / Distant and asleep, 2020</i>	
109 David ROCHE «DaroArt».....	278	125 José TERCERO MORA «Peregrino».....	310
<i>Libertad y verdad / Freedom and truth, 2020</i>		<i>Nauhi Ollin o el origen de la raza cósmica en la espiral del tiempo / Nauhi Ollin or the origin of the cosmic race in the spiral of time, 2020–2021</i>	
110 Luis ROCHÍN.....	280	126 Alejandro TEUTLI ETCHEVERRY.....	312
<i>Stella / Stella, 2020</i>		<i>Negro pictórico: cuatro caras de la realidad / Pictorial Black: Four Faces of Reality, 2020</i>	
111 Miguel RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA.....	282	127 Esmeralda TORRES.....	314
<i>Estudio 4 para monumento sobre migración en muro fronterizo (escala 1:100,000) / Study 4 for monument on migration in border wall (scale 1: 100,000), 2021</i>		<i>Diálogo libre con la naturaleza / Free dialogue with nature, 2020</i>	
112 Julio M. ROMERO.....	284	128 Joel TREJO.....	316
<i>Siempre tendrás los recuerdos (serie #CMYK) / You will always have the Memories (#CMYK series), 2020</i>		<i>La Tierra no espera / Earth does not wait, 2020</i>	
113 Manuela G. ROMO.....	286	129 Norberto TREVIÑO «Normuerto».....	318
<i>Notas sobre el despojo / Notes on Dispossession, 2020</i>		<i>De cuerpo entero / Full body, 2020</i>	
114 Jaime RUIZ OTIS.....	288	130 Wayner TRISTÃO.....	320
<i>Alienación / Alienation, 2020</i>		<i>Epifanía de la repetición / Epiphany of Repetition, 2019–2020</i>	
115 Sofía SAAVEDRA.....	290	131 Efraín UGUETO.....	322
<i>Línea fronteriza / Border line, 2020–2021</i>		<i>Prácticas pictopanópticas, Instalación pictórica / Pictopanoptic practices, Pictorial installation, 2020–2021</i>	
116 Rocío SÁENZ.....	292	132 Israel URMEER.....	324
<i>Siempre fuimos ordinarios / We were always ordinary, 2020</i>		<i>¡POPOOP! La montaña humeante / POPOOP! The Smoky Mountain, 2020</i>	
117 José Hugo SÁNCHEZ.....	294	133 Francisco VALENCIA.....	326
<i>El testigo / The Witness, 2020</i>		<i>Ejémonis Gringosinoniponeuropea (Hegemonía) / Ejémonis Gringosinoniponeuropea (Hegemony), 2018–2021</i>	
118 Gabriel SÁNCHEZ VIVEROS.....	296	134 Juan José VALENCIA.....	328
<i>Nota de un migrante / Note from an emigrant, 2020</i>		<i>Carta de ajuste de la serie Pintura de fin de semana sobre la construcción de Estado II / Letter of adjustment of the series Weekend Painting on State Building II, 2018–2020</i>	
119 Raúl SANGRADOR.....	298	135 Luis VALVERDE.....	330
<i>Proyecto Lascaux-Tijuana o el origen del arte en el albergue para personas con VIH y tuberculosis Las Memorias / Lascaux-Tijuana project or the origin of art in the shelter for people with HIV and tuberculosis Las Memorias, 2021</i>		<i>Reflejos / Reflections, 2020</i>	
120 Fernando SEPÚLVEDA.....	300	136 Mario VARGAS «Miyata Hisanori».....	332
<i>Banco de México / Bank of Mexico, 2020</i>		<i>Al atardecer, volverás como formas imperativas: political essay on the body under the sun / As the sunset, u will come back as imperative forms: ensayo político sobre el cuerpo bajo el sol, 2020</i>	
121 Monserratt SEPÚLVEDA.....	302	137 Álvaro VERDUZCO.....	334
<i>¿Quién dice que las mujeres necesitan SOSTÉN? / Who Says Women Need BRA?, 2020</i>		<i>Progresiones (retrato de Devin Kelly) / Progressions (portrait of Devin Kelly), 2018</i>	
122 Itzel SERVIN.....	304	138 Carlos VIELMA.....	336
<i>Nuestra señora del consumo / Our Lady of Consumerism, 2020</i>		<i>1000 horas / 1,000 hours, 2020</i>	
123 Matías SOLAR.....	306	139 Plinio VILLAGRÁN GALINDO.....	338
<i>LIDAR nébula 019 / Nebula LIDAR 019, 2019</i>		<i>Incripciones rituales / Ritual Inscriptions, 2019</i>	

140 Luis Alfonso VILLALOBOS.....	340
<i>Composición espacial para tiempos trémulos (STRZMKNK) de la serie: Una pintura como una máquina para habitar / Spatial Composition for Tremulous Times (STRZMKNK) from the series: A Painting as a Machine to Live In, 2020</i>	

141 Juan José ZAMARRÓN DE LÉON.....	342
<i>Las posibilidades del cubo 6 / The Possibilities of Cube 6, 2019–2020</i>	

Traducciones al inglés / English translations..... 344

La trienal de Tijuana, algunos comentarios

Álvaro Blancarte Osuna

Hace algunos años dentro de mi búsqueda como artista plástico estuve investigando acerca de los cambios que, a nivel internacional se están dando en la pintura y en lo pictórico; a partir de ahí, comencé a bocetar la idea de una trienal internacional de pintura que, más allá de los cuestionamientos al dispositivo bienalista en cuanto a su efectividad para dar cuenta de las transformaciones en el mundo de la plástica, aspirara a dinamizar el diálogo entre las esferas locales y globales de la producción artística en un formato y concepto prematuramente dado por muerto por muchos galenos-curadores, en su prisa por declarar el fin de la pintura como requisito, erróneo desde mi punto de vista, para la emergencia de nuevas narrativas visuales.

Por otro lado, si consideramos la bienal de Venecia de 1885 como inicio de la actividad bienalista acercándose a su siglo y medio de vida, también parecería estar llegando este formato al agotamiento. La primera trienal que imaginé trabajando desde mi taller, por un lado, buscaría ir más allá de los cuestionamientos al propio dispositivo y detonar nodos de múltiples conexiones para pensar los largos y sinuosos caminos que la pintura ha tomado en los últimos años; la trienal internacional de pintura no obviaba los debates, pero reconocía que la supervivencia del módulo bienalista se explica, siguiendo a Nelson Herrera Ysla (2014)¹, por los indudables desencadenamientos que produce en el mundo del arte.

Por tanto, habría que pensar la trienal como un centro de múltiples conexiones que enlazara producciones artísticas locales con las de otros países, no con el afán de legitimar un canon sino el de dinamitar el canon con la irrupción del multiculturalismo para que otras formas de lo pictórico fueran visibilizadas y la trienal no se agotara en sí misma como espectáculo globalizado. Así, la trienal internacional de pintura, aspira a apasionar —no aprisionar— a Tijuana como un espacio de interacción entre diversas culturas artísticas e insertarse entre los giros curatoriales que prorrumpen en la década de los 90 del siglo pasado tendientes a la vuelta de la pintura.

Así comenzó mi idea, la que presenté en muchas ocasiones a múltiples funcionarios culturales que descartaron rápidamente por su «inviabilidad económica»; para mi sorpresa, después de cuatro años de empolvase el proyecto en uno de los cajones de mi escritorio; la visita que hizo Vianka Santana a mi taller a las pocas semanas de ser nombrada directora del Centro Cultural Tijuana, reinició la historia y renació la trienal. La doctora Santana instala el proyecto de la trienal como parte nodal de su gestión en el Centro Cultural Tijuana (Cecut) de la mano de la Secretaría de Cultura del Gobierno federal.

Le solicito se incorporen al proyecto dos personas muy importantes para mí: los doctores Roberto Rosique y Heriberto Yépez; y por cerca de un año trabajamos en el Cecut para lograr una convocatoria que, desde la contemporaneidad fuera incluyente y global. Después de muchas conversaciones, a propuesta de Heriberto Yépez aceptamos renombrar la actividad como *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*.

1. Herrera-Ysla, Nelson (2014). *Ni a favor ni en contra, todo lo contrario*, La Habana: Editorial Arte Cubano.

El largo periplo que he resumido en unos cuantos párrafos tiene un momento excepcional con la selección de las obras a cargo de la curadora venezolana Carmen Hernández que culmina en la exposición de la muestra y la participación en el voto final para la elección de los premiados emitido por el curador y crítico cubano Nelson Herrera Ysla, que en la sumatoria con los otros votantes, los artistas seleccionados y el público en general, serían otorgados los reconocimientos respectivos al primer lugar y a las dos menciones honoríficas propuestas.

En mi proyecto inicial se insistía en lo pictórico a debate, incluso en la cláusula novena del mismo se apuntaba que «en el contexto de la muestra, el Centro Cultural Tijuana llevará a cabo un espacio dialógico y reflexivo acerca de la vuelta de la pintura y sus nuevos desplazamientos». Quizá me quedé corto en la idea, la *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*, va más allá; con niveles mayores de conceptualización, de tal forma que ha despertado un gran interés a nivel mundial.

Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica es ya un dispositivo en curso cuyos impactos no podremos valorar del todo sino hasta el paso de los años. En mi caso, concibo el proyecto como un *work in progress* que detona, afortunadamente, más preguntas que respuestas. ¿Qué piensa el curador, el crítico, el artista, el pintor del universo de lo pictórico? En lo personal me interesa hurgar en estas interrogantes. ¿Qué pasará más allá? Nadie lo sabe.

Termino con una simple frase:

«Éxito para la *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*».

Distensiones, rupturas y otros deslices tras la huella de lo pictórico

(Una experiencia abierta a otras)

Roberto Rosique

Un recuento mínimo de las prácticas pictóricas disruptivas (introducción al espíritu que conduce a la *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*)

«No se puede cambiar el curso de la historia a base de cambiar los retratos colgados en el muro»

Jawaharlal Nehru

No se requiere de ciencia alguna para entender que en la condición humana el cambio ha sido la fuerza que da sentido a su razón de ser, esa necesidad inherente se manifiesta en el individuo de múltiples maneras y es, entre otras cosas motivo para asignar normas, pero también desacatarlas en aras de la apertura a otros contenidos; el cambio para el arte en su esencia creativa es su testimonio, se nutre de él, adquiere sentido y se valida en su heterogeneidad. Esta revisión en cierta forma sistematizada y lineal de la historia a la que recurro, muestra cómo ese proceso ha sido el motor de su devenir y cómo de esa misma permuta surgen voces que irrumpen lo establecido, abren espacios y proponen diferencias, pese a que en su momento sean vistos inconexos e ininteligibles (y rechazados), posteriormente esos antagonismos se convertirán en sus distintivos; un carácter cuya insubordinación anima a instaurar la trienal que aquí nos convoca.

Aquella dilatada carrera de la pintura (entre muertes y resurrecciones) que logró concretar sus aspiraciones de reproductibilidad hasta casi lo imposible toca su fin al cierre del siglo XIX en el que todo parecía ya haberse plasmado a cabalidad; sin embargo, la vocación pictórica se distiende hacia otras intenciones y en el siglo que le continúa, la producción de la vanguardia histórica en franca ruptura con el estado del arte de la sociedad burguesa, privilegia la reconstrucción mental de la obra mediante el lenguaje de las formas y el color, y «reemplaza ese sistema de representación basado en el calco de la realidad»¹, sustituyendo el producto por el proceso como fin de la intención artística.

A ese cambio de paradigma le seguirán otros que a través de disyuntivas intencionales como el *collage* cubista (1912) negaban el espacio ilusionista adicionando al cuadro fragmentos del contexto, y abría de esa manera otras posibilidades a la percepción de la realidad; desde esta condición, la obra encontraba su significado en lo que expresaba la obra misma y subvertía las relaciones entre contenido y forma. Se mostraba un camino en el que la metáfora del espejo, tanto como elaborar la obra pictórica sólo en la bidimensionalidad, parecía que dejaba de tener sentido.

Este desacuerdo con la convención plástica conducirá a nuevas maneras de encarar la pintura y cierto es que las expresiones vanguardistas son ya un despunte disruptivo, basta revisar someramente su historia y descubrir que la mayoría de los pintores continuaron involucrados en el perfeccionamiento técnico, en la búsqueda de una diferenciación en el estilo, en la réplica de las tendencias artísticas que se suscitaban logrando indiscutibles variantes, pero aun ligados a componentes típicos de la pintura tradicional como la alegoría del espejo, el marco-ventana, el estatismo, los medios convencionales y la bidimensionalidad. Así que trascender estos escenarios no fue lo común.

1. Bürger, Peter (1995). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península., p.140.

Entre esos pocos desbordes encontramos el *collage* Merz dadaísta de Kurt Schwitters (1919) que avanzará al *ensamblaje* y en su conjunto, al *objet trouvé*, que concluirá en la construcción *Merzbau* (1930-37)², con la que perseguía la fusión definitiva de todas las disciplinas. La ruptura se veía como una consecuencia inevitable y aun cuando no todos recorren ese camino, el espíritu experimental e inconforme de algunos signaban la diferencia.

Por su parte la pintura constructivista de tintes panfletarios y formas geométricas novedosas llevan por otras rutas a escudriñar en la fisicidad de las cosas y así derivar en las construcciones tridimensionales hechas de madera, metal y pintura en donde los contra-relieves de Vladimir Tatlin resultan ejemplos medulares. En ese espíritu animado desde el nuevo modelo socialista, se encuentran, a la par, las experiencias de Eliezer Lissitzky que, interesado en abolir las leyes convencionales de la perspectiva, con la ayuda de sus *Proun* (1920)³ fusiona composiciones geométricas con la arquitectura y el espacio, implicando con ello al espectador, estimulándolo emocional e intelectualmente, dinamizando su participación y superando el acto contemplativo estático tradicional.

Lo mismo se puede decir de las recreaciones de Moholy-Nagy que buscaban el cambio con sus pinturas de luz exploradas sobre la base de fotogramas e imágenes de rayos X que lo llevarán a la invención del Modulador de espacio y luz (1921-1930), con el que, empleando un centenar de bombillas de colores, lograba un despliegue abstracto de luces en movimiento. De esta manera, el color desde la síntesis aditiva, superaba a lo estático, lo mismo que al soporte y al formato.

Muchas expresiones rupturistas que en su momento enfrentaron a las disposiciones canónicas fueron ignoradas o mantenidas en el olvido y sólo serán redimidas si el autor remonta hacia la notoriedad; tal es el caso de las declaraciones de Joan Miró de querer asesinar a la pintura en 1927 ante la disconformidad con la mercantilización banal del arte, y que en desacuerdo, proponía la antipintura como un nuevo lenguaje que incorporaba al cuadro elementos hasta entonces poco convencionales (papel de lija, corcho, huesos, mejillones, etcétera), como una condición, insistía, para distanciarse del elitismo excluyente; que a la vez resultaba un planteamiento consonante con los discursos vanguardistas de querer superar los límites de la creatividad. Con todo, fue una propuesta quedada en el olvido al ser suplida por la estética convencional surrealista que lo encumbraría a la fama; no obstante, en la década de los setenta retoma algo de esas viejas ideas y elabora un número importante de piezas donde manifiesta una desmesurada violencia estética, rasgando, quemando parte de las obras como

2. Kurt Schwitters, en su residencia en Hanover, Alemania, durante 20 años fue invadiendo sus paredes, construyendo columnas, y sobre estas otras que a su vez contenían cavidades en las que albergaba objetos y diversas reliquias; en esas áreas vacías, describe Peter Crellin (2011), exhibían agujetas, colillas de cigarro, pinceles, puentes dentales e incluso una botella con orina. Es permisible, por tanto, entender el *Merzbau* como una construcción autobiográfica imperecedera, un dispositivo de exhibición y arquitectura vital; una interpretación subjetiva y tangible de la vida y obra de este autor hostil a lo establecido en el orden social, moral, político y estético.

Crellin, Peter (2011). Kurt Schwitters's Merzbau: *Materials and exhibition, in History of Exhibitions* AH6400 / Section A, Dr. Stephen Peterson, 19 December, 2011. Consultado desde: <https://ptcdesign.files.wordpress.com/2012/02/kurt-schwitters-merzbau.pdf>

3. Aunque nunca fue determinado con exactitud el significado de la palabra *Proun* para algunos historiadores proviene de la contracción de la frase rusa *Proekt utverzhdania nóvogo*, que traducidas significan: «Diseño para la afirmación de lo nuevo».

una de las tantas expresiones contra el orden convenido de las cosas (*Pintura quemada # 5*, 1973).

En la atmósfera gris europea de la postguerra, de entre los cambios suscitados se acuñará una pintura trágica de intenso dramatismo, desinteresada en la belleza de inspiración griega, que, pese a su aparente silencio narrativo, el informalismo en su vertiente matérica, forma, texturas y soporte superan la planitud y logran con ese sustrato enriquecido conmovedor y develar fracturas de aquel contexto social en reconstrucción (Alberto Burri, *Sacco* 5P, 1953(9); Antoni Tapies, *Composició con ropa y cuerdas*, 1955). Las crisis sociales devienen también en crisis culturales expresadas en grietas y nuevos intersticios creativos tan sólidos y propositivos como cualquiera, los ejemplos de estas tendencias así lo dejan ver.

Las lógicas de lo plástico eran replanteadas o disueltas por artistas discrepantes y abrían una brecha que sería ampliada con propuestas de difícil aceptación y no menos complejidad interpretativa en su momento. Esta emergencia de extravasar convencionalismos lleva a Robert Rauschenberg en los sesenta a distanciarse de las cargas esencialistas del formalismo con las *Combine paintings* (1950) integrando la realidad en la pintura al introducirles objetos que representan pedazos del mundo (un sustrato cubista), pero que, para él, de acuerdo a Douglas Crimp (1985)⁴, manifiestan la ruptura, la discontinuidad con ese discurso historicista ordenado y lineal que demarcaba lo moderno.

Las expresiones inverosímiles de Yves Klein en esa misma década, registrando el color a manera de huellas corporales impresas en lienzos por modelos desnudas embadurnadas de pigmento azul (*Antropometrías*, 1960), realizadas bajo las notas acompañadas de su «Sinfonía monótona» interpretada por músicos clásicos; si bien resultaban meras improntas monocromáticas, para Klein significaban más un ejercicio de energía vital; no la imagen o el objeto que emociona, narra o representa sino el aura que determina una parte de la condición humana.

Así mismo, desde una postura desprejuiciada se propuso pintar el viento colocando sobre el techo de su automóvil un bastidor saturado de pigmentos y realizar un viaje de París a Niza (*Viento Paris/Niza*, 1960), pretendiendo que las eventualidades generadas por el sol, el viento y la lluvia quedaran, a manera de impresiones, registradas en el soporte. Lo indeterminado de esta práctica, como condición indispensable de su razón de ser, da cuenta del universo creativo y libre que caracterizaría a este autor sustancial.

Con ese mismo sentido discordante empleará lanzallamas o sopletes para, en una quema controlada de lienzos imprimados, en vez de pincel decida pintar con fuego (*Ô Foudres*, 1962), «...el fuego, cita Javier Arnaldo (2000:73)⁵, sustituye al pigmento como materia energética a cuya acción se debe la génesis del cuadro». Un acto inaudito de destrucción creativa que desde la pérdida originaba algo diferente, otras paráfrasis y nuevas disyuntivas.

Ives Klein, fue una consciencia emancipada que había encontrado en la independencia de acciones los recursos suficientes para manifestar sus convicciones radicales; de esa manera, con los *monocromos* (1952) apuesta por el color contra la línea y el dibujo en una estrategia de límites que sólo sería superada por

4. Crimp, Douglas (2008) [1980]. Sobre las ruinas del museo, en Hal Foster (comp.) *La Posmodernidad*, Barcelona: Editorial Kairós. 2008. (7ª ed.) pp.75-92.

5. Arnaldo, Javier (2000). *Yves Klein*, Barcelona: Nerea., p. 73.

otros límites; así redimía la *época blu* liberando al cielo globos azules⁶, e imaginando un obelisco parisino iluminado también de azul; culminando tales sucesos pintando el vacío (*Le Vide*, 1958), cuyo objetivo no fue considerar la galería vacía como obra de arte, sino el vacío, la atmósfera en sí misma elaborada por él, orientada a la promoción de la sensibilidad en desestima a la representación; convirtiéndose a este, en el medio; en un espacio de sensibilidad pictórica etéreo, inmaterial.

De entre estos convenios discrepantes también el marco que delimita en su forma geométrica perfecta se vuelve, además de contenedor o decoración presuntuosa, incómodo y un reto a superar para algunos creadores; el uruguayo, Rhod Rothfuss, uno de ellos, expresaba en la revista argentina *Arturo* (1944)⁷ que el marco era un problema de la plástica actual y al igual que la pintura ortogonal estas eran reliquias del realismo pictórico que debían ser descartadas del contexto del arte abstracto; una declaración que animaba a los artistas a ser puesta en práctica. Así el concretismo (Arte Concreto Invención, Arte Madí, y Perceptismo) a partir de la racionalidad, de las reflexiones de carácter científico renunciaba al marco-ventana para suplirlo por otro recortado; un ejercicio que llevaría a objetualizar la pintura (Tomás Maldonado, *Sin título*, 1945) o bien eliminándole la percepción de profundidad al espectador mediante una obra recortada, irregular que evitaría atribuirle significados al arte y toda posibilidad de representación (Rhod Rothfuss, *Pintura Madí*, 1948). Mientras que los perceptistas buscaron independizar las formas geométricas plásticas de la superficie que los contine (destruyendo el cuadro también) colocándolas directamente al muro, exaltando los elementos de la percepción visual de la plástica: el plano-forma-color, sin más referencialidad que su autonomía estructural y estética formalista (Raúl Lozza, *Obra, no. 163*, 1948). Inquietudes, todas, que influidas por el concretismo holandés habían trascendido hacia una ruta particularizada donde la pintura, en específico la abstracto-geométrica, remontaba todo lo anteriormente explorado.

Dos décadas después esa inquietud del marco restrictivo sería replanteadada igualmente por Frank Stella en sus cuadros-formas (*Aluminium*, 1960), con los que propone a ésta como la obra en sí mismo, dándole un revés al formato convencional; un hecho que lo llevaría hacia la exuberancia y los desplantes barroquizantes (*Loomings 3X*, 1987) con los que no intentaban narrar nada sino sólo mostrarlos en su forma y volumen tal cual son. En tanto que, para Ellsworth Kelly, aun cuando modifica el marco habitual será el color lo que para él determinará la forma (*Blue Red*, 1968); buscó liberar la forma de su base para que ésta tuviese una relación definida con el espacio, para que, con el color y la tonalidad, la forma encontrara su propio espacio y exigiera siempre su libertad.

Por su parte Blinky Palermo (Peter Schwarze), se oponía a la tradicional manufactura de la pintura empleando para sus pie-

6. Mientras el interior de la galería Iris Clert parisina exponía en 1957 sus pinturas monocromas azules, en el exterior se mostraba una enorme «escultura» hecha con 1001 globos azules inflados con helio (*Sculpture aérostatique*), que de manera inaugural serían liberados pintando de esa manera el cielo del distrito de St-Germain-des-Prés con puntos azules; un acto con el que anunciaba su liberación de la época azul.

7. Rothfuss, Rhod (1944). «El Marco: un problema de la plástica actual», en *Arturo: Revista de Artes Abstractas*, Tomás Maldonado. Buenos Aires, 1944. Consultado en: <https://www.coleccioncismenos.org/es/editorial/cite-site-sights/un-recorrido-trav%C3%A9s-de-los-archivos-arte-concreto-en-argentina>.

zas telas colocadas sobre bastidores compradas en tiendas comerciales (*Stoffbilder*, 1966)⁸; se resistía igualmente a conservar el formato y la bidimensionalidad dejando a un lado las asociaciones compositivas convencionales, y proponía para ello confrontar objetos de características disímiles (*Blue disc and stick*, 1968) que al colgarlos o colocarlos en el suelo y apoyarlos en la pared ampliarán el espectro de posibilidades explicativas y así, poder incursionar en otras lógicas invitando, desde luego, a nuevas percepciones.

Los ordenamientos que daban sentido a los procesos creativos, en esta época de disonancias sociopolíticas y económicas, parecían ya no tener correspondencia, no mostraban ser congruentes con esta realidad que discrepaba de todo canon. El arte abrevaba de esas experiencias y se oponía a lo instituido, un periodo que Lucy Lippard (2004)⁹ contenía en el término desmaterialización, en el que veía desafiar la pureza y el carácter silencioso del objeto minimalista y señalar el tránsito de la excentricidad del objeto, la relevancia del proceso ante el objeto y la culminación de la idea como coordenada central de toda producción.

Para Rosalind Krauss (2008)¹⁰, estas prácticas desafiantes tampoco correspondían a la concepción convenida de escultura, de ahí que redefinirla sería una cuestión que propondría desde la lógica inversa, oponiéndose a la clasificación binaria de conceptos y al análisis historicista del arte occidental moderno entendido como una sucesión lineal de causas y efectos, y definiría la escultura contemporánea a partir de la oposición, de lo que no es; logrando con ello una disrupción histórica que no podría ser interpretada mediante la tradicionalidad modernista.

Si bien las voces plásticas habituales se apagaban por la emergencia conceptual; de la desobjetualización agotada también germinarían nuevos presupuestos creativos, de entre ellos, el retorno a la pintura que lo hacía entre alabes y reconveniones: unos, justificados como neos harán su aparición triunfal bajo la mirada solícita del mercado preservando la esencia de la tradicionalidad plástica, y otros, sin tanta difusión, respondían a esa lógica inversa que como reto debía manifestarse de la misma manera, desde lo que la pintura no es. Lo que resultó motivante y llevaría, incluso, a considerar la afirmación de Krauss de que el espacio postmodernista de la pintura vendría de la mano de las tecnologías reproductoras y se generaría a partir de la oposición binaria unicidad/reproductibilidad. Una declaración cierta pero que no será la única línea por la que se desplazará la pintura.

Las prácticas pictóricas disruptivas exploradas parcialmente tiempo atrás, oponiéndose a sus características tradicionales de lo bidimensional, a la restricción del marco, la estaticidad y el medio pictórico, ya lo habían venido haciendo y demarcaron un devenir portentoso sólo entendido en su amplitud y resonancia por las distensiones y roturas que definen a las prácticas artísticas contemporáneas.

La resaca social de los sesenta se manifestaba igualmente en inconformidades estéticas, en búsqueda de alternativas para

8. Al igual que Daniel Buren en 1965 deja por un tiempo de pintar bandas de diferentes colores y emplea telas estampadas de rayas blancas con otros colores compradas en almacenes, también como un recurso con el que se desentendía del acto pictórico.

9. Lippard, Lucy (2004). *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal/Arte contemporáneo.

10. Krauss, Rosalind (2008) [1997]. La escultura en el campo expandido, en Hal Foster. *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 2008. (7ª ed.) pp.59-74.

marcar diferencias. Los pintores galos de *Support Surface*¹¹ por su parte, validan el frente y el revés del soporte, liberan la tela del bastidor, la cuelgan, la despliegan o amontonan en el suelo; vuelven cómplice al espacio con las formas aleatorias de los trapos y reducen el color a su expresión más pura aceptando la pintura únicamente en su realidad material. Experiencias que, distantes completamente de la representación, se hicieron valer a través de las provocaciones de la superficie y el soporte recorriendo otras lógicas, buscando encontrarle razones diferentes al arte.

En los tiempos actuales, desde esa visión expandida como punto de arranque, derivan consignas estéticas francamente rupturistas, que han convertido a la pintura en cómplice para trascender y contravenir la mirada contemplativa al dejar que esta se prolongue en la espacialidad, que se convierta en atmósfera, en habitáculo, que cubra todo lo posible imponiendo su fisicidad, ampliando, sin más, el espectro perceptivo (Katharina Grosse, *The Horse Trotted Another Couple of Metres, Then it Stopped*, 2018. Lucina Malfatti, *Superficies de placer*, 2015. Germen Colectivo, Mural colectivo, 2015). Así también invita a ser penetrada, a transitarse, otorgándole otros códigos al espacio y nuevos discernimientos al que observa, las experimenta o las camina como lo propuso Helio Oiticica en los setenta (*Penetrável Filtro*, 1972) y ahora, esto último, lo replican Jim Lambie, *Zobop*, 2005 y Michael Lin, *Utha Sky, 2065-40 (blue curve)*, 2015) con sus diseños o pinturas para el piso en donde los espectadores interactúan inevitablemente con la obra y es posible asimilarlas desde esa estética relacional integradora.

De esa y otras formas ha sido posible llevar al límite el espacio pictórico, subvirtiendo lo bidimensional, fracturando el bastidor, quemándolo, desgarrando la tela, apropiándose del espacio (Ángela de la Cruz, *Larger than life*, 2004; Valerie Hegarty, *Niagara Fall*, 2010) o poniendo en práctica la tridimensionalidad de la pintura, en donde lo pictórico manifiesto en la diversidad de matices y texturas es corporificado en el objeto apropiado, el que a su vez es recontextualizado en ambientaciones que modulan percepciones tal lo hizo tiempo atrás Cildo Meireles (*Desvio para o vermelho*, 1967–84) o es aglomerado en ensamblajes heterogéneos que se funden en el espacio y activan al espectador a recorrerlos abriendo otras expectativas a sus apreciaciones (Jessica Stockholder, *Vortex in the Play of Theatre with Real Passion: In Memory of Kay Stockholder*, 2000).

La pintura aplicada mediante el accidente dirigido ya no da cuenta exclusivamente de la formalidad plástica ni se reduce al formato del marco, sino que se desparrama en el recorrido a la deriva que el autor hace dejando una huella cromática que servirá de retorno si así se requiere, conectando mediante la acción, espacios e historias, tal lo muestra Francis Alÿs con el acto performático *The Leak* (1995–2001), en donde el gesto sobrevive cargado casi siempre de una actitud delatora y cuestionante.

Las repuestas variadas a estas condiciones disruptivas se daban en todos los campos imaginados y las lecturas se adecuaban a preocupaciones personales. La despintura, situada en una posición ambigua, entre la pintura y la antipintura, a decir de Perejaume (1997)¹², deja que sea ella misma la que ponga en

cuestión sus propios fundamentos, ya no para representar sino para representarse en su materialidad; una postura que lleva a la práctica desmontando los elementos del arte pictórico a fin de preponderar la materia prima, oponiéndose a lo retiniano y sumiendo éste, en ocasiones, por su equivalente lingüístico como un ejercicio autotélico que encuentra su justificación y todo su valor en sí mismo (*Platja*, 1990).

Paralelamente, coser o bordar con hilos de colores serán también convertidos en procesos pictóricos que revalidando oficios domésticos desvalorizados, ponen en cuestión consignas poscoloniales entre otros argumentos; así Ghada Amer, pinta bordando, (*Landscape with Black Mountains*, 2017), en tanto Rose Marie Trockel, pinta y esculpe tejiendo (*Untitled*, 1989), ambas denuncian roles y estereotipos, someten a la crítica los signos y mensajes convenidos por la cultura y la tradición, convirtiendo su obra en voz imprescindible que exige equidad en los derechos que han mantenido a los géneros y al ser humano en general en una asimetría lastimosa.

Así también las fotografías bordadas de Berend Strik (*Untitled*, 1995) se oponen a la reproducibilidad de la imagen y con las huellas del hilo les restituye su individualidad, su autonomía, el aura perdida vaticinada por Benjamin. Un poco más sosegado, pero igual en un acto intrusivo los lienzos pintados en acrílico, cosidos y bordados de Michael Raedecker (*The Other Side –for Parkett 65–*, 2002) sin poder evadir lo kitsch transfiere al soporte historias del pasado y termina proponiendo obras sutiles e inquietantes.

En este campo de acción resulta difícil no evocar las prácticas invasivas de Chiharu Shiota (*Viaje incierto*, 2016), concertadas regularmente en el entretejido de hilos a veces negros o rojos que recorren paredes, techos y pisos, se propagan y atrapan todo lo que a su paso hallan; arropan objetos y crea entre ellos lazos que hablan de las historias que les dieron sentido y las preocupaciones que Shiota les adosa. Con estos recursos se conforman diferentes disertaciones dando pie a nuevas experiencias que no pasarán desapercibidas, animando a otros a sus exploraciones y recorridos¹³.

Además, se hace pintura de manera indirecta, desde la mecánica inducida por medio de artefactos como lo hizo en el pasado el Jean Tinguely con sus estructuras móviles (*Meta-Matic # 17*, 1957) y en estos tiempos lo retomó Rebecca Horn (1944) y Rosmarie Trockel (1952) con sus *Painting machine*, construyendo objetos cinéticos que replican automáticamente lo establecido para dibujar o hacer pinturas. O bien construyendo máquinas capaces de recrear cuadros a través de algoritmos que analizan imágenes de obras de arte o datos múltiples para extraer elementos y crear de manera autónoma mediante inteligencia artificial nuevas imágenes (Mario Klingemann, *Memories of Passersby I*, 2019). Son otras experiencias, de eso no hay duda, que hacen a un lado el pretexto de la inspiración y la codiciada destreza manual esencial en el pasado, de tal suerte que la oquedad dejada por la ausencia de emotividad en la obra obliga inexorablemente a nuevas reflexiones.

Al igual que dibujar con luz desplazando una fuente luminosa en el espacio trazando en el aire una figura y captada esta por

la cámara como lo hicieran Man Ray, (*Space Writing Self-Portrait*, 1935), influido por las ideas de Frank Gilbreth; una acción replicada también en su momento por Picasso (*Centauro*, 1949) y tantos más, tal vez como práctica espontánea y lúdica, que invitan, aun cuando no haya sido su intención, a revalorizar lo efímero como gesto provocativo, como alternativa ante la ansiada originalidad. En tanto otros, conscientes del poder lumínico buscaron convertir esa fuente en un cuerpo estético para justificarla, como lo hiciera Erick Staller en sus esculturas lumínicas (*Ribbon on Hannover Ereet*, 1976). Obras que detenidas en un instante por la fotografía hoy sirven de testigo inestimable de esas inquietudes.

Si bien la pintura remite al signo, a la metáfora y la fotografía apunta a lo real, al testimonio, a la huella, la conjugación de ambas sobreviene en híbridos en donde, puede que su valor como signo fotográfico se diluya hasta perder completamente su identidad y por igual desaparezca lo metafórico de lo plástico, o en caso contrario, ambos medios cobren un reforzamiento estético específico. Un hecho es inequívoco, el mestizaje conlleva indiscutibles beneficios compartidos, así para el crítico Douglass Coleman¹⁴, la transfertilización entre ambos medios ha contribuido a la pintura a conservar su vitalidad y efectividad; en tanto que para la curadora Laura González (2005)¹⁵, la pintura ha ayudado a conservar la fortaleza y la certidumbre de la fotografía. De la manera que fuere, la fotografía intervenida por la plástica o a la inversa abre un espacio provocativo para nuevos diálogos, y eso es indiscutible.

De entre estas prácticas encontramos como un precedente interesante la experiencia estética de Robert Rauschenberg (*Untitled*, 1964) expresa en sus serigrafías sobre metal en la que, si bien la fotografía es convertida en textura al igual que los otros medios empleados, su contribución al discurso como propuesta ampliada a otras percepciones libera rumbos.

Otro papel jugó la fotografía de Arnulf Rainer (*Sin título, serie Face-Farces*, 1971), que, en una deliberada manipulación conceptual y semántica de las cualidades fotográficas convenidas, libremente las convierte en cómplice de su lenguaje corporal el que expresa mediante muecas y posturas extremas y dramatiza con rayones y manchas de color, abriendo con estas proposiciones heterogéneas la alternativa a otros dilemas. En otro discurso totalmente ajeno están las fotografías intervenidas de Marcelo Brodsky (*Londres*, 1968), un convencido de que ésta constituye una forma de activismo político, así la imagen analógica blanco y negro de sucesos históricos, la interviene con textos y colores con los que aviva el grito inconforme de los manifestantes y refuerza la intención contestataria de la imagen.

La fotografía intervenida por la gráfica queda perfectamente ilustrada como híbrido en el registro que hace Iván Alechine de un viaje que realiza en 1971 a la República Democrática del Congo (Nahón, 2017)¹⁶ en el cual las imágenes a color y en blanco y negro, narran festividades nutridas de una cosmogonía ajena completamente a la cosmovisión occidental; una memoria, aunque no fuese la intención, de innegable esencia antropológica

14. Coleman, Allan D. (1979). *Light Readings*. Nueva York: Oxford University Press.

15. González Flores, Laura (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

16. Nahón, Abraham (coord.) (2017). *Pensamiento, arte y naturaleza. Tres ensayos sobre la teoría*. Instituto de Investigaciones en Humanidades de la UABJO, Oaxaca: Edén Subvertido, p. 36.

11. Vincent Bioulès, Claude Viallat, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour y André Valensi.

12. Perejaume (1997). «Parques interiores: La obra de siete despintores», en *Perejaume*, CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

13. Una de estas réplicas pudo verse en la exposición colectiva *Pricked! Extreme embroidery (¡Pinchada! Bordado extremo)*, 2007/2008, realizada en el Museo Arte y Diseño neoyorquino en donde se presentó el trabajo de 48 artistas de 17 países, quienes recurrieron a la técnica del bordado aplicándolas de maneras personalizadas y objetivos conceptuales diversos.

que en un acto convenido serán intervenidas, escarificadas con un buril casi cuatro décadas después por Francisco Toledo (*Escarificaciones 2*, 2012), recreado sobre ellas imágenes de objetos, seres y animales, en una alianza estética que culmina en un mestizaje afortunado, donde ambas intenciones se funden haciendo colmulgar dos técnicas diferentes, dos visiones coincidentes por los vestigios ancestrales que las unen y estrechamente ligadas a la realidad que los margina a un Sur global coaccionado.

La lista de estas intervenciones se hace interminable, convocan a nuevas coaliciones con otros medios y deja de ser perceptible el límite; en los tiempos actuales lo digital redimensiona las posibilidades de caminar hacia otros derroteros en busca de sentidos heteróclitos donde lo virtual se vuelve facilitador e igualmente protagonista, y allá marca el futuro.

El uso de la luz como campo de color ha permitido crear atmósferas y prácticamente materializar el espacio; modificar la percepción y establecer nuevas experiencias en la cual lo sublime redimensiona sensaciones (Dan Flavin, *Untitled (in honor of Harold Joachim) 3*, 1977, James Turrel, *Double Vision*, 2013, Olafur Eliasson, *Life*, 2016 y otros). La sutileza de la luz que invade todo, su presencia física manifiesta de una forma sensorial cambia apreciaciones, crea un efecto embriagador y vertiginoso que asiste a la liberación de la consciencia; contribuye a percibirnos diferentes, a descubrir, incluso, que somos más de lo que a veces suponemos.

Igual puede decirse que pintar con píxeles desde el convencionalismo de la réplica se ha vuelto un medio común, así como crear con el auxilio de software y otros recursos heterogéneos nuevos universos simulados, tal puede verse en las ambientaciones colmadas de líneas que desbordan el espacio convencional en psicodélicas o bicromáticas perspectivas poliangulares y derivan en ilusiones ópticas como los espacios hipnotizantes que recrea Peter Kogler, (*Dream*, 2018). O como lo ha venido haciendo Fabian Marcaccio con sus “Paintants” y “Draftants” (*Paintant Stories*, 2000), creados por medio de collages saturados de imágenes manipuladas digitalmente, aunadas a infografías, óleos, resinas polímeras y silicón sobre madera o metal, o bien tintas pigmentadas sobre tableros de sintra para el caso de los dibujos; elementos que aglomera, en un ejercicio transgénero e híbrido, configurando una sinfonía de posibilidades perceptuales y explicativas.

Queda claro que la pintura en la actualidad se desenvuelve dentro de los campos gravitacionales de la fotografía, del video, la televisión, el cine, los medios, virtuales, de la publicidad y de cualquiera de los otros medios plásticos convencionales, extrae recursos de ellos o los utiliza para conformar discursos plástico-visuales-conceptuales por medio de bricolajes de componentes, de ejercicios eclécticos que luchan entre sí, que en ocasiones se contraponen, y que serán, finalmente, los que caracterizan y conforman esta nueva genética alterada de la pintura que se abre a universos desconocidos.

Si el paradigma conceptual como culminación de la desobjetualización se miraba insuperable como acto cognitivo-creativo, el campo ampliado descrito por Krauss se hace realidad, pero también se ha visto rebasado por los recursos interdisciplinarios y por la libertad que el arte ofrece para transitarse sin temor a ordenanzas ni descalificaciones. Son ya innumerables experiencias que sólo evidencian apertura, posibilidades y retos, que hoy se han tornado lógicas e identifican

y diferencian las expresiones contemporáneas en donde la pintura, ya sin su naturaleza tradicional, se alza protagónica.

Este ayer y hoy de la pintura recorrido aceleradamente en las sucintas notas previas, sirvieron, entre otras cosas, de referentes para alentar a la *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica* a aperturarse como eje de cualquier alternativa que circunde en lo pictórico, y fue, de igual manera, un termómetro que nos alertó, nos hizo consciente de todos los alcances logrados hasta ahora y, por consiguiente, nos permitió tener claro que la meta no fue descubrir lo ya descubierto, sino que, bajo ese espíritu de independencia, invitáramos a seguir construyendo un arte libre, distendiendo reglas que, por ciertas comodidades y ventajas para algunos, restringen participaciones.

Una mirada al pasado-presente cultural de la entidad

(notas para entender de donde deriva el propósito del evento)

La historia de las artes plástico-visuales y conceptuales en Baja California, de manera específica la de Tijuana, bien puede concebirse desde dos momentos singulares que posibilitaron, en primera instancia, la identificación local como expresión estética y simbólica, y en segunda, el reconocimiento desde latitudes distantes por abreviar en lo conceptual. Tiempos que pueden situarse, el primero, a partir de sus orígenes como manifestación plástica a mediados del siglo pasado y que es viable acotar hasta la década de los ochenta con el arribo de nuevos actores que contribuirán al replanteamiento técnico y estético del campo creativo, y el segundo, tendría lugar en la década de los noventa con una producción que comenzaba a rebasar la bidimensionalidad de la pintura y a explorar las potencialidades ofrecidas por las expresiones conceptuales, hasta el afianzamiento a estas en las dos últimas décadas del siglo actual.

Ese primer momento, respondía a las expectativas que el creador esperaba alcanzar de una pintura ligada a prácticas llevadas a cabo tiempo atrás recurriendo a soluciones plásticas nacionalistas, centradas en la búsqueda y concreción de una identidad cuya referencia a la cultura prehispánica idealizada, el componente nativista y alegórico les resultaba meritorio replicar (Roberto Sánchez Ascosar, *El Popo y el Iztaccihuatl*, 1969, Joel González Navarro, *Niña indígena*, 1963); así, como el retomar algunas manifestaciones modernas puestas en práctica durante la vanguardia histórica europea (Cátaro Núñez, *La mujer pájaro*, 1974, Mario Urrea, *Ángel en reposo*, 1989) Modelos que le permitían, además, cumplir con las expectativas esperadas por el público, tanto como las requeridas por el apenas perceptible mercado local y el naciente turismo norteamericano proclive, en ese entonces, a consumir un arte folclorizado.

Un segundo tiempo que se adecuaba a las exigencias del cambio epocal, en el que las nuevas visiones generacionales se hacían acompañar de otras alternativas plásticas donde tendrían lugar los ensamblajes, el arte objeto, (Norma Michel, *Tiempos distintos*, 1990; José Pastor, *Santo Niño*, 2000); así como la imágenes intervenidas de (Trejo / Rosique, *La otra realidad*, 1995); mientras el surgimiento de los eventos internacionales inSITE y el Salón de Estandartes, como se verá más adelante, proveerán otras experiencias, nuevas dinámicas que llevarán la producción por los intersticios del cambio hasta su alineación conceptual.

Una trepidante carrera que posicionará, particularmente al arte tijuanaense en los campos de atracción del arte nacional y en cierta forma del internacional. Con todo, la pintura se resistía al olvido y de esa persistencia quedan excelentes ejemplos de entrega que muestran inquietudes que bien pueden ser ubicadas en las nuevas rutas plásticas universales. (Rubén García Benavides, *El ojo*, 1986, Ernesto Muñoz Acosta, *Los hilos*, 2005, Álvaro Blancarte, *Barroco profundo I*, 2005, entre otros más).

Una historia que obedece a la lógica de este particular contexto fronterizo, ya ampliamente descrito en otros espacios desde lo sociológico y cultural, en donde se observa, no sin cierta extrañeza, cómo dos décadas previas al cierre del siglo, intereses neoliberalistas redescubrían una ciudad polarizada en una amalgama de culturas nacionales y sudamericanas, en la que algunos de sus representantes se asentaron como consecuencia de la búsqueda de mejores alternativas de vida, cuya prioridad, si bien había sido cruzar y establecerse en suelo estadounidense, al ser deportados su elección se reducía a retornar a su lugar de origen o a permanecer en la localidad. Esta nueva población sobrada de necesidades resultaba, sin ella proponérselo, mano de obra accesible para los planes empresariales locales en puerta.

La estratégica región fronteriza colindante con el país más poderoso y consumidor del orbe (en ese entonces), la consecuente sobrepoblación (fija y flotante) alimentada de manera recurrente de un flujo migratorio desbordado, que será, para este surgimiento maquilador explosivo, garantía de una cuantiosa fuente laboral necesitada de ingresos, y que, junto a las nuevas medidas restrictivas impuestas a la migración indocumentada por el gobierno norteamericano, así como el inesperado interés centralista por la cultura fronteriza, serán una estratagema muy bien planificada, que respondía al Tratado del Libre Comercio para América del Norte (TLCAN) y al consecuente beneficio compartido entre voraces empresarios y gobiernos en turno.

La vida cultural de la frontera norte en el olvido de las decisiones centralista fue considerada de manera repentina una tarea pendiente de enmendar, urgía maquillar la imagen existente y mostrar otra cara a las futuras inversiones internacionales. La creación del Centro Cultural Tijuana sería un modelo de esas intenciones que debía, además, revelar el espíritu nacionalista; Tijuana como puerta de entrada a Latinoamérica, requería de este espacio moderno que permitiese mostrar, además, los valores culturales del pasado. Las réplicas de resina coloreada de piezas prehispánicas que decidieron colocar en los jardines del inmueble cumplían, conjeturaron, esas expectativas; mientras que en sus espacios de exhibición sería expuesto el trabajo de reconocidos artistas de la modernidad mexicana¹⁷. Una tónica que caracterizó a la primera administración en la que nunca tuvo cabida una muestra de artistas locales. La apertura a la comunidad artística regional vendrá en las sucesivas gerencias por reclamo de los creadores y la atención a ellos por las nuevas direcciones. Un espacio que jugará un rol determinante en la visibilidad de la producción local.

En este contexto complejo, alimentado, todavía por la vieja leyenda negra como mítica ciudad del vicio, prostitución y el juego, así como la floreciente industria del narcotráfico y la consecutiva violencia desmedida que traerían consigo; al igual que la sobre-

población desbordante, la anarquía urbana, la cultura del reuso que como traspatio del país vecino da cobijo a todo lo desechado humanamente aprovechable y vendible; aunado a una extensa zona marginal y su distintiva arquitectura emergente de reciclados, sobrantes y pobreza; la existencia de un muro insolente que separa de la boyante ciudad de San Diego; todo ello, entre tantas cosas más, la convertían en una localidad con suficiente interés para fomentar procesos creativos y óptima para transformarse en la sede de uno de los experimentos estéticos binacionales más exitosos del México periférico: inSITE(94),

Un evento nacido dos años atrás en la *Installation Gallery* de San Diego, California que no había fructificado por sí solo, pero que bajo la visión empresarial de Michel Krichman y Carmen Cuenca, el apoyo con recursos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y empresarios norteamericanos; lo mismo que la conjunción de decisiones acertadas al contemplar el arte instalación y el arte *in situ* como ejes de la propuesta; al igual que la suma de artistas invitados: contemporáneos internacionales prestigiados, creadores nacionales (defeños) que transitaban en un neoconceptualismo novedoso, así como artistas locales que jamás habían experimentado la producción conceptual pero que estaban ávidos por explorarla, y la convocatoria de voces críticas reconocidas nacionales y extranjeras; todo ello, remontará al acontecimiento a las esferas internacionales.

Esta experiencia que se mantendrá vigente y en crecimiento hasta la mitad de la primera década del siglo pasado, dará lugar a la escisión entre artistas plásticos de la vieja guardia que continuaban pintando, los que explorarán estas nuevas tendencias pero sin dejar de producir pintura y los que circularán definitivamente por estas otras rutas y que ocasionalmente recurrían a la pintura; dando lugar a ese primer momento paradigmático donde la producción artística de esta frontera norte comenzaba a ser tomada en cuenta en otros territorios.

inSITE, un suceso emblemático que compartirá créditos con el Salón Internacional de Estandartes (1996) ideado por Marta Palau, convertido en bienal después de su cuarto año de existencia; será un evento para el continente americano donde la autora privilegió lo latinoamericano facilitando la oportunidad a sus artistas para mostrarse al mundo desde su singularidad creativa tan universal como cualquiera; resultaba, además, un acontecimiento que, desde su apuesta plástica como emblema flotante, ayudaba a contrarrestar el peso de lo conceptual que venía imponiendo inSITE. Con todo, juntos contribuirían a visibilizar a esta conspicua frontera y alimentar al imaginario como posible meca cultural.

A estos escaparates expositivos se les sumará Tijuana la Tercera Nación en el 2004, un polémico acontecimiento falto de una pertinente lectura crítica por parte de sus curadores que definirían e hicieran posible entender sus alcances estético-conceptuales; detonador, eso sí, de oposiciones particularizadas respecto a sus orígenes y de alabes con relación a esta ciudad compleja que representó; ayudará, sin embargo, junto a los eventos aludidos, a definir nuevos itinerarios por donde caminarán algunos artistas regionales, revelarán al mundo una fisonomía cultural que, aunada a la imagen de ciudad cruenta y ruta óptima para la migración ilegal a los Estados Unidos, edificarán una representación un tanto romantizada de la real producción local.

La ausencia de estos acontecimientos (por cumplir su ciclo o llegar a su agotamiento) ha dejado a Tijuana en el desabrigo vi-

sual internacional y si bien la presencia en el panorama mundial del arte es sostenida modestamente por unos cuantos artistas, pesa la predestinación de meca cultural que no logró cumplirse; sin embargo, esa predicción nutriría —paradójicamente— la construcción de una nueva leyenda blanca (cultural) como ciudad productora de abundantes bienes simbólicos posmodernos, que atrae la atención y presencias de otros horizontes, que al ser descubierta y comparada con la realidad revelan, sí una dinámica ciudad cultural, pero no la gran generadora de propuestas disruptoras de los cánones establecidos desde las dinámicas hegemónicas. Con todo, no hay desaliento ante ello sino otra oportunidad para creer en lo que hacemos y decidir lo que queremos sin el lazo atávico que, sin nuestra anuencia, determina lo que otros quieren.

Este sintético recuento histórico persigue poner en contexto experiencias que, sin importar como fueron leídas o asimiladas resultan el constructo de lo que culturalmente nos identifica y que movidos por ese espíritu de buscar diferencias que, en cierta forma ha caracterizado a esta frontera, el proyecto de la trienal procura continuarlo, alimentarlo de alternativas y proponer caminos abiertos en los cuales se reconozcan capacidades sin exotizaciones y se asuma lo creativo con otras responsabilidades por encima, se insiste, de las convenidas en la tradicionalidad hegemónica que establece, sanciona y premia.

Hacia otros recorridos pictóricos

(argumentos para justificar ausencias)

La *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*, es alentada a construirse, un tanto por la nostalgia de estos antecedentes que como aparadores dieron luz internacional al arte tijuanaense y que hoy, ante esta mundialización cultural y el maremágnum de planteamientos creativos posmodernos, se considera necesario retomar, preservando aquellos principios que desde lo pictórico se invite a nuevos recorridos, sin limitaciones, aparturándose a modelos convocantes propositivos; para de esa manera contribuir a la cimentación de tribunas donde mostrarnos culturalmente ante el mundo y permitir a otros mostrarse también desde la autonomía y sus propias responsabilidades innovadoras.

Un compromiso que demandó abrirse a todas las intencionalidades posibles, teniendo claro lo significativo que resultaría desligarse de reglas que estandarizan concursos o participaciones pues restringen potencialidades creativas. Todo ello con el propósito de exhortar a la comunidad productiva a manifestarse desde lo pictórico con otras poéticas, nuevas problemáticas y derivas que posibiliten la construcción de paradigmas diferentes.

La inquietud de uno de los artistas plásticos más destacado y querido de la entidad: Álvaro Blancarte (Culiacán, Sin., 1934 – Tijuana, B. C., agosto de 2021), siempre comprometido al fortalecimiento cultural de la localidad, propulsor de talleres, cursos y congresos, copartícipe en la fundación de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California e influyente definitivo de un número importante de artistas que circularon por sus talleres, hoy creadores visuales exitosos; declara en distintas ocasiones la necesidad de instituir otro evento que continuara mostrando al mundo esa faceta cultural artística contemporánea que había comenzado a construirse en la década de los noventa y que en la actualidad palidece sin protagonismo.

17. Saturnino Herrán, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y la presencia de integrantes de la generación de la ruptura como, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Toledo y Vicente Rojo, entre otros.

Proponía un acontecimiento mundial que reivindicara a la pintura más allá de la tradicional apuesta plástica, pues, aún cuando se continuaba pintando, había sido opacada por las manifestaciones conceptuales que cada vez sobresalían más en la comunidad. «Crear un evento —decía enfático— con un premio único cuyo monto estimule a cualquier artista del mundo a sumarse a la experiencia». Esta propuesta que invitaba a reanimar la creación plástica encuentra eco en la dirección del Centro Cultural Tijuana bajo la responsabilidad de la doctora Vianka R. Santana y es aceptada sin pretexto alguno.

Acuerda con la directiva sumar al proyecto la colaboración del doctor Heriberto Yépez y mi participación para abordar sin condiciones la odisea y poder configurar desde nuestras perspectivas locales un evento de resonancia universal. Un reto que obligaba a encontrarle al plan un discurso justificado a partir de un distintivo que pudiese proyectarlo desde la libertad y la diferencia.

Se investiga, se discute, se selecciona, se propone y desecha, siempre en acompañamiento con el personal del cuerpo logístico y museográfico de la institución¹⁸. Después de varios meses de análisis y planteamientos, se determinan algunos aspectos que pueden marcar la diferencia con las propuestas individuales y las expositivas diseñadas en otros horizontes desde la ruptura plástica¹⁹. De ahí derivaron algunas de las líneas que darían sentido a la experiencia que alentaría a la cimentación de la trienal.

Siempre hubo, en los razonamientos presentados durante la construcción del discurso que personificaría a la trienal, una consonante claridad de no querer repetirse desde la figuración representativa, como tampoco había interés en promover la metáfora del espejo en tanto copia de la realidad, ni replicar los componentes formalistas de lo plástico; al igual que era preciso desatenderse de la alegoría de la ventana en la que el espacio pictórico obedece a un sistema de orden espacial y visual contenido en un cuadro. La propuesta de Heriberto Yépez de centrar el espíritu del proyecto desde lo pictórico se discute y acepta, y se acuerda que refugiarse en este recurso hacía posible explorar nuevas poéticas más allá de lo únicamente retiniano, de tal forma que aun cuando deba seguirse empleando el color desde lo sustractivo o aditivo, se busque superar las lógicas del componente y el soporte, de lo monodisciplinar, lo estático y de la restricción del formato.

Las razones de la discrepancia (evidencias de la necesidad de disrumpir)

18. Francisco Godínez Estrada: subdirector de exposiciones, Leobardo García Córdova: gerente de exposiciones, Sinuhé Guevara Flores: coordinador de exposiciones, Carlos Alberto García Cortés: gerente de colecciones, registro y conservación.

19. En un panorama artístico colmado de conceptualizaciones el retorno a la pintura desde un compromiso disruptivo animaría a la comunidad creativa a seguirla explorando: *Troublespot Painting* (Amberes, 1999), *Twisted* (Eindhoven, 2000), *Painting at the Edge of the World* (Minneapolis, 2001), *Urgent Painting* (París, 2002), *Pintar sin pintura* (Salamanca, 2002), *Painting Pictures* (Wolfsburg, Alemania, 2003), *Sky shout. La pintura después de la pintura* (Santiago de Compostela, 2005), *Pintura mutante* (Vigo, 2007), *Antes de ayer y pasado mañana, lo que puede ser la pintura hoy* (La Coruña, 2009), entre otros ejemplos más, serían exposiciones en donde se ratificaba que algo se había transformado, estaba cambiando la forma de abordar, ver y entender la pintura, y si bien estas experiencias resultaron un recorrido con altibajos donde la estética de la pintura desde lo plástico seguía replicándose y la lógica del mercado imponiéndose; al igual que la complicidad con nuevos soportes y su emergencia en otras disciplinas también eran palpables y prometedoras.

Afrontar otras maneras de ver, entender y aceptar el arte como campo de posibilidades que ofrezcan alternativas desde otros ángulos (considerados inadecuados por no ceñirse a normas consabidas), fue un objetivo que se buscaría cumplir en la medida de todo lo posible. Se reconoció desde un principio que este compromiso de apertura es perfectible y el ser consciente, además, de que no existe sólo una forma de hacer las cosas implicó reconocer el valor de la diferencia como ejes básicos del proyecto; de este modo, actuando a partir lo dialógico, como forma de apuntalar consensos, se consideró necesario disentir con todo aquello que interfiriera con las ideas libres, aceptado esto como rutas que debían llevar al respeto por la autonomía del proceso creativo para que este se ejerciera plenamente y (asimismo,) sin limitaciones en el soporte y el formato.

Esto precisó plantearnos que la responsabilidad de otorgar premios y reconocimientos debía, igualmente, asumirse como un acto plural, multiparticipativo, no como una forma de descrédito a los modelos establecidos, sino como esa alternativa que se requiere para sumar otras voces que den certeza de la pluralidad de expresiones en el arte, así como a las diversas formas existentes de percibirlo e interpretarlo; que den pauta a replantear, incluso, esos valores subjetivos instituidos que determinan todo, que no se niegan, pero que han dificultado aceptar el arte fuera de estas condicionantes, que han eternizado el poder de decisión del que impone normas, dificultando enfoques alternativos que lleven a nuevas intersecciones.

De esta manera la *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*, encontraba un sendero para justificarse, tanto en su base conceptual argumentada desde lo pictórico, como en el convencimiento de abrirse a tecnicismos y reglas estandarizantes; de ahí que, considerar la liberación de ataduras al formato, al espacio y al soporte, presentaban, entre otras cosas, la oportunidad de discurrir por lo inter y transdisciplinar hacia una amplia independencia creativa.

Fue necesario, para ello, la revisión de lo hecho en el pasado y del estudio de la cuestión para determinar qué se estaba haciendo en los últimos tiempos al respecto. De esa forma quedó claro que aun cuando no había novedad en lo disruptivo de la pintura, este campo alternativo seguía abierto a propuestas divergentes plurales, así como a autonomías interpretativas de lo que puede ser el arte o lo pictórico; no obstante, hacía falta establecer una liberación a las ataduras técnicas descritas; al igual que preocuparse por ser partícipes reales en el respeto por la equidad de género, tratando por todos los medios posibles, que este rubro se convirtiese en un hecho y no quedar únicamente en la eterna promesa pocas veces cumplida. Un empeño que no fue posible consumir dado que la respuesta de participación femenina fue cuantitativamente menor (36 %) respecto a la masculina (64 %); proporciones que respondían por igual a las exigencias de haber cumplido con las especificaciones establecidas en lo pictórico abordado éste desde una orientación propositiva y por supuesto disruptiva y divergente.

En ese mismo valor de importancia fue necesario determinar un método evaluativo acorde al espíritu emancipado del proyecto, por lo que se establece que desde el consenso de tres voces (curador, artista seleccionado y la comunidad) se daría certeza del espíritu imparcial del evento y que las obras elegidas cumplirían las perspectivas solicitadas, y no elegir desde la convencional aprobación unívoca generada por un curador o la terna de

un jurado compuesto por conocedores de arte, en donde irónicamente el gusto, con frecuencia, también se impone. Este modelo por establecer podía ser abierto a otras a lógicas donde las responsabilidades de decidir, que ya es limitante, se ampliaran y el reconocimiento no estuviese supeditado únicamente al peso curricular del creador; estos eran los retos a superar y, seguro estábamos, harían la diferencia.

Lo pictórico debía asumirse, por tanto, como un espacio de apertura que sería difícil abordar sin distender tecnicismos y se propuso para ello, tal se ha dicho, la independencia de ataduras al formato, al soporte y al espacio, y que estos recursos se mantuvieran abiertos a cualquier contingencia. Condiciones que, inscritas como reglas, siempre han buscado cumplir con lógicas museográficas para facilitar el manejo del objeto artístico, para adecuarlo a un espacio preestablecido interior y/o exterior ya sea por la comodidad que ello implica o el ahorro de recursos; incluso, teniendo en cuenta que la experiencia y el conocimiento que se posee de estas prácticas no siempre se está dispuesto a replantear, y que ameritaba igualmente de mayor flexibilidad y transigencia; por supuesto, sin que estas convenciones eximan a estas técnicas expositivas de la adecuada disposición física de las piezas expuestas, sin dejar de atenderse la conservación preventiva y abogar siempre por la exigencia de una presentación conveniente que permita la visibilidad total para lograr la lectura y comprensión plena del o los objetivos de la pieza.

Hay detrás de esta apertura un propósito ligado, sin más, a la emancipación creativa para que esta no se vea coartada por limitaciones convencionales, de ahí que se contempla para su exhibición todos los espacios posibles dentro y fuera del inmueble institucional, otros foros culturales y la ciudad misma como receptor-exhibidor para las propuestas. Una experiencia que invitaba a trabajar en la interdisciplinariedad, instalando situaciones u objetos o interviniendo espacios, creando atmósferas; conminaba a proponer desde la acción performática subsumida en lo pictórico o dinamizando al objeto pictórico mediante las fuerzas naturales o mecánicas, proyectando la imagen móvil sobre cualquier superficie, en fin, que abarcara todo lo que la imaginación y capacidad creativa permitiera en un marco lógico de factibilidad.

En ese ánimo por el espíritu liberado, lo democrático se convirtió en arbitro necesario para determinar medios que ofrecieran certidumbre y confianza en el proceso de selección y premiación de las obras en concurso. Se propuso para ello una serie de acciones inéditas en su conjunto, consistentes, en primer término, en la selección de las obras que conformarían la exposición representativa de la trienal y en un segundo tiempo, determinar de manera equitativa el voto por el premio único y las menciones honoríficas propuestas; todo ello llevado a cabo ante la presencia del notario público asignado que daría fe de la legalidad del evento.

Un ejercicio fundamental que debía responder a exigencias de credibilidad, primero invitando a un curador ajeno a la institución cuyas credenciales mostrarán, además, de su experiencia en el área comisarial y sus conocimientos en el campo contemporáneo del arte, su integridad y confiabilidad por la neutralidad, para realizar —únicamente— la selección de las obras que reunieran los acuerdos propuestos en las bases de la convocatoria; elección con la que se conformaría la exposición distintiva de la Trienal. Un compromiso de enorme responsabilidad pues

establece quienes cumplieron con los criterios señalados y que es resuelto desde la visión curatorial de la doctora Carmen Hernández.

Posteriormente, la premiación se llevó a cabo a través de una votación tripartita, en donde la suma de dos o más votos coincidentes determinó al ganador. Un modelo de selección que no privilegia a ninguna voz en particular, que otorga las mismas posibilidades a cualquiera y requiere, se ha dicho, de la concomitancia con uno o más de los veredictos de los otros votantes para establecer los reconocimientos.

Este referéndum, fue realizado mediante un primer voto pronunciado por otro curador invitado expresamente para seleccionar diez obras que desde sus consideraciones fueran meritorias de los reconocimientos (en las que podrían estar tanto el primer lugar, como las dos menciones honoríficas), determinación que tendría que resultar coincidente, se reitera, con los otros votos contemplados. Una intervención solidaria que fue aceptada por la profesora de arte y curadora Alessandra Moctezuma, una voz acreditada, indispensable en el rubro de la credibilidad requerida, avalada por la solvencia moral, ética y el bagaje crítico que la caracteriza; resultando un momento muy significativo, igual, de crucial importancia para este modelo abierto que invita a desligarnos de reglas únicas a veces impositivas y excluyentes, que ha hecho imposible el desarrollo de procesos evaluativos y de reconocimientos más equitativos, comprometidos y claros.

El segundo voto, propuesto por los artistas elegidos, quienes, a la vez, seleccionaron para su premiación la obra de uno de sus compañeros; una participación que estuvo sujeta a un acuerdo previo establecido, el de abstenerse de emitir el voto a su favor. Otorgar un reconocimiento a la capacidad productiva del otro es, sin duda, un acto humilde de indiscutible valor y enorme importancia en la edificación de constructos culturales responsables, así como en la conformación de individuos empáticos y solidarios; un accionar que desde el contexto creativo se ha mantenido discrecionalmente al margen.

Y el tercer dictamen, el del público que, de la misma manera seleccionó la obra considerada por ellos meritoria de distinción; un ejercicio inédito hasta entonces, que resultó insólito para algunos, pues esa función de juez jamás o pocas veces se le había otorgado a la comunidad en certámenes públicos de esta naturaleza, en donde su papel siempre había sido pasivo, de observador, sin estimarse en ningún momento la capacidad que tienen también para ejercer su juicio de valor no importa que éste se sustente únicamente en el gusto o en su particular apreciación; una condición, por cierto, generalizada, existente en todo aquel que selecciona juzga, premia y condena, no importa su nivel de conocimientos respecto al arte.

Otras de las razones para tomar esta determinación, fueron, además de reconocer sus derechos a participar en una justa pública solventada en parte por sus propios recursos traducidos a impuestos, fue, un tanto en consonancia con ese mismo espíritu de libertad otorgado al participante a quien no se le exigió una gran experiencia curricular en el campo creativo, no así la nece-

sidad de abordar lo pictórico desde lo disruptivo²⁰ y argumentar con claridad la importancia o aportación de su pieza. Derechos que, en cuanto al público, jamás se habían ejercido, por lo menos en competiciones internacionales de esta envergadura y en el artista participante, siempre condicionado a cumplir con reglas que establecen de antemano como requisito la experiencia (haber participado en un número determinado de exposiciones, tener una formación en arte, por ejemplo) como sinónimo de conocimientos, de calidad o por lo menos como indicativo que lo enviado sería estimado como una pieza o proyecto de arte, lo que garantizaba el derecho a exponer lo que él considerara pertinente (aunque siempre acotado a un marco de medidas reductivas). Se estuvo consciente que estas decisiones que retaba convencionalismos, no serían fáciles de asimilar en un sistema perfectamente establecido; pero ello también animaba a proponer partiendo de lógicas distintas o desde la desobediencia que ofrecieran alternativas hacia nuevos retos.

Esta liberalización asumida (obedece) responde a la idea de afrontar pautas diferentes que permitan abrirse a otras intenciones, que consientan desjerarquizar las teorías normativas que históricamente se han empeinado en precisar que el arte debe ser de una manera y no de otra. Estos primeros pasos que el evento cree importantes y toma en consideración, deben animar a fortalecer la idea de aceptar que lo que el otro establece como alternativa también puede ser viable; una medida que transformada en hecho contribuye a disentir de autoritarismos que no dejan opciones, y en cambio sí, alienta a recorridos diversos con otras dilataciones, autonomías y compromisos.

Tras la huella de lo pictórico (campo abierto a múltiples posibilidades)

Cierto que en la *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*, hay una oposición manifiesta a la tradicionalidad pictórica, no por ello deja de reconocer las enormes aportaciones a la historia, su vigencia contemporánea y expresa el respeto por quien aún encuentra en ella opciones para manifestarse; queda claro que hay espacio para que ambas propuestas se asuman con las intencionalidades que a cada quien compete. Sin embargo, la trienal no está interesada en seguirla explorando desde ese modelo representacional retiniano, y considera que si la posibilidad se abre a otras oportunidades y estas asumen las apuestas creativas desde lo pictórico (sin restricción alguna), el campo de opciones se amplía indefinidamente de tal manera que puede el arte explayarse más allá de toda prohibición o enmascaramiento instrumental.

En ese sentido la trienal admite lo pictórico como una forma de especular, como una postura visual, táctil, auditiva y dinámica en constante transformación; admite que puede construirse desde la deriva, tanto como a partir de la certeza o la incertidumbre, de lo regular o lo preciso, pero también desde lo desigual y lo borroso; siempre desde la disidencia para no conformarse y menos convertirse en postulado inamovible. Intenciones que persiguen, con toda sinceridad, animar al artista a repensar continuamente su lugar y compromiso, para que se pregunte, no sólo ¿por qué seguir pintando? sino ¿cómo seguir haciéndolo y para qué?

Para la trienal el espectro de lo pictórico es amplio, acepta, desde lo complejo, la misma equivalencia en la parte que en el todo; esto es, no privilegia lo diverso en detrimento de lo único, sino que invita a establecer un bucle entre ambos y manifestarse; de ahí que pueda encontrarse en una obra que sólo hable desde su especificidad cromática o evocarse desde la pluralidad disciplinar; lo pictórico admite esgrimirse aliado a lo conceptual por ese enorme poder discursivo que subyace en el término, pues hace posible discurrir de lo intimista a la reflexión que aporta alternativas para reconocernos en la diferencia o asumirnos empáticos. Puede sin reservas señalar, reconocer, amonestar o agasajar lo que, desde la autonomía el autor considere pertinente.

Lo pictórico no se opone a la apropiación de imágenes existentes, aunque sí conmina a resignificarlas no sólo para volver a representar sino para encontrar consensos y ofrecer al que observa todos los ángulos posibles y así, la posibilidad de generar sus propias interpretaciones; alienta pues, a conformar imágenes que induzcan a preguntar, a formular y suponer otras alternativas para no tener que concluir en conjeturas totalitarias.

Es viable, por ello, desde lo pictórico también desrepresentar lo convenido o aquello que los sentidos perciben como realidad y no necesariamente desde la abstracción absoluta, sino a partir del desencuadre, de lo indefinido, lo difuso, para ofrecer oportunidades perceptivas distintas y que el otro desde su disyuntiva las descifre y conciba; de ahí la conveniencia de zafarse de los contenidos formales como oportunidad para que las nuevas imágenes que de esta práctica deriven puedan ser leídas como experiencias diferentes, como cierre-abierto o fin-inacabado y generen otras incertidumbres.

La trienal invita, incluso, a incomodar desde lo pictórico para despertar otros discernimientos; no es extraño que de una imagen asfixiante derive una calma interpretativa y de ella una reflexión otra que sume, sin descalificar a la anterior. Comulgar

con las ideas contrarias es otro itinerario que permite además llegar a puertos diferentes no por ello menos significativos.

Es bueno, de tiempo en tiempo, dejar de ver a través de perspectivas históricas, desde la mirada formal, académica y purista, pues esta por lo regular convence, pero igualmente reduce otras posibilidades a errores, y no necesariamente es y debe ser así; también en lo antiestético, en lo *kitsch* o bajo la estética del fracaso técnico, aludiendo a Jordan Kantor (2004)²¹, se muestran otros caminos en donde lo atemporal, lo atípico; la prisa, el descuido intencionado, ofrecen nuevas maneras de reconocer y aceptar las cosas.

Lo pictórico visto así, se convierte en una alternativa inacabada que hace posible imaginar rutas diferentes e incita a comprometernos en trazar las propias, para aceptar las otras no como influjos absolutos o concluyentes sino reconociendo en ellas sus proposiciones, para que también, en reciprocidad, se ejerza el mismo derecho de aceptación a las nuestras, sin etiquetas (sobre todo aquellas que estigmatizan, delimitan o invisibilizan) y así, transitar con el arte hacia otras posibilidades convirtiéndose en valor lo desconocido, generando sentido y conocimientos; abriendo la posibilidad de otras definiciones y despliegues cada vez más amplios que devendrán, seguramente, en nuevas responsabilidades creativas.

Palabras últimas

(como cierre de un ciclo que abre otro)

La libertad implícita en todo proceso de creación conforma el espíritu autónomo del arte, un acuerdo sino tácito, si entendido y declarado abiertamente, por lo menos en el arte contemporáneo; un convenio que parece justificar la osadía de construirlo validando el soporte con toda la implicación que el término tiene, admitiendo el proceso no únicamente como ritual constructivo sino como fin, y aceptando el concepto como justificación cognitiva y/o apuesta estética; oportunidades que hace que el ejercicio creativo circule por igual en una dirección o la deriva, se alie a todo lo que el autor considere pertinente, se emulsione en la inter o transdisciplina todo ello sin esperar la autorización de aquel

que lo ha mantenido direccionado; ese espíritu emancipado invita también a que quien lo consume lo valide o lo rechace o que aquel que lo observe lo acepte como tal, lo etiquete y que también desde su particular criterio lo interprete; opiniones, todas que tienen sus fortalezas y debilidades pero que reflejan, sin duda, nuevos tiempos en el cual la correspondencia, el sentido de equidad, el respeto al disentir del otro son indicativos de maneras diferentes de ver, entender y aceptar la vida, en donde, por supuesto, el arte debe ser participe relevante.

Esta apuesta por fomentar oportunidades menos restrictivas para que las creaciones adquieran también otros sentidos fue una preocupación constante para quienes construimos el espíritu de la trienal, una inquietud que debía reflejarse con hechos; de ahí que el riesgo tomado al proponerlo desde lo pictórico, el respetar las libertades creativas y evaluativas, no fue tal, pues siempre estuvo claro que se asumían como posturas articulantes, que darían que hablar pero también que pensar sobre el valor de la emancipación en el arte, de la que no hay justificación para su ausencia.

Hoy que estamos aprendiendo a mirar la vida desde polos distintos como consecuencia de acciones negligentes que, desde el poder desmedido y riqueza inconmensurable centrada en unos pocos, contravienen las leyes naturales y trastocan la vida sin una señal de remordimiento; nos hemos visto forzados a modificar estándares con tal de atenuar y desaparecer calamidades, estamos obligados a reaprender el valor de la responsabilidad, la que en esta era postcovid se tendrá que asumir sin objeciones, si es que realmente queremos una mejor forma de vida.

Son tiempos para pensarnos en la diferencia, reconocernos en el otro y asumirnos en el compromiso que como declaración de principio sea invariable y nos confronte si no se incumple, es momento de seguir de la mano con la responsabilidad como medida incuestionable para enmendar equívocos y ser justos, y el arte, estoy seguro, no tiene por qué desestimar estos escenarios, de ahí que no podría ser más oportuno este momento de transformaciones inevitables derivadas de la pandemia para generar espacios de intercambio y expectativas, favorecer el pensamiento crítico y cambiar el paradigma de lo plástico por la libertad en el abordaje de lo pictórico sin restricciones.

20. La convocatoria propuesta y publicada en el 2020, por la Secretaría de Cultura, a través del Centro Cultural Tijuana expone:

La *Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica*, invita a concebir al arte más allá del tiempo lineal, en que se supondría que la pintura sería sucedida y subsumida por el arte contemporáneo y, en cambio, desea presentar lo pictórico, reconociendo su carácter metamórfico, recursivo, polémico, experimental, resurgente, irresuelto, (in)tenso, ultra-dialéctico. [...] convoca al fantasma mismo (y neo-cuerpo) de lo pictórico, a través de creadores individuales o colectivos artísticos, [...] Las obras seleccionadas buscarán reflejar el estado actual e innovación de lo pictórico, así como la diversidad técnica y temática.

Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica, Secretaría de Cultura / Cecut, consultado desde: <https://trienal.cecute.gob.mx/convocatoria/>

21. Kantor, Jordan. (2004). The Tuymans Effect, (November 2004), en *Artforum*. New York, 2004, Vol. XLIII, No.3, pp. 164–171.

Lo Pictórico. Antes, durante y después de la pintura

Heriberto Yépez

Lo primero-pictórico

Lo pictórico no comienza ni se acaba con la pintura. Considerar *lo pictórico* como sinónimo de *pintura* o *cuadro* es impreciso. Como primer punto de partida necesitamos abandonar el modernocentrismo de creer que lo pictórico y el arte de la pintura son equivalentes. Lo pictórico ya existía antes de la reciente invención del cuadro. Antes del arte, los sueños son la prueba de que desde tiempos inmemoriales *el animal imagina pictóricamente*: (re)crea y relaciona imágenes hacia una realidad alterna, que desea ser autónoma. Lo pictórico antecede al arte.

Como lo matemático, lo pictórico es un modo primario de la imaginación. En el dibujo aparece lo pictórico ante los ojos, pero lo pictórico surgió en el pensamiento antes de cualquier gráfica manual. Podría ser que lo pictórico sea tan ancestral como lo biológico. Aunque un ser no haya visto jamás la estructura de los átomos o las galaxias, su pensamiento más primitivo hospeda esos trazos; y son los rudimentos de lo posterior pictórico.

Lo pictórico es una manifestación tardía alimentada por ese ancestral substrato estético común, más rastro que rector.¹ Lo pictórico es influido por esa *subyacencia estética ancestral*, cuya huella yace en la mente no-humana y humana, a modo de bosquejo espectral de nuestra actividad pictórica mental y artefactual. Esa proto-estética residual en todos los seres es el yacimiento de toda concreción de imágenes, es decir, del devenir pictórico.

Junto con las primeras autopoiesis de seres vivos debieron ocurrir los primeros pensamientos pictóricos; una imagen que no existía naturalmente fue pensada pictóricamente. Quizá lo pictórico tiene como su pasado ancestral el principio-deseo: «*esta forma existente* podría ser de *esta otra forma pensable*». Lo pictórico tiene bases ontológicas (subatómicas y galácticas) pero también bases biológicas. La célula sin actividad pictórica, es decir, sin concebirse como imagen y relacionarse ensamblando imágenes existentes y posibles, no habría podido evolucionar. Para evolucionar, las formas hacen imágenes de su re-forma, antes de consolidarla.

Lo pictórico es la imagen que expresa transformación.

No se puede decir que lo pictórico sea la imagen después de la aparición de la mirada, porque lo pictórico apareció en los seres vivos antes de tener ojos. Lo pictórico precede a lo ocular: es la forma en que el pensamiento imagina otras formas. Lo pictórico se remonta a una visualidad pre-ocular. Lo pictórico desciende del ojo interno. El ojo antes del ojo.

Lo pictórico no requiere ser expandido: ya está expandido. Lo contraído es nuestra idea de lo pictórico. Pero Simón Rodríguez, ya en 1840, escribía:

1. Kant apenas utiliza la noción de un *sensus communis aestheticus* en una nota de pie en su *Crítica del Juicio* (§40); como si con ese gesto Kant accidentalmente registrara que el substrato estético común a la humanidad tiene carácter de fondo lejano, *uponoiá* inconsciente, demasiada remota. El sentido estético común es un sedimento abisal. Lo «universal» es un vestigio.

«La pintura es la técnica madre»

Álvaro Blancarte

«donde el ojo se anula nacen mundos:

LA PINTURA TIENE UN PIE EN LA ARQUITECTURA Y OTRO EN EL SUEÑO

[...]

hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada»

Octavio Paz

*Se puede PINTAR sin HABLAR
pero nó HABLAR sin PINTAR*

*Los JESTOS son un BOSQUEJO
de lo que la mano de medios
} por falta }
no puede dibujar ó de tiempo*

JESTICULAR es pintar en el AIRE²

Lo pictórico antes que la máscara o el maquillaje, ya reside en el lenguaje facial, como también en el origen figurativo de la escritura. Pero como la J de Simón Rodríguez imprime, lo pictórico es siempre relación de imágenes con clinamen. Nuestro nombre nos es impuesto, pero nuestra firma es lo pictórico que inflexiona al nombre.

Esta omnipresencia de lo pictórico (pre-histórico e histórico) es un ingrediente constante del arte experimentalista. Acierta Deleuze cuando asevera que la pintura es dinámica de fuerzas. «En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o inventar formas, sino de captar fuerzas... La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son».³ Lo pictórico es esquema, aun sea esquema de estructuras enigmáticas, abstractas o fantaseadas. Cuando el esquema imaginable, trazable, abierto por la pintura, superó a las posibilidades inmediatas incluso de la pintura más aventurada, lo pictórico saltó apresuradamente hacia otros medios y disciplinas. Pero lo pictórico no cesa de retornar a la pintura, al mismo tiempo que se viraliza por otras vías.

Lo pictórico es imagen-*poética* e imagen-*crítica*: imagen que muestra indicios del modo en que fue hecha (imagen-poética) y que toma distancia con el orden del mundo (imagen-crítica). Lo pictórico es una imagen con medida, una micro-cosmo-gramática construida con restricciones concretas; quiere ser un mundo propio pero hospedarse en la superficie del mundo real; de cierto modo, la imagen pictórica es una *imagen simbiótica* de otras imágenes naturales o artificiales. Lo pictórico es la simbiosis de las imágenes. Lo pictórico es la imagen donde opera artificio.

Lo pictórico es una imagen que está en este mundo, pero que sugiere que la imagen que tenemos *naturalmente* del mundo está inconclusa sin las imágenes *artificiales*. Lo pictórico es la alteración de las imágenes dadas. Lo pictórico es la imagen discontinua de las imágenes que producen los sentidos inercialmente. ¿Cuál sería una diferencia entre lo pictórico y las imágenes en sí? Cuando el pensamiento aborda las imágenes *como si* fueran un lenguaje *despunta* lo pictórico. Y cuando el pensamiento interviene en ese «lenguaje» de imágenes *ocurre* lo pictórico.

Lo pictórico atravesó al arte (moderno) de la pintura. Y ahora atravesamos un periodo en que lo pictórico regresa y sale de la pintura, como regresa y sale lo pictórico de lo electrónico, y un jaguar regresa y sale del sueño. Lo pictórico es el modo mismo en que imaginamos (todavía).

Lo pictórico dentro del arte contemporáneo no es un periodo breve enclaustrado dentro del dominio de la pintura (la pintura de caballete eminentemente) sino que lo pictórico artístico es un periodo mucho más amplio, donde la pintura moderna eurocentrada sería apenas un episodio. Dentro de la pintura, lo pictórico ha creado aspectos, fragmentos, o laboratorios de mundos legibles o mirables. Por ahora lo pictórico ha tendido a ser una imagen-micromundo.

Figurativo o abstracto, lo pictórico se define por su finitud, ya sea por un marco o duración, por la cantidad de espacio que ocupa. Lo pictórico se da cierta autonomía como «obra» precisamente por separarse de otras cosas o eventos del mundo gracias a su delimitación.

Lo pictórico es una imagen que indica dónde acaba y termina. Así se convierte en una imagen que no se vuelve otro sector ordinario del mundo fenoménico, sino que señala una zona en que el mundo condensa cierto re-orden simbólico: lo pictórico es un deseo de otro mundo o, al menos, deseo de otra forma. Como imagen simbiótica de otras imágenes, lo pictórico es una constelatoria crítica del mundo aparente y una constelatoria poética hacia otro mundo distinto.

Fue la realidad retinal la que se derivó de lo pictórico.

La psique es pictórica, desde los principios que producen las imágenes del sueño hasta toda forma de la memoria. «En el fondo de mi ojo, sin duda, se pinta el cuadro. El cuadro, es cierto, está en mi ojo. Pero yo estoy en el cuadro», decía Lacan.⁴ Sin lo psíquico-pictórico no habría yo. Pero tampoco habría objetos. Si pensamos en algo defectuosamente pictórico nuestra mente misma tiende a considerarlo algo confuso, falso o irreal. Lo «verdadero» es lo pictórico, lo imaginal que presenta altos niveles de congruencia formal. Lo real es lo pictórico que ha sido aceptado como óntico.

Hay lo óntico-pictórico, lo psíquico-pictórico y lo artístico-pictórico. Sería un error pensar lo pictórico como una órbita exclusiva o derivada puramente del arte. Lo artístico-pictórico más bien es una operación, una (dis)continuidad, un experimento y crítica, una re-formación y per-versión, de lo óntico-pictórico. El arte es una imagen a partir y allende lo real, que también es otra imagen dentro de lo real.

El principio de realidad del que habla Freud por ser un *principio* no es real. El principio de realidad es una fórmula inconsciente, un acuerdo algorítmico de la mente, esto es, el principio de realidad es un principio de la imaginación. Ese principio estructura la imagen y experiencia del mundo sensorial, nuestra identidad y existencia. Y pronto confundimos esa preestructura imaginaria con la «realidad». De este modo, lo pictórico-primero es la imagen que la imaginación estabiliza de nosotros-en-el-mundo. Primero ocurrió lo pictórico, después el arte.

El arte es una mutación de lo primero-pictórico.

Lo pictórico es el «mundo»: la realidad convertida en imagen multisensorial.

La imagénesis

Llamaré *imagénesis* al proceso en que se generan las imágenes.

4. Jacques Lacan, «La línea y la luz», en Seminario. *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre (trads.), Paidós, Buenos Aires, 2019, p. 103.

En Occidente (u Oxidente, como escribió César Vallejo) concebimos la imagen como un ente fijo, un objeto espectral inmóvil. Quizá influidos por espejos y altares, retratos y páginas, tenemos una concepción estática de la imagen. La palabra misma, su carácter de sustantivo, crea esa ilusión. Pero la imagen es proceso.

Lo pictórico es lo que delimita (enfatisa) un tramo de una imagen-proceso y, a la vez, lo que intensifica el proceso-imagen.

Entiendo a la imagen como un campo de la realidad que aparece como heterogéneo a la realidad. Se trate de la imagen fenoménica, la imagen fantaseada, la imagen poética o la imagen artística, la imagen es un campo cuya *aparición* pone en cuestión a la realidad. Las distintas clases de imágenes poseen distintas facultades, aunque todas comparten tener poder como campos de dialéctica entre irrealidad y realidad. La imagénesis es el proceso por el que las imágenes se generan como campos reales e irreales simultáneamente.

Mediante *imagénesis* me refiero a la (trans)formación material y espiritual de la imagen. Imagénesis: la génesis abstracta y concreta de las imágenes.

Acostumbramos pensar las imágenes separadas de sus materializaciones, quedándonos con sus puros elementos psíquicos, conceptuales u ópticos. La propia imagen incita esta abstracción, en su fuerte impulso a desmaterializarse y aspirar a ser autónoma. La imagen quisiera ser *absoluta*: esta es la *imagénesis abstracta* de la imagen.

Mientras que la *imagénesis concreta* consiste en cómo la imagen se genera en relación con sus materialidades y mediaciones específicas (históricamente). La *concreción* de la imagen deviene manchada o marcada por aquello *con qué ha crecido* materialmente.

En inglés se puede establecer la diferencia entre *image* y *picture*. La expresión *picture* denota la imagen en un medio o soporte, la imagen como cosa. (W. J. T. Mitchell ha aprovechado esta dicotomía). Pero este par de expresiones en inglés por sí mismas no comunican que la *imagen* se genera nutrida por *pictures* fantasma. La *picture* es la imagen en un medio o soporte, pero también la *picture* es la fantasmagoría madre de la imagen.

Lo pictórico precede a la pintura, pero una vez que ha atravesado la pintura, lo pictórico huele a ella, quedó manchada y marcada por la historia de la pintura culta y popular. En este contexto artístico y mediático, lo pictórico tiene mucho que ver con los aspectos en que las imágenes emergentes se producen influidas por los medios concretos en que han aparecido antes y aparecen ahora. Debido a lo pictórico, la imagen siempre se presenta, incluso mentalmente, teñida de los medios o soportes en que ha aparecido anteriormente.

Toda imagénesis ocurre influida por las realizaciones concretas de la imagen. Toda *image* proviene de *pictures*. Lo pictórico es cómo las imágenes se presentan simultáneamente *en* el mundo y *como* un mundo, tejidas siempre con su largo proceso abstracto y concreto de (re)aparición y (trans)formación.

Las imágenes surgen en la mente influidas por los formatos, medidas, soportes, instrumentos, materiales, máquinas, técnicas, medios, géneros, usos, públicos con que han crecido las imágenes existentes. Lo pictórico es la imagénesis alimentada por aquello con que la imagen ha con-crecido. Lo pictórico es la imagénesis concreta. La imagen habitada y habitante de su ser-ente. Así, toda imagen aparece bañada de lo pictórico. La imagénesis es la pictoricidad de las imágenes: toda imagen mental es hija

o nieta de imágenes concretas, imágenes matéricas, imágenes mediáticas; y las imágenes concretas, las imágenes matéricas, las imágenes mediáticas son hijas o abuelas de imágenes no-humanas.

Lo pictórico también es cómo las imágenes desean liberarse de ser sólo producto de lo concreto del mundo del que provienen y desean autonomizarse hasta volverse un mundo imaginal (formalmente) distinto y (deseablemente) independiente. Lo pictórico es la creciente imagénesis como Lógica Imaginal en sí misma: como Icónica Pura.

Lo pictórico es la imagénesis abstrayante de un mundo hacia otro. Pero siempre una imagénesis donde lo pictórico construye otro mundo con el rastro y trazo de lo concreto. Lo pictórico es este ir y venir entre la abstracción y la concreción de las imágenes.

Lo pictórico es la imagen-ente que procede para convertirse en imagen-mundo, la imagen-cosa que busca ser imagen-cosmos.

Asimismo, lo pictórico es la imagénesis infinita que pretende convertirse en una cosa finita.

La imagénesis y el pictógrafo

El *Tractatus* es tan místico-pictográfico como lógico-matemático. Wittgenstein retira constantemente, *desdibuja*, la índole estética de su pensamiento. En su célebre teoría de la imagen (*Bild*), Wittgenstein originalmente había escrito: «Comprendemos los hechos mediante imágenes». En la versión final, tachó esta redacción y re-escribió: “Nos hacemos imágenes de los hechos” (2.1).⁵

Este inicio (editorial) lo suponemos como el punto de partida (lógico) de la teoría de Wittgenstein sobre la función de la figura o imagen en el pensamiento. En realidad, al haber sido agregada al final, esta idea es la conclusión de todas esas ideas, aunque el propio Wittgenstein no se haya dado cuenta. Sin embargo, su formulación publicada, tanto como la preliminar, ocultan la siguiente idea: *Nos hacemos* creadores de imágenes *para hacer imágenes de los hechos*.

Y si consideramos el proceso de escritura de Wittgenstein, también podríamos decir: *Nos hacemos* editores de imágenes *para hacer imágenes de los hechos*.

Wittgenstein quiere enfatizar que “la imagen es un modelo de la realidad” (2.12). Pero ha dado un salto, desdibujando que su reflexión antes requiere de un sujeto que se hace creador o editor de imágenes: un pictógrafo. En Wittgenstein se esconde la visión del pensamiento como un sujeto (re)hacedor de imágenes o figuras.

Hacia el final del *Tractatus*, Wittgenstein imagina la labor del lenguaje como el ascenso por una escalera para comprender algo, y una vez comprendido, Wittgenstein aconseja arrojar la escalera al abismo. El pictógrafo (re)crea imágenes para pensar al mundo como totalidad y a los hechos del mundo particularmente, y una vez (re)creada la imagen, y pensado lo que la imagen permite pensar, el pictógrafo lanza la imagen al abismo.

Esa imagen, al precipitarse, se vuelve parte del fondo. La escalera se convierte en abono.

Por un lado, Wittgenstein crea la idea de que el pictógrafo (re) crea imágenes que cada vez lo llevan más alto: las imágenes del

2. Simón Rodríguez, «FORMA que se da al DISCURSO» (*Luces y Virtudes sociales*), en *Obras completas*, Tomo II, Universidad Simón Rodríguez, Caracas, 1975, p. 151.

3. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Isidro Herrera (trad.), Arena Libros, Madrid, 2002, p. 63.

5. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-filosófico. Logisch-philosophische Abhandlung. Edición crítica de TS 204*, Jesús Padilla Gálvez (trad.), Tirant Humanidades, Valencia, 2016, p. 52.

pictógrafo son *ascendentales*. Por otro lado, crea la idea contraria de que hay un momento en que es mejor dejar de (re)crear imágenes para ver correctamente al mundo. Wittgenstein pide «callar» de lo que «no se puede hablar». Pero si remontamos sus ideas debió comenzar diciendo: «Sobre lo que no se puede hacer una imagen...» pero al no encontrar una palabra, una idea, para no-hacer-imagen, recurrió a la metáfora del «hablar» y del «callar», como antes recurrió a la imagen de la «escalera». Wittgenstein no lo sabe, pero lo que él llama *lenguaje* es una rama de las imágenes. Piensa al lenguaje como la órbita de las posibles imágenes isomórficas al mundo. Pero las imágenes son un campo más grande de lo que él denomina «lenguaje».

El «lenguaje», «hablar», «callar» no son aquello que Wittgenstein refiere subyacentemente sino metáforas del mundo de las imágenes, aunque, para este punto, el propio Wittgenstein, y sus lectores!, crean que discute enunciados lógicos, cuando, en verdad, está moviéndose en las esferas de las *imágenes*.

La órbita lingüística, verbal, proposicional, salva a Wittgenstein, lo mantiene utilizando la «escalera» que supone única y lineal. La imposibilidad inconsciente con la que se topó el Tractatus de Wittgenstein es que no hay forma de pensar al pensamiento como no-creador-de-imágenes.

Lo que queda una y otra vez ocultó es que el sujeto (y no sólo el humano) se define como un ser inevitablemente creador de imágenes y que su imagen límite es la de lanzar todas sus imágenes al abismo. Pero después de esta imagen debe abrir, de nuevo, los ojos, y el mundo creado por imágenes reaparece.

La imagénesis es un laberinto infinito.

La escalera misma, aunque Wittgenstein no lo sospeche nunca, es la metáfora de que todo lo lanzado al precipicio sube por los peldaños, de nuevo.

Así las imágenes pretéritas suben la escalera de la nueva imagen.

Lo pictórico primitivo

Si, nuevamente, descendemos desnudos por la escalera llegamos a este punto: el origen del arte es lo pictórico prehistórico.

La etno-estética de Georges Bataille imaginó a las cuevas de Lascaux como el lugar donde podemos conocer el drama de la separación del humano del animal. «El nombre de Lascaux así es el símbolo de las eras que conocieron el paso de la bestia humana al ser desvinculado que somos».⁶ En *Lascaux o el nacimiento del arte*, Bataille consideró que el hombre no existía antes del Paleolítico Superior. Sólo con la aparición de la cultura y el arte se puede hablar documentalmente de lo humano.

Hay mucho de inacabado y rupestre en el propio libro de Bataille. Para releer este Bataille hay que alternarlo con *Juniper Fuse. Upper Paleolithic Imagination and the Underworld* del poeta y traductor norteamericano Clayton Eshleman. Reelaborando a Bataille, reescribe Eshleman:

El comienzo de la construcción del submundo toma lugar en las cuevas del Alto Paleolítico. Para identificar este «lugar bajo construcción», uso la palabra griega tardía «Hades», y es ahí donde ocurre la primera evidencia de la psique con la que nos podemos

*relacionar. Estar dentro de la cueva es estar dentro de un animal —un útero— pero dirigirse ahí es buscar otra clase de nacimiento, un ajuste a la crisis de la separación del humano del animal —o la Caída. Estar dentro, estar escondido, estar en el Hades —donde el hombre se esconde en el animal.»*⁷

A pesar de que la reescritura que hace Eshleman de Bataille extrae nuevos sentidos, y profundiza las hipótesis, mantiene su espíritu romántico y nietzscheano (finalmente apolíneo). Si Bataille tuviera una mirada azteca habría percibido que Lascaux registra la magia del *co-cuerpo nagual* entre lo humano y lo animal. Pero Bataille miró el arte como registro de desgajamiento: su historia del arte es una historia *trágica* del arte.

Me parece más probable que los pintores de Lascaux no hayan sido dramaturgos sino taumaturgos. Son pintores chamanes, pintores rituales, pintores cazadores. En cualquier caso, lo pictórico primitivo es un artificio de la magia. Las imágenes rupestres son tanto *memoria* como *estimulante* rituales. El arte wixárika nos permite entender el sentido del arte primitivo mejor que Bataille. Las pinturas son (g)rutas. Bataille vio cómo esas pinturas registran una separación trágica, un drama y expulsión del Edén animal. Le faltó ver cómo esas pinturas son también el regreso imaginal y, sobre todo, la construcción de una yuxtaposición entre lo humano y lo no-humano, un ensamblaje sobrenatural. Más que *drama* y *escisión*, yo diría *animación* y *cohabitación*.

Lo pictórico primitivo es parte de la magia, el viaje de ida y vuelta entre lo humano y lo no-humano. No sólo lo animal (otro leve error de Bataille) sino las plantas, montañas, ríos, nubes, estrellas, ancestros y dioses. Lo pictórico primitivo no es el testimonio trágico de la separación del hombre de lo animal, sino un medio de comunicación visionaria dentro de la cultura del *viaje mágico*. Las pinturas rupestres registran la entrada y salida entre unos seres y otros.

Lo pictórico rupestre nació como medio de suscitación y, a la vez, como medio de registro de la experiencia chamánica. La obra de arte primitiva es instrumento, documento y visión. Hoy se piensa lo pictórico como una dimensión de lo estático, pero lo pictórico más bien es la aduana entre lo estático y lo extático. (Grecia es el paso abrupto de la Extática a la Estética).

Pero lo que nosotros entendemos como «pintura rupestre», en verdad, es *un residuo de lo pictórico primitivo*. Imaginar que el arte primitivo consistía principalmente en elaboración de esos murales sería como si en algunos miles de años un arqueólogo futuro imaginase que la llamada «vanguardia» del siglo XX consistía en la producción de catálogos fotográficos en blanco y negro. O como si se pensara que los cines del pasado moderno eran salas donde el público esperaba sentado en butacas y luego, al llegar su turno, se dirigía a ver exhibiciones de carteles en los pasillos.

Las pinturas rupestres son las figuras pigmentadas *residuales* de lo pictórico total que ahí ocurría, y que incluía, seguramente, maquillaje, atavíos, instalaciones, cantos y danzas. Las pinturas en los muros eran un componente de una obra mágico-estética mucho más amplia. Pero lo pictórico primitivo ocurría, ante todo, en la mente, la ceremonia, la máscara, la piel, el fuego, el ambiente total, dentro del cual las figuras pigmentadas en los muros sólo eran un elemento, probablemente secundario de lo pictórico primitivo.

Esta precisión sobre lo pictórico primitivo es crucial para entender, en su origen artístico, a lo pictórico no como figuración vía dibujo y coloración sino como producción dinámica de una imagen proveniente de los cinco sentidos del cuerpo tangible y otros sentidos del cuerpo espiritual.

Lo pictórico primitivo era una duración especial donde se producía técnicamente lo pictórico como un ambiente físicamente tridimensional, más la cuarta dimensión temporal y la quinta dimensión del otro tiempo (mítico-ancestral). Términos como «ceremonia» o «escenificación» todavía son demasiado eclesiásticos y teatrales para entender la producción de los técnicos de lo pictórico primitivo, que incluía lo espectacular y lo especulativo, el escenario y la visión, la iluminación y la alucinación.

Solamente si corregimos nuestra distorsión arqueológica de la pre-historia del arte podemos comprender cómo Kurosawa y Kaprow, Disney y Guerrilla Girls, el *mail-art* y Michael Jackson, el *pin-up* y el *teaser*, el Tarot y *Monopoly*, el graffiti y *Minecraft* siguen siendo manifestaciones (mitad avatares, mitad mutantes) de lo pictórico. Embrujados por nuestra alta cultura eurocentrada, nosotros podríamos persistir en el error de tomar al lienzo como el centro de lo pictórico moderno.

Lo pictórico es la participación en una imagen multidimensional. Lo pictórico, en realidad, es *participación* pictórica: la imagen que participa (dentro) de otras imágenes.

Lo pictórico histórico (y su salto)

Usualmente pensamos lo pictórico como un cuadro, una superficie bidimensional o, en el mejor de los casos, un mural, una imagen artística fija que debe contemplarse. Habitualmente lo pictórico es pensado como una página, una ventana, un espejo o una vista. Esta concepción de lo pictórico como superficie, marco, escena o composición es la imperante.

Georges Duby remonta la consolidación de lo pictórico como un objeto transportable y observable privadamente al final de la Edad Media: «el arte del siglo catorce se puede encontrar [actualmente] en museos, exhibido en gabinetes, un cambio que muestra el retiro de la creación artística a lo privado e individual».⁸ Como tal, el cuadro nació en el Medioevo y se difundió en la Modernidad como el soporte emblemático de lo pictórico artístico.

Pero, según Marshall McLuhan, «el arte «abstracto» indicó el fin del espacio visual»; e inmediatamente agrega aforísticamente: «La máquina de trinar es una especie de *sensus communis*».⁹ Por «Twittering Machine», McLuhan se refiere a la obra «Die Schwitscher-Maschine» de Paul Klee, en que unos pájaros de apariencia onírico-mecánica penden de un aparato en cuyo extremo hay una manivela. McLuhan sostenía que en la era de la televisión, el espacio visual típico de la imprenta y la pintura era reemplazado por el «espacio acústico».

En Teoría Crítica hemos aprendido mucho de la visión hermenéutica que Benjamin realizó a partir del «Angelus Novus» de Klee. Pero quizá tendríamos tanto que aprender del Ángel de la Historia como de la Máquina de Trinar. McLuhan tomó esta obra Klee como una alegoría de un gran cambio antro-po-técnico. Pero influido por la atmósfera sonora de la televisión y el teléfono (el

^[1] Georges Duby, Art and Society in the Middle Ages, Polity Press, Cambridge, 2000, p. 74.

^[2] Marshal McLuhan y Harley Parker, Through the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting, Harper, New York, 1969, p. 191.

vocerío espectral de la «aldea global» de posguerra), McLuhan no logró identificar que el nuevo espacio no se definiría por ser un entorno predominantemente acústico sino que el nuevo mundo sería neo-visual: virtual.

La imagen estética pasó de lo bidimensional a lo multidimensional y de lo sólido y retinal a lo plasmático y auto-plástico. Si observamos de cerca la obra de Klee, los pájaros tienen mucho de peces. El azul de la obra sugiere que son seres de un ambiente acuático. La máquina de trinar está sumergida en otro medio. El espacio acústico de McLuhan era un espacio inmerso en otro. Es como si más que pre-ver Internet antes de su aparición real, McLuhan lo haya *pre-escuchado*. Pero acertó en entender que con la «era eléctrica» no venían nuevas imágenes planas sino un nuevo *ambiente*.

Predomina la concepción de la *imagen como representación*, una entidad mental o material ante la cual estamos. Todo cuadro colgado contribuye a esta concepción. Pero al mismo tiempo, más secretamente, más allá de la imagen como representación, el arte alimenta la concepción de la *imagen como habitación* en la que estamos *dentro*. Esta concepción proviene del sueño. El ser vivo conoció en el sueño a la imagen como una experiencia-de-inmersión, como un ambiente amniótico e hiper-plástico. Toda imagen desea acrecentar sus elementos oníricos. Las imágenes no desean ser percibidas sino que *ante ellas* soñemos *dentro de ellas*.

Conscientemente el ser humano se coloca ante las imágenes; inconscientemente, estamos dentro de las imágenes. El mundo sensorial es extraño porque tiene la forma de un ojo que no se mira a sí mismo. Lo pictórico es la imagen resultante de esta ilusión de la mirada de estar fuera de la imagen del mundo y, a la vez, el deseo de participar dentro de esta ilusión. Lo pictórico siempre es paradójico.

En 1936, Kojève notaba ya: «posiblemente más que ningún otro, un cuadro de Kandinsky está más bien llamado a ser «decorado» por un «interior» (por el «interior» de una sala de museo, por ejemplo)».¹⁰ (Boris Groys ha tomado esta observación incidental de Kojève hasta aseverar que en los museos actuales todo es arte contemporáneo: toda obra, desde antigua hasta moderna, al ser exhibida deviene instalación). Esta mutación del espacio estético fue provocada por la pintura vanguardista.

El arte instalación fue el brote tridimensional de estructuras estéticas primero emergentes en cuadros de Manet, el impresionismo y el vanguardismo primisecular. Quisimos transformar la arquitectura, la vestimenta, las pantallas, el diseño de interiores, en un espacio visual (y afectivo) similar a los cuadros vanguardistas. Las superficies vanguardistas inspiraron la producción de nuevos ambientes e interacciones, comenzando por los museos y continuando en espectáculos, pasarelas, discotecas, tiendas y salas. Lo pictórico bidimensional vanguardista terminó transformándose en una cultura pictórica de atmósferas posmodernas. Quien desprecia a la vanguardia por volverse moda, *mainstream* o *lifestyle* simplemente no comprende las extensiones endémicas de lo pictórico. El arte contemporáneo es una mutación de lo pictórico.

El arte contemporáneo negó a la *pintura* para poder ampliar *lo pictórico*. En el siglo XIX y XX, la pintura abrió una concepción de

^[3] Georges Bataille, «El hombre de Lascaux», en Lascaux o el nacimiento del arte, Isidro Herrera y Meritxell Martínez (trads.), Arena Libros, Madrid, 2013, p. 22.

^[4] Clayton Eshleman, “Placements 1: ‘The New Wilderness’”, en Juniper Fuse. Upper Paleolithic Imagination and the Underworld, Wesleyan University Press, Connecticut, 2003, p. 16.

lo pictórico que invitaba a salir del cuadro. Este deseo de producir lo pictórico fuera del cuadro se aceleró cuando la pintura comenzó a fugarse del punto de fuga perspectivista. Escribe Foucault sobre la pintura de Manet: «no es posible saber qué posición ocupó el autor al pintar un cuadro como éste [*Un bar aux Folies-Bergère*] ni dónde deberíamos colocarnos para ver una escena como ésta».¹¹ Una vez que esta descolocación no se limitó a la mirada del pintor o espectador, lo pictórico se desquició. El arte contemporáneo es lo pictórico ectópico.

El desconcierto formal producido por la pintura vanguardista temprana se materializó en el espacio mediante objetos, acciones, ensamblajes, exhibiciones que llevaban al mundo óptico incitado por la superficie pictórica vanguardista. Este descolocamiento de la mirada y la subsecuente salida del marco de otros elementos tuvo variantes aparentemente inconexas. Por ejemplo, los *ready-mades* de Duchamp y el vanguardismo mexicano del muralismo son dos avatares (discontinuos) de cómo lo pictórico abandonó al caballete.

La expresión *ready-made* es uno más de los juegos de palabras de Duchamp. Entre otros espectros, *ready-made* debe escucharse como *ready-maid*. El mingitorio es una «doncella lista». ¿Lista para qué? Para ser tomada, a la manera metafórica y metafísica de las otras doncellas de Duchamp. Tomada, por ejemplo, como un espacio visual figón, como *Étant donnés*, cuya similitud morfológica con *Fountain* es reveladora. La posición del mingitorio (masculino) ha sido alterada para transformar al mingitorio masculino en una estructura vaginal, una entidad hermafrodita abierta. El *ready-made* de Duchamp es una vulva y, a la vez, un observatorio voyeur.

El mingitorio ha sido entendido como un grosero objeto para ser visto, pero más veladamente es un aparato (patriarcal) visual por el cual asomarse. El mingitorio es también una maqueta del nuevo espacio exhibitorio. El *ready-made* no es un mero rechazo a la pintura o la obra de arte, sino feto del nuevo espacio de exhibición de las obras de arte provocado por lo pictórico vanguardista. Más asépticamente, al mingitorio hoy le llamamos el *cubo blanco*.

La expresión *ready-made* también alude a *made to read*. Son obras que se leen. Lo duchampeano reveló que el nuevo espacio artístico, lo neo-pictórico, sería un campo de intensa actividad de lectura. Es el espacio de un nuevo lente y un nuevo texto: una nueva legibilidad. No se nota esta (dis)continuación de lo pictórico entre un cuadro enmarcado y una sala de arte contemporáneo porque el pigmento ha sido sustituido por otras materialidades plásticas. Pero la manera heterogénea, heteróclita, atípica, de construir imágenes que ocurrió en la pintura migró al espacio del arte contemporáneo, donde las piezas muchas veces representan menos la obra en sí misma que un elemento para crear una gran obra ambiental.

En lo pictórico de la pintura, el espectador veía la imagen pintada en la pequeña superficie del lienzo; a partir de Duchamp, lo pictórico es un espacio donde el espectador mira la imagen situado *dentro* de la *obra total*.

En el relato «Axolotl» de Julio Cortázar, un hombre acude frecuentemente a un acuario francés para observa a un ajolote mexicano. Durante una visita, a través del cruce de miradas, el

hombre se transforma en el ajolote dentro del acuario, y el ajolote se marcha del acuario hecho hombre. Esta transferencia sucedió entre el cuadro moderno y nosotros los posmodernos. Lo que antes habitaba dentro del cuadro logró salir (¡a través de nuestra mirada!) y, a su vez, nuestra mirada quedó enmarcada. A nosotros nos enjauló el arte y el arte escapó al mundo.

El *ready-made* es un artefacto que migró del interior de un mundo pictórico, cruzando el lienzo vanguardista, hasta llegar a la galería física. La versión mexicana de la vanguardia muralista es otra ampliación del *espacio estético*. Pensar que el muralismo de Rivera, Orozco y Siqueiros consistió básicamente en intercambiar el soporte de lo pictórico del pequeño lienzo al gran muro es una apreciación superficial. El cambio más profundo que la obra muralista permitió fue la circulación de más cuerpos, grandes escenas de pululación de figuras, muchas veces de escala humana y sobre-humana, ante las cuales el visitante a la pieza se transforma en un co-habitante de un mundo espacial, arquitectónico, atestado, mediante aquella imagen aumentada de lo pictórico. El muralismo es la invención de una nueva comunidad inmensa e imaginal. La mitad de la muchedumbre-mundo está *en* la pieza del mural; la otra mitad, *alrededor*.

La vanguardia muralista construyó espacios donde los visitantes conviven con escenas imaginarias circundantes, provocadoras de una larga historia nacional y mundial que incluye lo pre-capitalista (encarnado en lo indígena), la colonización europea del mundo (simbolizado en la Conquista de México), el presente capitalista (escenificado en la explotación laboral) y el futuro (comunista). Para esta vanguardia mexicana, el mural es lo pictórico puesto al servicio de crear un espacio donde los cuerpos contemporáneos entren a un mundo visual en que pasado, presente y futuro congregan todas las historias, y pasamos de ser espectadores de una pieza a ser habitantes de una ciudad imaginaria. El muralismo es la conexión de la *polis* con el *altépetl* y de la máquina con el cosmos. El muralismo es la crisis de parto de la comuna global.

El *ready-made* y el muralismo son dos formas en que la imagen pictórica buscó otros espacios y dimensiones más allá del lienzo enmarcado, donde lo pictórico llevaba algunos cientos de años desarrollándose. *Ready-made* y muralismo son vanguardias hacia otra ágora.

Nativo de lo primitivo, lo pictórico luego llegó al cuadro medieval-moderno, atravesó a la pintura occidental y cuando el cuadro sintió agotarse, lo pictórico saltó fuera de la pintura. Pero permaneció, como pintura, *espectralmente* en nuestra mirada crítico-artística.

Decía Juan Acha (originalmente en 1992):

*Lo que predomina entre los aficionados y aun entre los críticos, es la calidad pictórica o, si se prefiere, impera el modo pictórico de ver toda calidad artístico-visual. No en vano, desde el Renacimiento viene gravitando la pintura con todo su peso sobre la visión humana, hasta acostumbrarla a percibir las demás artes visuales a través de ella.*¹²

El error de Acha es creer que lo pictórico nació con la pintura de caballete. Como he insistido, lo pictórico precede y sucede la pintura. Acha no piensa en la pintura indoamericana. No piensa en

la pintura mandálica budista. Pero si nosotros pensamos fuera del arco del Renacimiento a la Vanguardia, lo pictórico visitó la pintura moderna europea como un fantasma visita un cuadro, lo habita varios siglos y luego, abruptamente, el fantasma sale del cuadro radicalmente alterado.

No hay nada más pictórico que el arte contemporáneo. Las sopas Campbell de Warhol son la demostración de que lo contemporáneo es un nuevo mundo cromático, figuracional, mimético, una nueva pictórica, como lo saben todos los curadores y museógrafos del mundo, y todos sus visitantes, y los *performances* de Marina Abramovič y todo el *stamp-art* de Ulises Carrión. Y toda la parafernalia que venden los museos exhibiendo a todos estos artistas.

Lo pictórico no es lo *painterly*; no se reduce al cuadro o el mural mismo. Lo pictórico artístico es la construcción de una imagen heteróclita y oblicua al mundo, ya sea mediante mimesis o negación del mundo, pero siempre como un mundo-imagen, como una *picture*, sea mediante tinta, pigmento, diseño, colores o pixeles.

El siglo XX terminó creando mundos pictóricos dinámicos: MTV y Nintendo fueron corporaciones de lo nuevo pictórico, una imagen pictórica más excitante, influida por todo el arte anterior y los nuevos medios: *vivimos el paroxismo de lo pictórico*.

Lo pictórico contemporáneo

La pintura sigue siendo popular entre la población y los museos, las galerías y las subastas. En realidad, ¡la pintura sólo tiene des crédito en la academia!

Los críticos y artistas educados en la academia posmodernista siguen considerando, como los vanguardistas, que la pintura se agotó. Su error ha consistido en creer que su reprobación académica de la pintura, desde su teoría y su gusto, es un estado ontológico universal.

Ciertamente la población más amplia sigue prefiriendo al dibujo y la pintura como emblemas de lo artístico, así como los educadores de niños y jóvenes. Los museos y los coleccionistas también siguen prefiriendo y valorando a la pintura. Lo pictórico contemporáneo supera con mucho a la pintura moderna, pero si queremos entender lo pictórico contemporáneo debemos abandonar la ilusión académica de que la pintura ha sido superada.

El fenómeno más importante, sin embargo, de lo pictórico contemporáneo es su bifurcación hacia todo tipo de plataformas, medios y formas. El siglo XXI nació inventando numerosos géneros pictóricos digitales: emojis, avatares, *thumbnails*, *screenshots*, gifs, memes, *Selfies* y NFT's.

La imagen se organiza pictóricamente: imagen que quiere aparecer un mundo, imagen que busca ser singular y citable, imagen expresiva impresionante, imagen que quiere distinguirse. Todos los usuarios de redes sociales utilizan la fotografía y sus filtros, prácticamente, para transformar la fotografía en galerías pictóricas. Utilizan las cámaras digitales para transformar la realidad cromática, técnica o conceptualmente. La fotografía ya no se *toma*: se filtra, se retoca, se recorta, se comenta, se interviene: se *edita*. (La cámara oscura fue sustituida por Photoshop). En la medida en que la fotografía digital busca modificar la realidad (más que «capturarla» como en la vieja fotografía) la foto se ha transformado en un arte popular de re-edición pictórica.

Un arte realmente conceptual aún es una pura metáfora. El llamado arte conceptual depende aún de imágenes, fotografías,

grabaciones, textos o documentos que se exhiben pictóricamente en paredes, impresos o pantallas. Lo pictórico es hoy cada vez más envolvente.

Sólo a través de una correcta comprensión de lo pictórico como algo que precede y sucede, que prefigura y transciende, a la pintura moderna, puede entenderse qué significa «arte conceptual» como proyecto aún irrealizado. Únicamente bajo un concepto débil de «concepto» puede aceptarse que el llamado «arte conceptual» sea realmente un arte *conceptual*. El arte no ha logrado ser conceptual. Sigue siendo pictórico. Sigue dependiendo del trabajo de imágenes. Pero el llamado «arte conceptual» podría estar apuntando hacia un arte realmente hecho de *concepts* en algún futuro cercano o lejano y, en esa medida, abrir un arte conceptual verdadero, distinto al arte pictórico que aún sigue imperando en los llamados «conceptualismos».

Lo pictórico continúa mutando. Una parte de esa mutación ocurrió al entrar a la pintura moderna, dirigirse a la abstracción; otra parte ocurrió cuando lo pictórico, ya fuera de la pintura, atravesó nuevas disciplinas, géneros e hibridaciones artísticas vanguardistas y, al mismo tiempo, lo pictórico se bifurcó en el cine, la televisión y las computadoras. Estamos en el umbral de un nuevo salto de lo pictórico. Se está creando una imagénesis no-humana en que no queda claro si lo tecnológico será una prótesis de lo humano o lo humano será una prótesis de lo tecnológico.

Lo pictórico se dirige de la imagen-mundo al mundo-imagen.

Lo pictórico es la imagen que constituye un mundo imaginario que contemplamos y hacia el cual nos transportamos imaginariamente. Pero lo pictórico podría transformarse en un mundo entero en el cual existamos también nosotros exclusivamente como imagen: un mundo-imagen integral. Los lentes de tercera dimensión, los videojuegos, *Second Life*, el metaverso y, sobre todo, multitud de películas hollywoodenses han sido sólo asomos.

Platón no fue visionario por criticar la caverna como una ficción total. Platón fue un visionario porque imaginó un humano cansado de una ficción total, cuando, en realidad, todavía no hemos conseguido producir esa ficción total.

Actualmente lo pictórico persiste como una imagen-mundo *fragmentaria*. Pero desde su antiquísimo origen, lo pictórico desea ser un mundo-imagen inmersivo, permanente, integral.

Lo pictórico usualmente se define ahora como una imagen-mundo limitada *espacialmente*. En su nivel de cosa observable, ese límite ocurre mediante el marco y el soporte mismo y, posteriormente, su modo de exhibición, donde una obra se rodea de un espacio en blanco, y cada obra ocupa su propio espacio, separado simbólicamente del espacio de lo no-artístico. En otros ámbitos, la índole *espacial* de la separación de la imagen-mundo ocurre mediante la separación de una obra visual de otra, sea imagen fija o imagen en movimiento. Lo pictórico se separa espacialmente. La ruptura ocurrirá cuando lo pictórico se separe como imagen-mundo *temporalmente*.

Cuando entrar a una imagen-mundo ya no sea un acontecimiento micro-espacial, sino un acontecimiento temporal, entonces ocurrirá otra ruptura: lo pictórico aumentará su carácter de mundo, porque significará entrar a otro tiempo, pasar de un tiempo a otro. Todavía en el presente lo pictórico es un *espacio-tiempo* (determinada por su medida, materialidad y medialidad). Pero en el futuro lo pictórico podría convertirse en un *tiempo-espacio*: una duración que produce dimensiones.

11. Michel Foucault, *La pintura de Manet*, Roser Vilagrà (trad.), Alpha Decay, Barcelona, 2004, p. 58.

12. Juan Acha, *Crítica del arte. Teoría y praxis*, Trillas, México, 2008, p. 85.

Heidegger escribió: «Ser-obra significa poner en pie un mundo... Un mundo es lo que nunca aparece como objeto y a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser».¹³ Pero Heidegger no sospechó que ese ser-obra podría ser desencadenado no por el arte pictórico sino por la tecnología pictórica.

Debido a la índole conservadora y romántica del pensamiento de Heidegger, la imagen le era desconfiable; y no quiso siquiera asomarse a las vanguardias. Heidegger era tecnofóbico. No comprendió que el mundo desocultada por la obra de arte no es necesariamente una verdad más prístina, sino que la imagen-mundo de la obra de arte y la imagen-mundo de la tecnología están abriendo otros espacio-tiempos, otros mundos. El deseo inherente de lo pictórico artístico y tecnológico es primero *construir* y luego *habitar* una imagen hiper-artificial.

Ulteriormente, lo pictórico es el mundo-imagen. Lo pictórico es la paradoja de una imagen alojada en el mundo, que es un ente en el mundo, pero que quiere ser otro mundo. La imagen-mundo compite con el mundo. La imagen como huésped que se quiere convertir en anfitrión.

El nuevo auge de la foto digital y el video-porno, la animación y la realidad virtual son manifestaciones populares del deseo global de existir entreverados con lo picto-tecnológico. Pero este deseo es ancestral y quizá el destino donde desembocará y terminará lo humano: un mundo hecho de puras imágenes, o muchos mundos imaginales, donde existirán los sucesores de los humanos. Lo pictórico hasta ahora conocido, desde los seres biológicos ancestrales hasta el arte contemporáneo, parece dirigirse hacia la producción de una completa picto-realidad.

Sin esta hipótesis radical, el arte sólo es decorativo, cultural, humano. Lo pictórico podría ceder su lugar a lo conceptual, como creía Hegel. Pero hasta ahora los conceptos son devorados por las imágenes. Bien podría ser que el destino del mundo sea devenir puramente imaginal.

Platón y Buda, la Biblia y el Sci-Fi concuerdan en que más allá de esta realidad aparente hay una realidad inmaterial dirigente. Lo pictórico es una versión de esta metafísica planetaria. Una versión con una leve variación: lo pictórico cree que el pensamiento de los entes que están dentro o que se dirigen hacia esa realidad inmaterial produce imágenes que podrían alterar o configurar esa realidad inmaterial. El Ser está siendo aún imaginado. Maya forma a Brahman, Samsara teje a Nirvana, los ídolos esculpen a Dios y las cosas paren a la Naturaleza. Ahí donde Tékhné es Mesías (en las obras estéticas), se imagina que el arte está creando al Absoluto.

El mundo contemporáneo de la técnica parece dirigirse hacia la creación de una iconósfera capaz de auto-imagénesis. Un mundo hecho de imaginación artificial.

En uno de los extremos de lo pictórico contemporáneo está la resurgencia de la pintura; en el otro extremo, la emergencia de una imagénesis tecnológica. La realidad sensorial hasta ahora conocida podría ser reemplazada por una realidad tecno-pictórica.

Lo pictórico ya no será producido por la imaginación biológica. Lo tecno-pictórico será el productor de una vida imaginaria. Lo pictórico alcanzará finalmente su autonomía del ser humano. El ser humano será una imagen más dentro de la gran imagénesis artificial.

13. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes*. Edición bilingüe, Helena Cortés y Arturo Leyte (trads.), La Oficina Ediciones, Madrid, 2016, p. 74.

Reflexiones desde la labor curatorial: un compromiso con el contexto

Carmen Hernández

«El pintor no reproduce lo visible más que precisamente para captar lo invisible»

Gilles Deleuze

«La imagen, tanto en su producción como en su reconocimiento, es desde el principio parte de un *continuum* de práctica social»

Norman Bryson

La curaduría es una labor intelectual de producción de sentido, a través de un ejercicio de interpretación simbólica que asume una perspectiva multidisciplinaria en la selección de prácticas artísticas para una exposición, un proyecto editorial o de coleccionismo, cuya ética debe ajustarse a las tensiones espacio-temporales que traman el campo del conocimiento artístico y de sus alcances en lo social desde un propósito comunicacional, y no responder a un orden moral de otra índole. La curaduría de arte contemporáneo debe reflexionar entonces sobre la pertinencia y efectividad de los planteamientos artísticos tomando en cuenta que el «arte» es un campo de saberes instituido como sistema¹. Según estas premisas la curaduría de arte contemporáneo representa una «desorganización de la mirada» que aborda de manera crítica el comportamiento autonómico del campo artístico, cuyas reglas delimitan un lugar privilegiado dentro del tejido cultural, aunque al mismo tiempo se entiende que el arte es un complejo entramado de signos expuesto a tensiones históricas².

Mi experiencia curatorial en la *Trienal de Tijuana: I Internacional Pictórica* me ha permitido ser parte de un proyecto sensible y pertinente, acariciado durante largo tiempo por el maestro Álvaro Blancarte como un compromiso generoso con su contexto, pues su propósito es fortalecer el potencial creativo de la producción artística de la región en diálogo con el escenario internacional. Esto ha sido posible gracias al apoyo de dos importantes creadores e intelectuales, Roberto Rosique y Heriberto Yépez, quienes conformaron el comité organizador junto a Blancarte en vías de conceptualizar esta iniciativa y lograr satisfactoriamente la alianza institucional, representada por la labor de Vianka R. Santana y Francisco Godínez, al frente de la dirección general y subdirección de exposiciones respectivamente del Centro Cultural Tijuana.

Tal vez el signo más significativo de la *Trienal de Tijuana* es su postura de resistencia y disidencia³ frente al quehacer tradicional de la pintura que ha quedado aprisionado en una funcionalidad complaciente con el mercado artístico, lo cual ha afectado su inserción en la mayor parte de los eventos internacionales del arte que intentan tomarle el pulso al presente.

1. «Según Larry Shiner, el «arte» como lo entendemos hoy en día, se consolidó como sistema cultural a mediados del siglo XVIII, sobre tres conceptos básicos: 1) la categoría de arte constituida por la delimitación de disciplinas específicas que privilegiaron prácticas menos utilitarias, dejando de lado la retórica, la óptica y la historia, entre otras; 2) la noción del artista como un modelo; y 3) la experiencia estética como un acuerdo común sobre «principio(s)» o criterios para distinguir este grupo de otros (...) Su consolidación está determinada por la coherencia dada por la fundación de museos en toda Europa, el surgimiento de la crítica de arte y la historia del arte como campos especializados, la emergencia de un público y un mercado que fortalecieron los nuevos conceptos de «bellas artes», de artista y de estética» (Hernández, 2009: 60–61).

2. Los aportes de los estudios semióticos sobre el arte han contribuido a reconocer al arte como signo, y aunque continúa el debate por determinar su comportamiento articulado como sistema, resulta ineludible asumir que el arte expresa, comunica y produce conocimiento. Por ejemplo, Claude Lévi-Strauss entiende el arte como un «sistema significativo» y Arthur Danto plantea de «las obras de arte son significados encarnados».

3. Interpreto al crítico e investigador de arte Jorge Sepúlveda, invitado al *Conversatorio El espíritu de lo pictórico. Capítulo Hispanoamérica*, realizado el 6 de agosto de 2020, quien planteó en esa oportunidad que la *Trienal de Tijuana: I Internacional Pictórica* representa una postura de resistencia y disidencia, en la medida en que es una revisión crítica institucional que intenta redimensionar el carácter de mercancía que ha afectado a la pintura.

Ya en 1974, el filósofo francés Henri Lefebvre advertía sobre el proceso de despolitización que experimenta el arte cuando se valora más su condición técnica que su sentido connotativo: «Quizá el arte, en tanto que actividad especializada, ha destruido la *obra* para sustituirla lenta e implacablemente por el *producto*, destinado como tal al intercambio, al comercio, a la reproducción *ad infinitum*» (Lefebvre, 2012: 131).

Aunque la convocatoria de la trienal fue bastante explícita en su perspectiva ruptural, gran parte de las propuestas asumieron lo pictórico de manera tradicional, tal como se describe en el *Diccionario de la Real Academia Española*: «perteneciente o relativo a la pintura», ignorando así los argumentos de los organizadores. ¿Por qué es tan difícil salir de la zona de confort que brindan los saberes instituidos o canonizados? Posiblemente porque la pintura como disciplina goza de «buena salud» en los circuitos más canónicos del arte que todavía se rigen por la tradición formalista de la historiografía (como las academias, los museos, las galerías, las ferias de arte, el coleccionismo privado, los medios de comunicación, entre otros), que operan como modalidades valorativas en lo estético y/o en lo económico. Como consecuencia de esta visión todavía vigente, una pintura como «cuadro» representa un patrimonio «museable» y a la vez, un producto mercadeable y de prestigio dentro del mercado de bienes culturales.

Se supone que la historiografía describe «cómo sucedieron los hechos», pero en esta disciplina operan diversas relaciones de poder asociadas a juicios de valoración que estimulan una actitud ritualizada y relacionada con la construcción de un canon que actúa como el acuerdo social de una élite⁴. La práctica historiográfica del arte ha favorecido una perspectiva evolucionista que determina periodizaciones y estilos de acuerdo a una lógica lineal y formalista (inspirada en la teoría positivista del progreso), evitando así evidenciar la tensión generada por la heterogeneidad real de la producción artística que coexiste en cada momento histórico. Las obras de arte son valoradas por juicios (y prejuicios) derivados de la operación escrituraria institucionalizada (histórica, periodística y ensayística en general). Prevalecen las apreciaciones que han ingresado al «orden del discurso», las cuales afirman y jerarquizan modelos que luego son favorecidos por los demás factores que conforman el sistema artístico. No se debe olvidar que los postulados interpretativos se construyen en el presente para operar sobre los datos del pasado y diferenciar lo que debe ser comprendido de aquello a ser olvidado para así, construir un discurso coherente.

Una aventura contracanonica

Cuando acepté asumir la curaduría de este significativo evento, me propuse contribuir a redimensionar el canon como mecanismo exclusivo y excluyente, que privilegia ciertas características de producción e interpretación cultural que conforman una tradición selectiva y excluyente, sustentada sobre diferencias socioeconómicas, étnicas, sexuales, políticas y religiosas. Este me-

canismo valorativo opera como eje articulador de elementos que luchan por sostener la autonomía del campo artístico, constituyendo y reafirmando una selección de modelos. El canon, considerado supuestamente «universal» y «asexuado», es androcéntrico según la historiadora del arte Griselda Pollock, lo cual ha contribuido a la condena de la pintura a una función decorativa y mercantilista. Lo pictórico se ha canonizado en la noción de «cuadro» porque continúa reproduciendo un esquema formalista determinado como un sistema estilístico evolutivo establecido por la historia del arte, que estereotipa y etiqueta a las creadoras y los creadores, debido a que no toma en cuenta sus posibles incursiones en diversos recursos y estrategias discursivas, cuando sus intereses no están determinados por un material determinado, sino por un campo representacional y relacional que interpele la mirada del espectador.

Los procesos de institucionalización y canonización terminan despolitizando la reflexión o la rebeldía para privilegiar el culto a la personalidad (generalmente masculina) y a la obra de arte como producto «museable» o monumento, afectando así el sentido liberador e interdisciplinario que motiva a muchas prácticas artísticas. La vigencia del canon sostiene valores eurocéntricos en los criterios interpretativos y todavía se promueve una disposición estética legitimadora y perceptualista que concibe la figura del artista como «autoridad» a partir de la construcción de una «biografía notable» (conformada por notables exposiciones, premios, coleccionistas, bibliografía...). Estas exigencias no favorecen la posibilidad de encuentro o de intercambio en lo cultural, pues se asume la cultura como «recurso» y «prestigio», lo cual facilita su mercantilización, pues, tal como advierte Beatriz Sarlo, el mercado es «ciego ante las diferencias» (Sarlo, 1994: 170). Frente a esto, las prácticas artísticas deben transitar ese campo minado de mediaciones con un sentido crítico y de negociación constante para sostener sus gestos rebeldes o provocadores.

La persistencia a apreciar la pintura como producto (espiritual, exótico, sociológico o decorativo) y el creciente hedonismo que se observa en la cultura visual a través de los *mass media* y de las redes sociales, han contribuido a un vaciamiento de sentido que afecta los procesos de intersubjetividad, motivo por el cual parece necesario que se estimule desde el arte (en este caso desde lo pictórico como concepción ampliada de la pintura) el potencial cognitivo y discursivo de la imagen. No es extraño entonces que los estudios sobre la cultura visual reconozcan el importante rol del trabajo interpretativo del espectador: «los autores agrupados en los estudios de la cultura visual han puesto de manifiesto la importancia de las imágenes como herramientas de decodificación de la experiencia social, la conformación de identidades y las relaciones colectivas» (Dotta Ambrosini, 2015: 40).

Lo pictórico como signo relacional

Hoy en día muchas imágenes del arte y de la cultura visual son hedonistas y no intentan interpelar al otro más allá de la mera apariencia, cuando justamente el sentido debería estimular un intercambio simbólico más transversal en lo social, que permita ampliar la lógica tradicional de la representación marcada por instancias de dominio económico y político, como muchos estereotipos sobre la alteridad, lo territorial, lo político e incluso sobre el mismo arte, que complacen ciertos intereses de poder no ajenos al mercado artístico.

Estos estereotipos o clichés que pueden ser personales o colectivos, vacían de sentido el potencial expresivo de lo pictórico. Para el historiador de arte angloamericano Norman Bryson: «El estereotipo es la forma de imagen más expuesta a fatiga, en el sentido que esta palabra tiene en ingeniería; y si puede decirse que el estereotipo representa algo es quizá la fatiga del poder» (Bryson, 1991 [1983]: 160). Asimismo, para el filósofo francés Gilles Deleuze, la imagen-cliché debe ser borrada:

Se diría que los clichés están ya sobre la tela aún antes de que se la haya comenzado. Que lo peor está ya ahí. Que todas las abominaciones de lo que es malo con la pintura están ya ahí. Cézanne conocía los clichés, la lucha contra los clichés aún antes de pintar. Como si los clichés estuvieran ahí como bestias que se precipitan sobre la tela, aún antes que el pintor haya tomado su pincel (Deleuze, 2007: 42).

Los estereotipos o clichés todavía vigentes en la pintura, son favorecidos por un mercado complaciente que no asume riesgos y valora el buen oficio y los temas figurativos tradicionales (como la herencia del indigenismo que «congela» al otro o la mirada hacia lo femenino como una «naturaleza» marcada por un destino biológico), así como el ensimismamiento tautológico⁵ de la abstracción que colinda con el decorativismo. Por ejemplo, el filósofo francés Gilles Lipovetsky ha advertido este desgaste de la imagen pictórica cuando manifiesta:

Los cuadros hiperrealistas no llevan ningún mensaje, no quieren decir nada, aunque su vacío está en las antipodas del déficit de sentido trágico a los ojos de las obras anteriores. No hay nada que decir, qué más da, en consecuencia todo puede pintarse con el mismo esmero (...) Gracias a su indiferencia por el tema, el sentido, el fantasma singular, el hiperrealismo se convierte en juego puro ofrecido al único placer de la apariencia y del espectáculo (Lipovetsky, 2000: 37–38).

Frente a estos procesos de canonización de la pintura, la *Trienal de Tijuana* nos ha enfrentado al reto de aventurarnos en reflexionar de manera práctica y teórica sobre la función del arte en la contemporaneidad, desde una perspectiva crítica y a la vez propositiva sobre el capital simbólico que representa la imagen pictórica como signo disruptivo, tratando de no recurrir a las categorías o taxonomías perceptualistas que han mapeado la producción artística moderna y contemporánea. Este gesto posiblemente puede asociarse a la necesidad de impulsar un imaginario constituyente entendido como campo de «creación histórica-social» (Castoriadis, 1998: 311), que es capaz de distanciarse y oponerse a lo ya instituido desde la capacidad creadora de la imaginación, para revitalizar lo pictórico como potencialidad de sentido orientada al contexto y al presente, que se construye, recrea y transforma de acuerdo a los imaginarios individuales y colectivos que nos determinan como sociedad. La mirada se ha transformado y ha afectado la expansión de lo pictórico en un proceso histórico cambiante, condicionado por diversos factores de poder, que nos pueden acercar o alejar como comunidad.

5. «La tradición moderna como dialéctica de la purificación» (Compagnon, 2010: 42) está representada en las artes visuales por la actuación del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg, quien se encargó de elaborar el relato evolutivo de la pintura moderna desde Édouard Manet hasta Jackson Pollock.

¿Por qué la trienal se enfoca en lo pictórico y no en la pintura? No se trata de rechazar lo que representa esta disciplina artística, sino de recuperar el sentido sugestivo, cognitivo, crítico y por qué no, político de la imagen pictórica que puede reproducir o cuestionar el poder en sus diferentes formas, porque su propósito es ser interrogada por quien la interprete desde su propia experiencia sensible y cognitiva y no por concepciones previamente construidas desde su campo disciplinar.

Hoy en día se asume que: «las artes visuales son *sistemas de signos*, formados por *convenciones*, que los cuadros, las fotografías, los objetos escultóricos y los monumentos arquitectónicos están llenos de *textualidad y discurso*» (Mitchell, 2009: 22). Es allí hacia donde apunta la revisión de lo pictórico, como un impulso que se renueva para evitar las totalizaciones y reduccionismos de la imagen. En esta ruta, más orientada a fortalecer la polisemia y la dialogicidad de la imagen pictórica que teje diversos sentidos y temporalidades, muchas prácticas artísticas asumen un sentido crítico hacia la tradición, que no es ajeno a las innovaciones tecnológicas de nuestro tiempo. Así, lo pictórico se ha expandido más allá del marco para incursionar en el espacio tridimensional e incluso romper con la estaticidad de la superficie para involucrarse con el movimiento representado por el video y otras experiencias procesuales. Resulta difícil entonces continuar denominando como «pintura» a estas manifestaciones que han ampliado sus soportes y materiales para otorgarle a la imagen, con sus formas, texturas y colores, un sentido más discursivo que sensible orientado a establecer una conexión relacional con el espectador.

Lo pictórico conforma parte importante de la cultura visual entendida como un condicionamiento que privilegia una determinada posición en el mundo. ¿Cómo se puede contribuir a que la imagen pictórica conformada por la carnalidad de la forma y del color recupere la potencialidad de producir sentido hoy en día, si no se revisan los procesos a través de los cuales ha sido despojada de su capacidad significativa para convertirse en espectáculo u ornamento desde una valoración básicamente perceptual? ¿La iconoclastia no fue la respuesta a la capacidad de la imagen de despertar la conciencia hacia lo diferente? ¿Por qué hoy en día las imágenes y especialmente la pintura han dejado de conmovernos a pesar de los sofisticados procesos de reproductibilidad? El académico estadounidense William John Thomas Mitchell nos advierte que:

Lo más importante es el descubrimiento de que, aunque el problema de la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura, desde las más refinadas especulaciones filosóficas a las más vulgares producciones de los medios de masas. Las estrategias tradicionales de contención ya no parecen servir y la necesidad de una crítica global de la cultura visual parece ineludible (Mitchell, 2009: 23).

Los surrealistas posiblemente intuyeron el sentido social del signo pictórico cuando trataron de fusionar sus perspectivas críticas derivadas del marxismo con la supuesta libertad que representaba para ellos el mundo de los sueños y del inconsciente. También los expresionistas, al no abandonar totalmente las referencias hacia el contexto y el presente, han contribuido a propiciar la polisemia que brinda esa tradición pictórica comprometida con los imaginarios sociales y

que se asocia al procedimiento alegórico de la apropiación en el arte de las últimas décadas. Esa polisemia asume una postura crítica frente los valores establecidos para revisar el pasado desde una ambigüedad interpretativa, orientada a develar lo incomprensible y misterioso, como lo grotesco y todo aquello que afecta a los procesos de subjetivación y por eso, se enfoca en problematizaciones concretas y no en una trascendencia ideal como monumento.

Lo pictórico se desenvuelve así en un constante proceso reflexivo, posiblemente inconsciente de sus propios ritmos y múltiples alianzas, trasgrediendo las categorías institucionalizadas que han ignorado el campo icónico para definir funciones materiales⁶. Hoy presenciamos una amplia variedad de propuestas que recurren al uso de imágenes e incluso recrean la tradición pictórica para revitalizar el sentido dialógico de lo icónico, desde una direccionalidad crítica hacia la estereotipación generalizada impulsada por aquellos lugares de poder que influyen en nuestros imaginarios, como los *mass-media* que fortalecen las micropolíticas del cuerpo, como sucede con las discriminaciones raciales, por ejemplo, que nos continúan separando como comunidad.

Recuperar lo pictórico como visualidad

La *Trienal de Tijuana* se propone ampliar el campo de la imagen pictórica como deslinde de la representación mimética y del espacio cerrado de la noción de cuadro, así como de la tautología que representa el juego visual del arte moderno, sostenido por una mirada teleológica⁷ que le dio la espalda al contexto en su búsqueda de lo absoluto. Lo que ha quedado reprimido en ese trayecto ha sido el interés por tomarle el pulso al presente, como aspiraban los primeros modernos y en ese sentido, hoy en día el contexto y el espectador comienzan a ser protagonistas.

Como parte de la crítica a los procesos de mercantilización del arte y sus efectos de indiferenciación, un amplio sector intelectual se ha propuesto flexibilizar teóricamente el campo de la historia del arte hacia la «cultura visual»⁸:

El discurso de la apropiación, las teorías posestructuralistas de la muerte del autor y de la deconstrucción, el cuestionamiento de la representación y el discurso de la diferencia fueron decisivos para cuestionar algunos de los valores asociados a la modernidad. Pero la desactivación del valor de la autonomía ligado a las metanarrativas hegelianas y marxistas y entendido como antidoto a la alienación y al fetichismo tiene su origen en el arraigo del campo de la de Cultura Visual o de los Estudios Visuales, un proyecto interdisciplinar y relativista que surge como alter-

^[6] Como las categorías: arte corporal, arte conceptual, arte objetual, intervenciones en el espacio, además de las tradicionales modalidades disciplinares como pintura, escultura, artes gráficas, etc., basadas en lo material.

^[7] Frente al arte «ensimismado», el filósofo estadounidense Arthur Danto retoma la idea del «fin del arte» enunciada por Hegel para describir aquellas prácticas que irrespetan esa su-puesta historia concebida como una progresión de formas y que a la vez, apuntan a una diso-lución de la idea de arte moderno, concentrada en la configuración de un campo autónomo, y explica: «no era que no debía haber más arte (lo que realmente implica la palabra «muerte»), sino que cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato» (Danto, 1999 [1997]: 27).

^[8] Entre estas figuras destacan los aportes de José Luis Brea, Norman Bryson, Gilles Deleuze, Mieke Bal, Mark A. Cheetham, W. J. T. Mitchell, Keith Moxey y Jacques Rancière, entre muchos otros.

nativa al carácter «disciplinar» de buena parte de las disciplinas académicas, entre ellas, la historia del arte (Guasch, 2003: 8).

Recuperar lo pictórico como visualidad obedece a la necesidad de reactivar la potencialidad de la imagen desde el arte. Esto implica reconocer que los avances tecnológicos han reforzado lo visual como fenómeno perceptual y no como narrativa o construcción histórica expuesta a cambios. Hoy en día estamos rodeados de imágenes reproducidas de manera mecánica, electrónica y digital que funcionan como unidades semánticas básicas de los medios de comunicación modernos, cuyo alcance es inconmensurable en lo que hoy se denomina la «cultura visual».

Es por ello que lo pictórico como campo expandido desde el arte debe comenzar por superar lo meramente perceptual y la noción de monumento para identificarse con la «visualidad» en tanto «registro visual en el cual la imagen y el significado operan» (Evans y Hall, 2016: 97).

¿Cuándo la pintura se convierte en un monumento? cuando lo pictórico se asume como técnica estilística basada en la tradición del cuadro de caballete, para consolidar y perpetuar convenciones o relatos sociales e históricos hegemónicos, que reafirman un modelo cultural moderno y fundacional de orden androcéntrico, eurocéntrico, patriarcal y burgués que aspira consolidarse eternamente como valor «universal». Lo pictórico se ha canonizado en lo que entendemos como «pintura» porque continúa reproduciendo las mismas formas institucionalizadas por la historia del arte.

La visión perceptualista ha dominado la historia del arte desde los estudios estilísticos, como la psicología de la percepción y la iconología⁹ que han ignorado a la pintura como signo. El formalismo como evolución de los estilos se enfoca en una perspectiva morfológica y la iconología no se preocupa por la materialidad de la pintura. Según Bryson: «únicamente mediante un «análisis combinado», que diera igual consideración al «significante» y al «significado» dentro del signo pictórico podría ser superada esta deficiencia estructural y autoparalizante» (Bryson, 1991 [1983]: 54). Mientras las disciplinas humanísticas han ampliado sus perspectivas metodológicas, la historia del arte se resiste a enfrentar la formación semántica de la imagen: «su tendencia principal es a disociar la imagen de su estructura de significación, a hacer un «expertizaje» abstracto» (Bryson, 1991 [1983]: 70). El perceptualismo no toma en cuenta los códigos sociales de reconocimiento que la imagen activa y se enfoca solo en describir su capacidad cognitiva en el marco del supuesto proceso evolutivo de la percepción y los procedimientos técnicos, por la herencia de la idea de progreso como conciencia del futuro que impulsó la visión teleológica asumida por las vanguardias heroicas, sin tomar en cuenta la relación histórica entre el espectador y la pintura.

La interpretación de lo pictórico no debería basarse solo en su apariencia formal, sino también en advertir la relación, consciente o no, con otras manifestaciones e imaginarios. Se evidencia así un vínculo entre representación y poder, pero no debe olvidarse que: «la representación es una práctica, una clase de «trabajo», que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende, no de la cualidad material del signo, sino de su fun-

^[9] Ernst Gombrich y Erwin Panofsky son, respectivamente, tal vez los representantes más importantes de estas disciplinas. Ambos han hecho valiosos aportes todavía vigentes, pero no incorporaron la interpretación del espectador que representa también una mirada inscrita en factores históricos.

ción simbólica» (Hall, 2010 [1997]: 455). La interpretación de una imagen requiere el reconocimiento de códigos previamente establecidos como convenciones sociales pero, debido a que estos también están expuestos a transformaciones contextuales y temporales, la experiencia se relativiza de acuerdo a la capacidad relacional del intérprete. Desde el arte la imagen pictórica puede crearse y recrearse desde una perspectiva simbólica que constituye un campo de conocimiento y por ello, un primer reservorio está conformado por la propia tradición de la pintura y de hecho, es casi inevitable que las y los artistas se apropien o citen imágenes del arte, para cuestionarlas, recrearlas o transformarlas. Mitchell llama a ese fenómeno como «meta-imagen» porque se refiere autorreferencialmente a su propia condición (como un dibujo que alude a las características de la acción de dibujar). Son reflexiones sobre la representación en una doble vía, hacia dentro y hacia fuera. Así nos enfrentamos a un juego de constante movilidad que produce una suerte de relativismo cuya decodificación depende de la mirada interpretativa. La imagen nos interpela de acuerdo a las múltiples lecturas que podamos hacer de ellas ya que no obedecen a un lenguaje articulado, sino más bien metafórico.

Lo pictórico ante todo es un arte que debe ser interpretado y no solo percibido:

La pintura es un arte del signo, pero los particulares signos que utiliza, y sobre todo sus representaciones del cuerpo, significan que es un arte en continuo contacto con las fuerzas significativas exteriores a la pintura, fuerzas de las que las explicaciones «estructuralistas» no dan razón suficiente (...) La actividad del espectador es la de transformar el material de la pintura en significados, y esa transformación es perpetua: nada puede detenerla. Por la pintura circulan sin cesar códigos de reconocimiento, y la historia del arte ha de tener esto en cuenta. El espectador es un intérprete, y el asunto es que puesto que la interpretación cambia conforme cambia la realidad, la historia del arte no puede pretender un conocimiento definitivo o absoluto de su objeto (Bryson, 1991 [1983]: 14–15).

Hoy en día parece necesario reconocer el rol del espectador como intérprete activo que ha quedado fuera de la historia del arte. Hay que abordar la visualidad como práctica artística, pero también cultural en la vida cotidiana para comprender las percepciones históricas de las personas de acuerdo a sus particularidades identitarias y culturales en general:

Crary hace bien al identificar la historización de la visión y la actividad del espectador como el más profundo enigma para una iconología crítica. Puede que, después de todo, tenga razón al decir que estamos «en medio de una transformación en la naturaleza de la visualidad, quizá más profunda que la ruptura que separa la imaginería medieval de la perspectiva renacentista» (Mitchell, 2009: 29)¹⁰.

Es así como el contexto que representa la mirada del espectador interviene en el acto interpretativo y puede suceder que un

^[10] Mitchell hace referencia al libro del crítico de arte estadounidense Jonathan Crary: Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX, publicado en 2008 por el Cendead–Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia.

monumento explícitamente definido adquiera una connotación distinta de acuerdo a quienes lo aprecien desde su propia historia o capital cultural.

El reconocimiento como finalidad de la imagen pictórica

La asimilación del concepto de *mimesis* ha afectado el reconocimiento de la pintura como signo porque sostiene que la representación obedece a una correspondencia meramente perceptual y no simbólica. La interpretación se daría solo en el plano apariencial. Pero la misma historia del arte nos ha enseñado que detrás de una imagen hay mucho capital simbólico por descubrir, lo cual fue reconocido por Horacio, el poeta romano, cuando elaboró su famosa sentencia: *ut pictura poesis* («como la poesía, así es la pintura»), que fue muy desarrollada en la pintura renacentista por la escuela neoplatónica. Lo literario posee pictoricidad e igualmente lo pictórico puede hacer visible aquello que no está en la imagen, pero que se percibe como presencia o como referente simbólico compartido, pues el reconocimiento se produce realmente por el carácter interindividual del signo que es eminentemente social. Así lo describe Bryson:

El reconocimiento supone una comparación directa entre dos términos, la aparición anterior y la posterior. Se realiza un acto de recordación: el dato nuevo o presente se remite a un dato anterior extraído de la memoria y se coloca junto a él (...) El reconocimiento implica la activación de unos códigos de reconocimiento, construidos y mantenidos por la sociedad, que en ningún punto penetran en un espacio interior, inmaterial y no encarnado en signos (Bryson, 1991 [1983]: 54-58).

La superación del perceptualismo para comprender el comportamiento de la imagen pictórica como signo social implica reconocer que, además de un sentido cognitivo, comunica una presencia cuyo origen se imagina y se piensa en imágenes y palabras. Al respecto, el filósofo francés Jacques Rancière aclara que:

La poesía ya no imita la pintura, la pintura ya no imita la poesía. Esto no quiere decir: las palabras de un lado, las formas del otro. Quiere decir todo lo contrario: la abolición del principio que repartía el lugar y los medios de cada uno, separando el arte de las palabras y el de las formas, las artes del tiempo y las del espacio. Significa la constitución de una superficie común en lugar de los campos de imitación separados (Rancière, 2011: 115).

El lenguaje de las imágenes

A pesar de todo lo expresado, nos enfrentamos a un campo de sentido complejo, minado de incertidumbre, pues, como señala Mitchell: «aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo operan sobre los observadores y sobre el mundo, cómo se debe entender su historia y qué se debe hacer con, o acerca de, ellas» (Mitchell, 2009: 21). Sin embargo, hay reflexiones que contribuyen a comprender la complejidad de la imagen pictórica como signo. Por ejemplo, Deleuze ha reflexionado al respecto y asume que lo pictórico se desenvuelve en un lenguaje analógico, no articulado y capaz de conectarse directamente con el espectador por medio

de relaciones de dependencia con el destinatario, lo cual implica muchas deducciones. Este lenguaje:

está hecho de cosas no lingüísticas, incluso no sonoras, está hecho de movimiento, de kinesis —como se dice—. Está hecho de expresión de las emociones, está hecho de datos sonoros inarticulados: las respiraciones, los gritos... (...) ¿Qué es lo que va a definir el lenguaje analógico? Bateson dice que es un lenguaje de las relaciones (...) Es decir, el lenguaje analógico sería aquél que funciona por transporte de relaciones (...) Lo que Bateson quiere decir es que se trata de un lenguaje que se supone expresa las relaciones entre el emisor y el receptor, entre aquel que lo emite y aquel al que está destinado (Deleuze, 2007: 137).

Y este lenguaje emerge luego que el o la artista experimenta ese primer momento de catástrofe o «caos» que borra los clichés (los datos figurativos y narrativos conocidos) para crear un diagrama que representa una posibilidad, entre múltiples opciones y que va a definir su propia impronta. Deleuze lo explica así:

El diagrama es en efecto una posibilidad de cuadros infinitos. No es en absoluto una idea general. Está fechado, tiene un nombre propio: el diagrama de fulano, de mengano, de sultana. Finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor (Deleuze, 2007: 46).

Pero además de este aporte, el filósofo francés Jacques Rancière define tres categorías que describen las imágenes que se exhiben hoy en día en museos y galerías:

Imagen desnuda, imagen ostensiva, imagen metamórfica: tres formas de imageneidad, tres maneras de vincular o de desvincular el poder de mostrar y el de significar, la constancia de presencia y el testimonio de historia. Tres maneras de confirmar o recusar la relación entre arte e imagen (Rancière, 2011: 45-46).

La imagen «desnuda» es aquella que actúa como documento y que no se considera como arte y representaría el «aquí estoy»; la imagen «ostensiva» deriva de la anterior porque tampoco busca significación, pero se considera arte por su carácter contemporáneo que exhibe su presencia sin razón y sin ocultar nada, y representa el «aquí estamos»; y por último la imagen «metamórfica» que no aspira volcarse a sí misma, sino que asume una dialogicidad con los imaginarios mediáticos e interpelaría al espectador y representaría «aquí estáis». Esta última es la que más se relaciona con las transformaciones que experimenta la imagen en el arte contemporáneo: «La tarea del arte consiste entonces en jugar con la ambigüedad de las semejanzas y la inestabilidad de las diferencias, operar una redistribución local, un reordenamiento singular de las imágenes en circulación» (Rancière, 2011: 44).

Y ese reordenamiento de la imagen pictórica puede exigir la utilización de estrategias híbridas que estimulen esa dialogicidad relacional con el espectador.

La estrategia curatorial

De las 549 propuestas recibidas hasta la fecha de cierre de la convocatoria de la trienal, se seleccionaron 145 autorías que representan porcentualmente un 64% de participación masculina

y un 36% de participación femenina, relación que mantuvo las proporciones observadas en el envío total. Esta diferencia ha sido preocupante, pues uno de los objetivos de este evento ha sido promover la equidad de género, lo cual no ha podido cumplirse a cabalidad debido a la desigualdad numérica de participación, que impide aplicar un criterio meramente cuantitativo para lograr el balance deseado. Finalmente, de estas 145 autorías solo 141 concretaron su asistencia.¹¹ Es de esperar que en las próximas ediciones de la trienal haya mayor participación de las mujeres, pues sus aportes son significativos en el campo artístico y cultural.

Luego de la selección curatorial, la participación internacional quedó representada por 48 artistas oriundos de dieciséis países: Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Corea del Sur, Cuba, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos de Norteamérica, Guatemala, Holanda, Italia, Moldavia, Rusia y Venezuela. Aunque proporcionalmente este número es menor con relación a la respuesta local, se puede dilucidar que esta situación estuvo asociada a la declaración de la pandemia del Covid-19, que creó un estado de incertidumbre generalizada sobre la salud y la supervivencia, afectando el desenvolvimiento de la vida cotidiana y laboral, a lo cual se suman los efectos económicos derivados de la minimización de las transacciones comerciales asociadas al campo del arte.

La selección se basó en lo pictórico como signo disruptivo con relación al legado perceptualista que ha afectado a la pintura como disciplina y al arte en general, cuestionando al canon y ampliando su campo de acción hacia la interdisciplinariedad, para operar significativamente en la mirada del espectador. Se asumió así una interpretación simbólica que responde a un desplazamiento desde lo denotativo (el estilo o la *maniera*) hacia lo connotativo (la capacidad comunicativa), lo cual asume la obra de arte como forma de conocimiento. También se tomaron en cuenta aquellos procedimientos del arte contemporáneo que propician una reflexión sobre el contexto y lo relacional por medio de la apropiación y el montaje que, según el historiador de arte alemán, Benjamin Buchloh, redimensionan el sentido alegórico (descrito por Walter Benjamin) para cuestionar la representación, ya que evidencia la inestabilidad del significado, lo cual tiene un fuerte poder político. Asimismo, es posible apreciar que el uso de pequeños formatos puede obedecer a una estrategia contracanonica para que el espectador deba ejercitar una contemplación más prolongada y reflexiva.

Desde esta pluralidad se asumieron siete ejes temáticos contextuales que permiten interpretar las orientaciones de los participantes. Estos ejes no son deterministas y pueden complementarse entre sí, pero permiten dilucidar intensidades simbólicas: territorio y espacio, códigos del arte, lo social y sus imaginarios, naturaleza y medio ambiente, lo histórico y sus relatos, cuerpo, identidad y memoria, y lo lúdico y sus sentidos.

Por ejemplo, el mayor número de propuestas se enfocó en «cuerpo, identidad y memoria» con la participación de 46 autorías, de las cuales 31 son mujeres. En orden decreciente, los demás ejes temáticos representan mayor participación masculina: «códigos del arte» (33 autorías), «lo social y sus imaginarios» (23 autorías), «territorio y el espacio» (19 autorías). Los otros tres ejes temáticos contaron con menos autorías, pero cabe destacar que «naturaleza y medio ambiente» tuvo mayor participación

11. Debido a diversas circunstancias estos autores desistieron de participar en la trienal.

femenina. Estas observaciones permiten definir tendencias asociadas a las preocupaciones que se experimentan actualmente de manera individual y social.

Territorio y espacio

El espacio y todo lo que este concepto conlleva nos arroja hoy en día como sujetos en la medida en que condiciona nuestro desenvolvimiento cotidiano, desde el lugar que representa la intimidad hasta el territorio que define la nación y más allá. El filósofo francés Michel Foucault consideraba que nuestra época es más espacial que temporal porque la vida se desarrolla por medio de relaciones: «como una red que une puntos y entrecruza su madeja» (Foucault, 2007 [1984]: 15). Hoy en día el espacio está vigilado y controlado por satélites, drones, cámaras de vigilancia, y otros mecanismos de seguridad, frente a lo cual el ejercicio de nuestra libertad de desplazamiento desafía diversos obstáculos. Especialmente en Tijuana es inevitable hacer referencia al muro fronterizo como dispositivo de control construido por EE.UU. en 1994 para evitar el flujo migratorio desde México hacia el norte, el cual finalmente no evita el intercambio social en ambos sentidos con sus respectivos aportes económicos y culturales.

Por ejemplo, el artista holandés Ernst Kraft, en su instalación *Zona restringida* (figura #1), elabora una crítica a la retícula como forma disciplinaria que clasifica, organiza y controla los cuerpos, por medio de la creación de un espacio cúbico entramado y coronado por una amenazante concertina, como el muro fronterizo entre Tijuana y San Diego. Esta suerte de jaula, aunque está vacía, nos recuerda que cualquiera de nosotros podría estar encerrado allí por ser diferente.

También el artista mexicano Alejandro Keys representa el muro fronterizo del norte de México en su instalación *Finis condemno (del latín, que significa frontera maldita)* (figura #2), conformada por 32 tubos blancos que representan los estados mexicanos y la esperanza que impulsa la aventura de cruzar a ese otro territorio en la búsqueda del inalcanzable «sueño americano», dejando atrás sus afectos y arriesgando incluso la vida frente a un destino incierto. Para él, esa es una «frontera maldita» porque es engañosa, pues detrás del muro no existe ningún paraíso¹².

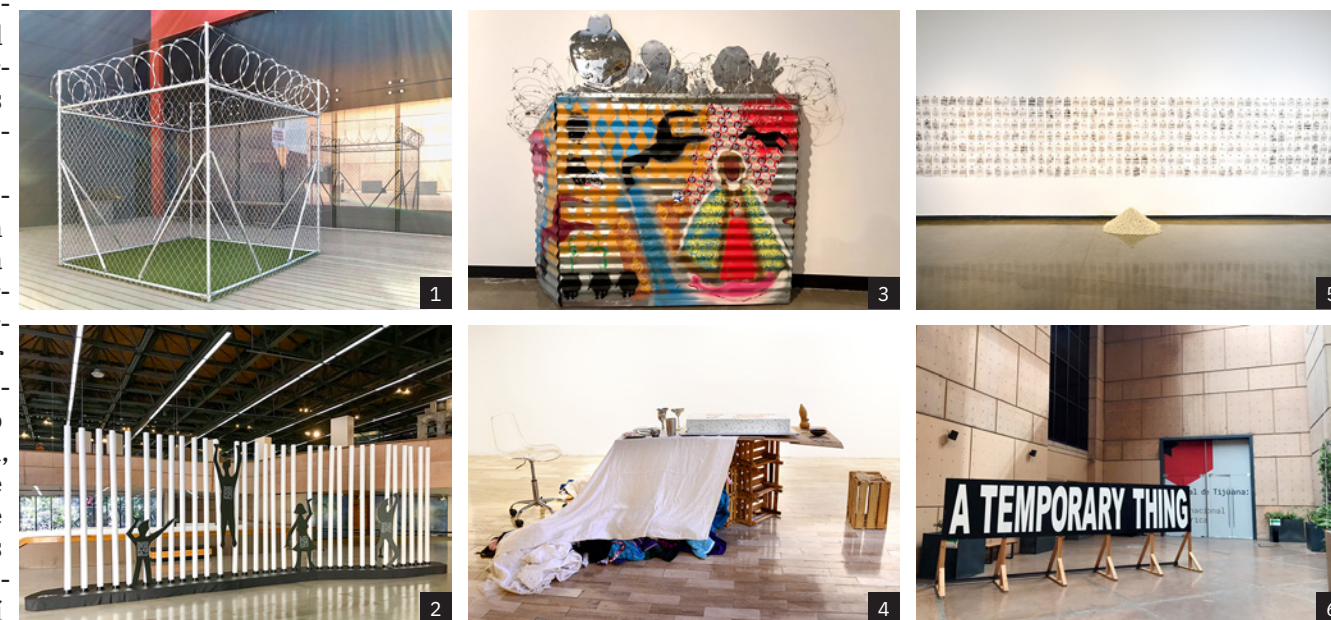
La artista estadounidense Kirby Kendrick en su instalación *Are You Behind The Wall or in Front of The Wall?* (¿Estás detrás o frente del muro?) (figura #3), plantea una interrogante derivada de una experiencia personal. Como docente en el orfanato Vida joven, en Tijuana, organizó una exposición artística de sus estu-

12. En EE.UU. la gubernamentalidad neoliberal ya no está dirigida a fortalecer al Estado sino a la economía por medio de la supervisión y cumplimiento de las reglas del juego donde supuestamente todos participan, pero desde una perspectiva economicista que entiende el capital humano como una fuerza laboral, valorada según la oferta y la demanda.

diantes en San Diego, que se presentó en la Catedral Episcopal de St. Paul, pero sin la presencia de los niños, porque no fueron autorizados a cruzar el muro. Así, desde una estética cercana al pop, recrea la forma del muro con imágenes coloridas relativas a los valores naturales y culturales mexicanos e incluye un espejo que interpela al espectador.

La instalación *Ejémonis Gringosiniponeuropea (Hegemonía)* (figura #4), del artista mexicano Francisco Valencia representa un dispositivo dialógico conformado por elementos de diversos orígenes, incluyendo testimonios escriturarios sobre celebraciones de cumpleaños que aluden a la multiculturalidad como vivencia afectiva y que signan su propia experiencia de vivir en ambos lados de la frontera, con lo cual quiere estimular nuevas relaciones intersubjetivas, menos determinadas por la cultura de consumo.

La instalación *Ejémonis Gringosiniponeuropea (Hegemonía)* (figura #4), del artista mexicano Francisco Valencia *Estudio 4 para monumento sobre migración en muro fronterizo (escala 1:100,000)* (figura #5), del artista mexicano Miguel Rodríguez Sepúlveda, también



aborda la relación fronteriza con EE.UU., pero desde un tono sarcástico, porque revierte la criminalización de los inmigrantes latinoamericanos para reconocerlos como una importante fuerza laboral, lo cual está representado en la acumulación de palomitas de maíz, un producto muy rentable para la industria del cine estadounidense, cuyo origen es mesoamericano.

De manera similar, el artista mexicano residente en California, Luis G. Hernández, ironiza la figura del muro fronterizo en su obra *Untitled #52 (A temporary thing)* (Sin título #52 [Una cosa temporal]) (figura #6), al poner en duda el sentido de permanencia de algunas decisiones geopolíticas, pues su dispositivo alude a una valla publicitaria impertinente y provisional, que representa una postura esperanzadora, porque enuncia la transitoriedad de todo aquello que nos aísla o nos crea incertidumbre.

Otra perspectiva positiva es creada por el artista mexicano Jaime Brambila en su instalación *Herramientas transfronterizas* (figura #7), que recrea ese dispositivo de separación territorial con escaleras pintadas con los colores de la bandera mexicana, que se cruzan por sobre el muro divisio-

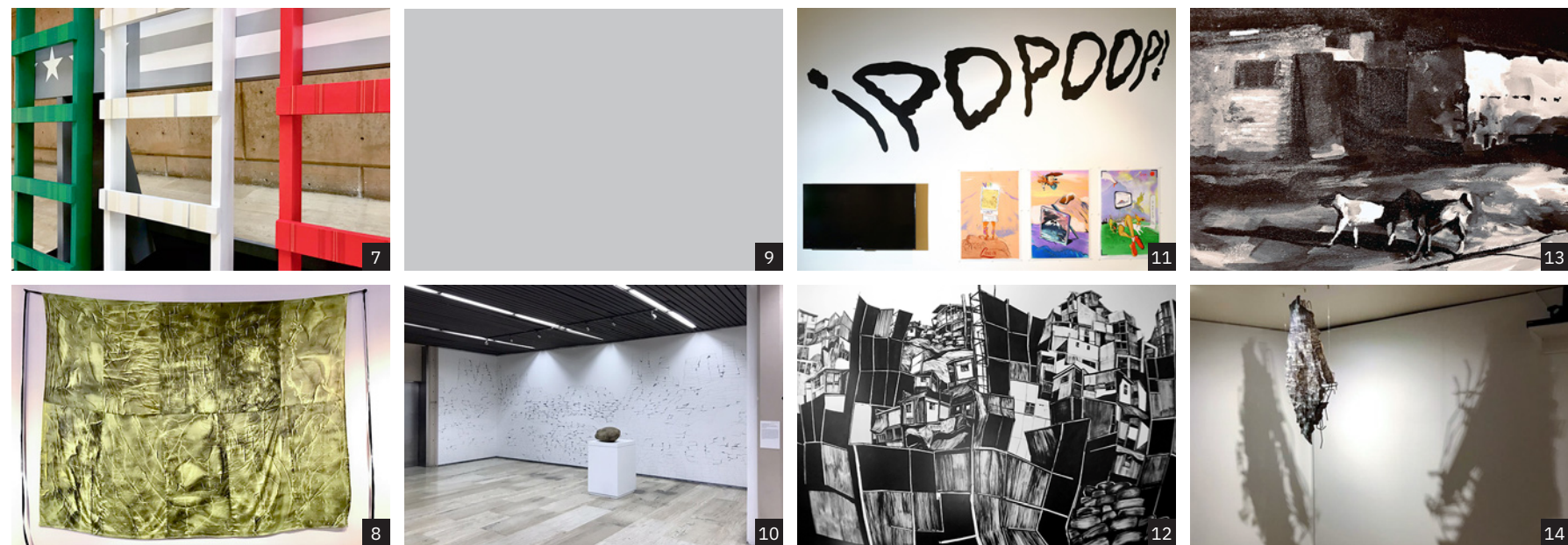
rio como posibilidad de transformar ese prejuicio estigmatizado de la alteridad desde la imaginación y el potencial creativo que habita en este territorio.

LIDAR nébula 019 (figura # 8), del artista chileno Matías Solar asume una interpretación simbólica del paisaje sociopolítico y cultural del Chile actual, por medio de la creación de relieves y pliegues logrados por la intervención de acrílico spray sobre raso de color Fluor Green Screen, que actúa como una experimentación pictórica capaz de representar ese escenario territorial convulso y en contante tensión.

El artista ecuatoriano Leo Moyano también se interesa por representar su territorio por medio del diálogo entre una intervención mural con los colores ancestrales de la pintura de guerra y un pequeño paisaje rural, lo cual representa un posicionamiento político en defensa de la soberanía territorial y económica de su país frente a las regulaciones del capital financiero transnacional que impone políticas neoliberales (figura # 9).

El espacio como memoria identitaria es abordado por el artista mexicano Osiris Arias en la instalación *Ante la imagen* (figura

El espacio urbano también representa una preocupación para algunos artistas, como los mexicanos Hugo Crosthwaite y Pablo Castañeda, y el venezolano José Meza. Crosthwaite presenta la videoinstalación *Tía Juana mi amor* (figura # 12), como un homenaje crítico pero amoroso a Tijuana, su ciudad natal, que se muestra dinámica y hasta caótica en las imágenes de video que dibujan las soluciones habitacionales de la periferia y los edificios modernos, y en las alusiones a la violencia y al «dulce hogar», como parte de un todo afectivo. Castañeda también se interesa por la ciudad y en *Paisaje urbano* (figura # 13), recrea el registro nocturno de algunos lugares de Mexicali donde se producen constantes y complejas interacciones sociales, como un testimonio contextual que representa una forma de conocimiento. Meza, en su instalación *Proyecto monolito negro (Exp.ep 006-2)* (figura # 14), crea una metáfora de Caracas como un volumen abstracto conformado por materiales orgánicos y artificiales que representa para él un «caos cambiante que motoriza la existencia», con lo cual se establece un diálogo relacional entre el proceso de subjetivación y las formas visuales y sonoras de la ciudad.



10), constituida por una piedra rodeada de un mural dibujístico realizado con carbón que recrea las ruinas de Toniná, la antigua ciudad maya ubicada en Ocosingo, Chiapas. Entendiendo la imagen pictórica como signo no escriturario, esta obra actúa como dispositivo dialógico entre lo pictórico y lo lingüístico para estimular construcciones narrativas sobre la imagen por medio de la activación de talleres y conferencias performativas.

Una perspectiva más crítica y con humor sobre el territorio asume el artista mexicano Osiris Arias en la instalación *Ante la imagen* (figura # 10), Israel Urmeer en el video *¡POPOOP! La montaña humeante* (figura # 11), que recrea tres representaciones del volcán Popocatepetl, ícono geográfico del Valle de México, realizadas en el siglo XX: la visión nacionalista del calendario Landin que narra la leyenda de los volcanes, las pinturas del Dr. Atl que oscilan entre el realismo y la imaginación poética; y el registro por *WebCam* en vivo transmitido por *YouTube*. La narrativa del video permite comprender que los medios de representación pueden cambiar históricamente, pero el imaginario colectivo conserva el sentido de pertenencia del paisaje local.

El artista mexicano Manuel Loes en *Párreron tropical amarillo* (figura # 15), inspirándose en los dispositivos flexibles de los mercados ambulantes y en los *Penetrables* del artista venezolano Jesús Soto, crea un cubo virtual como espacio abierto y transitable que dialoga con las nociones de límites territoriales y de «obra de arte» desde un sentido crítico, para interrogarse si es posible reconceptualizar lo pictórico desde la vivencia física y expandir la noción de marco para experimentar lo artístico fuera de su campo institucional. Siguiendo la visión derridiana sobre el *Párreron* (el ornamento que rodea la obra de arte), el marco representaría el borde a romper entre el adentro y el afuera.

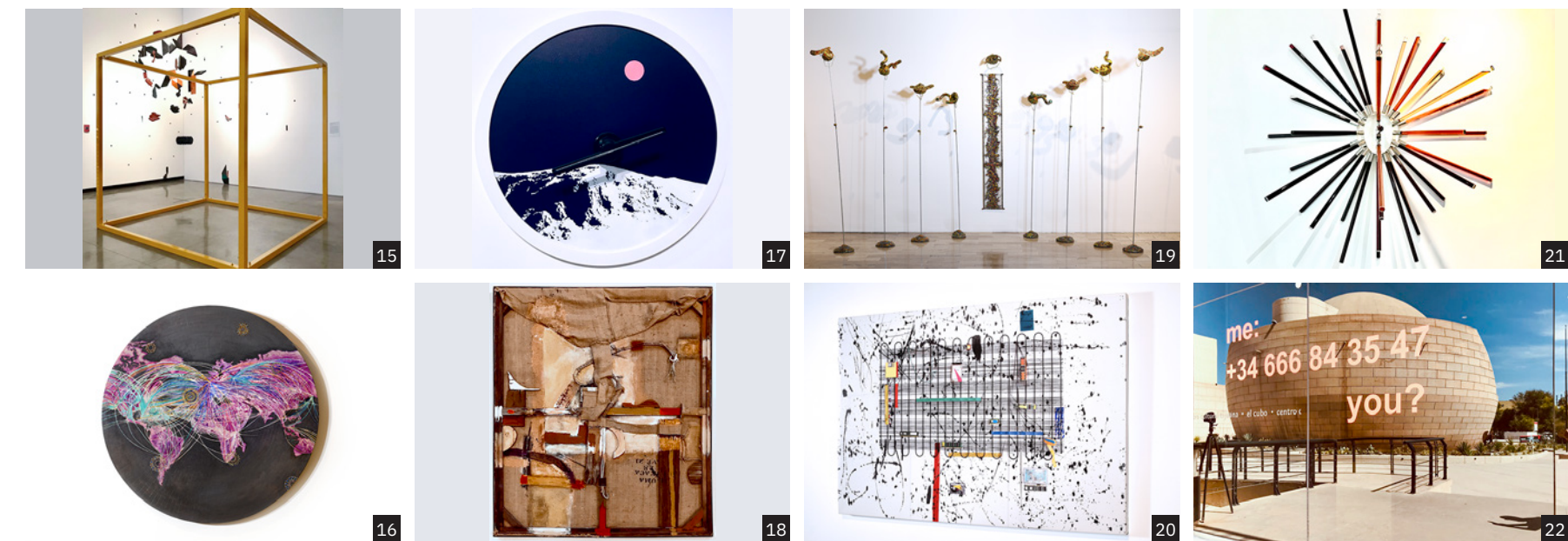
De manera similar, la artista argentina Irene Dubrovsky en *Babilonia decolonial* (figura # 16), crea una nueva cartografía por medio de la superposición relacional de diversos archivos de mapas mundis, que incluyen planetas inspirados en algunas formas de los textiles mesoamericanos. Esta propuesta representa un territorio más creativo y abierto a la transversalización de los vínculos con la finalidad de recuperar la armonía entre la naturaleza y lo social, escindida por las políticas colonialistas androcéntricas.

También la artista mexicana Leticia Herrera imagina otros contextos en su obra *Paisajes posibles. Puesta de sol al final del día 956-M* (figura # 17), al recrear en un holograma un atardecer en Marte, captado por el robot Rover Curiosity. Incorpora a una figura masculina que transita cómodamente en ese espacio, haciéndolo suyo, lo cual parece aludir al impulso colonizador como arquetipo viril que apuesta a la conquista de otros mundos antes de conservar el suyo.

Una mirada más intimista asume el artista mexicano Anibal Angulo Cosío en *La casa que recuerdan mis fantasmas* (figura # 18), que representa el imaginario del hogar, con diferentes evocaciones poéticas derivadas del ensamblaje de materiales de uso doméstico alusivos al trabajo y a la tierra, como la tela de costal que dialoga con zonas cromáticas que iluminan múltiples fragmentos a modo de una ventana interior.

Códigos del arte

Una de las características del arte contemporáneo es la capa-



cidad interdisciplinaria de potenciar la capacidad expresiva y comunicacional de los códigos del arte que se han institucionalizado por procesos de canonización asociados al mercado de transacciones simbólicas o se han subordinado a representaciones de poder. Para ello se pueden emplear estrategias discursivas híbridas y/o materiales precarios, domésticos o tradicionalmente calificados como «extra-artísticos» que posibilitan la activación de diversas referencias contextuales.

En este sentido, el artista cubano residente en Canadá canadiense David Roche «DaroArt» en la instalación *Freedom and truth* (Libertad y verdad) (figura # 19), establece un diálogo entre las supuestas polaridades figurativo/abstracto y objetual/conceptual para interpretar el dinamismo convulsionado de la vida contemporánea, activando nuevas relaciones simbólicas desde la expansión del gesto pictórico como volumen y superficie. Así también pone en duda los fundamentalismos sobre las ideas de libertad y verdad en el campo sociocultural y artístico.

En la instalación *You will always have the Memories (serie #CMYK)* (siempre tendrás las memorias) (figura # 20), el artista mexicano

Julio M. Romero reflexiona sobre el término «memoria» que, además del recuerdo de eventos pasados, hoy en día describe el almacenamiento de información digital, que es susceptible de corromperse o desaparecer por la obsolescencia de sus formatos con relación a los avances tecnológicos, lo cual afecta nuestra noción de lo real. Esta paradoja se representa por la hibridación de una notación musical intervenida con objetos encontrados, dispositivos de almacenamiento y pintura, que se complementan con un registro sonoro.

La artista mexicana Tania EA en *El vino, es vino* (figura # 21), crea una «obra viva» conformada por tubos rellenos con vino, que despliegan una amplia gama de tonalidades, desde el rojo oscuro hasta el blanco, cuyas intensidades cambian debido a su condición orgánica. Aunque la pieza se compone de 50 % vino mexicano y 50 % vino estadounidense, representa que la frontera no existe para el vino cuando es apreciado por su colorido.

Bajo el título *@presents* (figura # 22), la artista española Elia Núñez Báñez crea un dispositivo relacional que distribuye por medio de la aplicación *WhatsApp* de la telefonía móvil, una serie de 29 pin-

turas digitales que actúan como *#warpaintings*, acompañadas de textos inéditos como bitácora de viaje. En el espacio expositivo se aprecia un vinil con los datos de interconexión para quienes quieran conectarse y recibir alguna de las imágenes. Con esta estrategia se cuestionan las nociones institucionalizadas de autoría, originalidad y circulación del arte, a la vez que se expande la posibilidad del disfrute artístico por medio de lo digital.

El dueto mexicano Neza Arte Nel conformado por los artistas mexicanos David Azael Rodríguez y Miguel Ángel Rodríguez también promueve la interacción con el público en *Ensayo neta realista para una ciudad* (figura # 23). Para ello se pinta el contorno de la ciudad de Ciudad Nezahualcóyotl en el muro expositivo para que su interior sea intervenido con imágenes de los rostros de los visitantes, impresas en material autoadherible, como una acción procesual. Con esta estrategia que es definida por los artistas como «neta realista», se evidencia que la ciudad realmente se construye con los valores identitarios de las personas que la habitan.

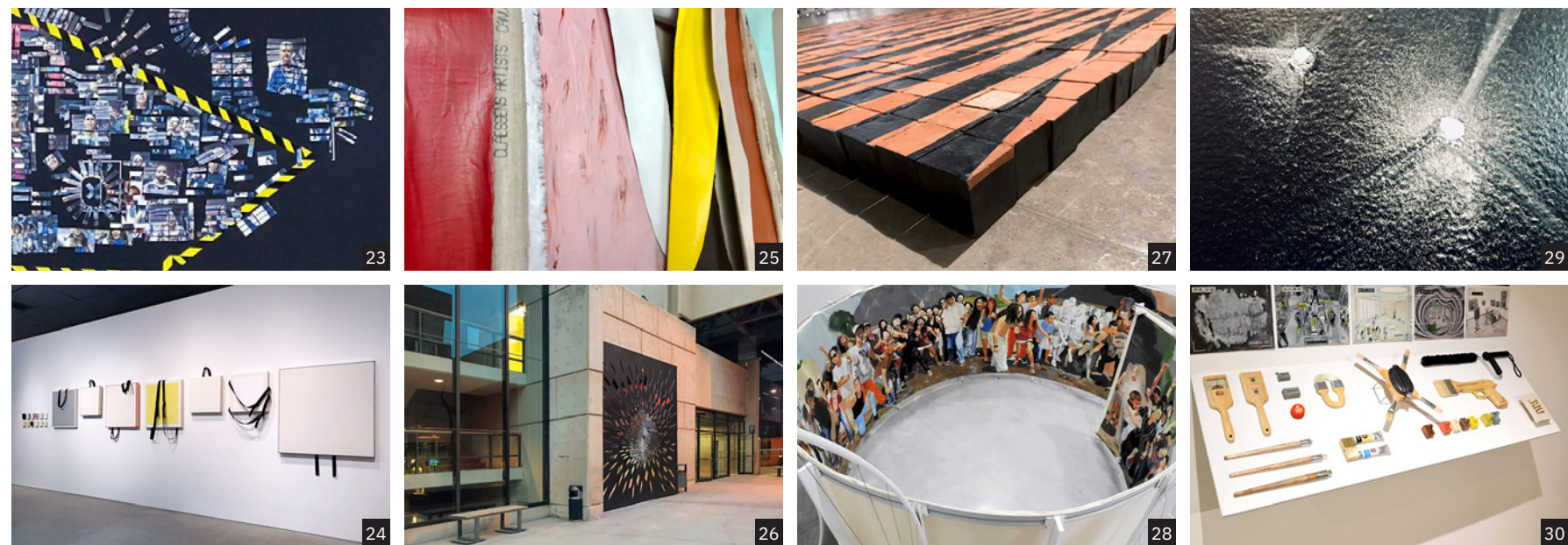
También el artista mexicano Franklin Collao incluye la interacción con el espectador en su instalación *Super Paintings* (figura #24), que representa un conjunto de pinturas «utilitarias» que pueden ser exhibidas en una pared o ser usadas como «elementos portables», lo cual posibilita que la pintura circule por la calle y luego retorne a su espacio privado, con lo cual se amplía su radio de acción interpretativa, sin afectar su materialidad.

De manera similar en *Saco-chaleco-vestido* (figura #25), la artista mexicana Berta Kolteniuk recurre al sentido utilitario que le ofrece la pintura expandida y crea «cuerpos pictóricos», portables como vestimenta, que pueden ser manipulados por el espectador. Los colores están inspirados en algunos elementos de los pueblos originarios de Baja California. Esta experiencia constructiva más personal se contrapone en la masificación de la moda propiciada por la industria textil que recurre a la maquila como explotación laboral de las mujeres, vulnerando sus derechos.

Otra perspectiva dialógica que integra al espectador es concebida por el artista venezolano Rafael Montilla en la instalación *Big*

ght de la serie *Panorámicos* (figura #28), del artista mexicano Salvador Díaz, concebida como una pintura circular para ser vista en su extensión de 360 grados. Las miradas de los personajes convergen en el centro, convirtiendo al espectador en el protagonista de esa escena multitudinaria, que puede aludir a cualquier acontecimiento colectivo, como una manifestación política o a una fiesta, con lo cual puede producir empatía o rechazo en el público. Este dispositivo representa un antecedente de la cultura escópica¹³, expresada en los panoramas utilizados en los siglos XVIII y XIX como mecanismos didácticos de carácter político e histórico.

El artista argentino Sasha Minovich en *Stardust* (polvo interestelar) (fig. #29), reflexiona sobre el acto de pintar, pero desde el oficio cotidiano del pintor de interiores que le posibilita invertir la visibilidad y crear la representación del espacio cósmico a través de la intervención del muro con pintura negra y pequeños agujeros blancos equidistantes. Así interpela al espectador a contemplar las estrellas y a reconocerse en esa condición terrestre integrada al cosmos y que iguala a todos, ya que el cuerpo humano está conformado en un 97% por «polvo de estrellas».



Bang Mirror (figura #26), conformada por espejos que se adhieren de manera concéntrica a un muro en una zona de tránsito peatonal, recreando así la expansión cósmica que dio origen al universo en el espacio público, para incorporar el contexto como reflejo e interpelar a los espectadores para que se sientan copartícipes de la experiencia.

La capacidad informativa de lo pictórico es una preocupación para el artista mexicano Alfredo Gallegos Mena. Su políptico titulado *TAAF 150/150* de la serie *El sentido de la funcionalidad* (figura #27), está conformado por novecientos cubos de barro intervenidos con pintura negra. Este material ofrece flexibilidad funcional y estética como soporte de una imagen que visibiliza su humilde origen: barro del pueblo de San Nicolás Totolapan, ubicado en la alcaldía Magdalena Contreras de Ciudad de México, donde el alfarero José Escalona lo utiliza para crear objetos utilitarios. Trabajar el barro implica el esfuerzo corporal de recorrer largas distancias con una pesada carga.

También la pintura como campo expandido representa una preocupación, como se observa en la instalación *La pelea / The fi-*

En la instalación *Prácticas pictopanópticas, Instalación pictórica* (fig. #30), el artista venezolano Efraín Ugueto utiliza objetos y pinturas para crear tres dispositivos relativos a la función que cumplen las imágenes hoy en día: como sistema de vigilancia y control (circuito cerrado), como modelos utópicos (cabina de control) y como objetos metafóricos y lúdicos que aluden a las nuevas posibilidades de lo pictórico (tablero). Con esta reflexión relacional evidencia que muchas imágenes se proponen condicionar nuestra conducta social, nuestra percepción del mundo y del arte, frente a lo cual nos queda recurrir a resistencia de la imaginación creativa que puede despertar nuevas sensibilidades, sin someterse a la razón instrumental.

Una perspectiva más material aborda el artista mexicano Norberto Treviño «Normuerto» en la instalación *De cuerpo entero* (fig. #31), que aborda lo pictórico como un organismo vivo capaz de adaptarse a los envases que la contengan. Siguiendo este principio, crea una instalación con las diferentes formas la pin-

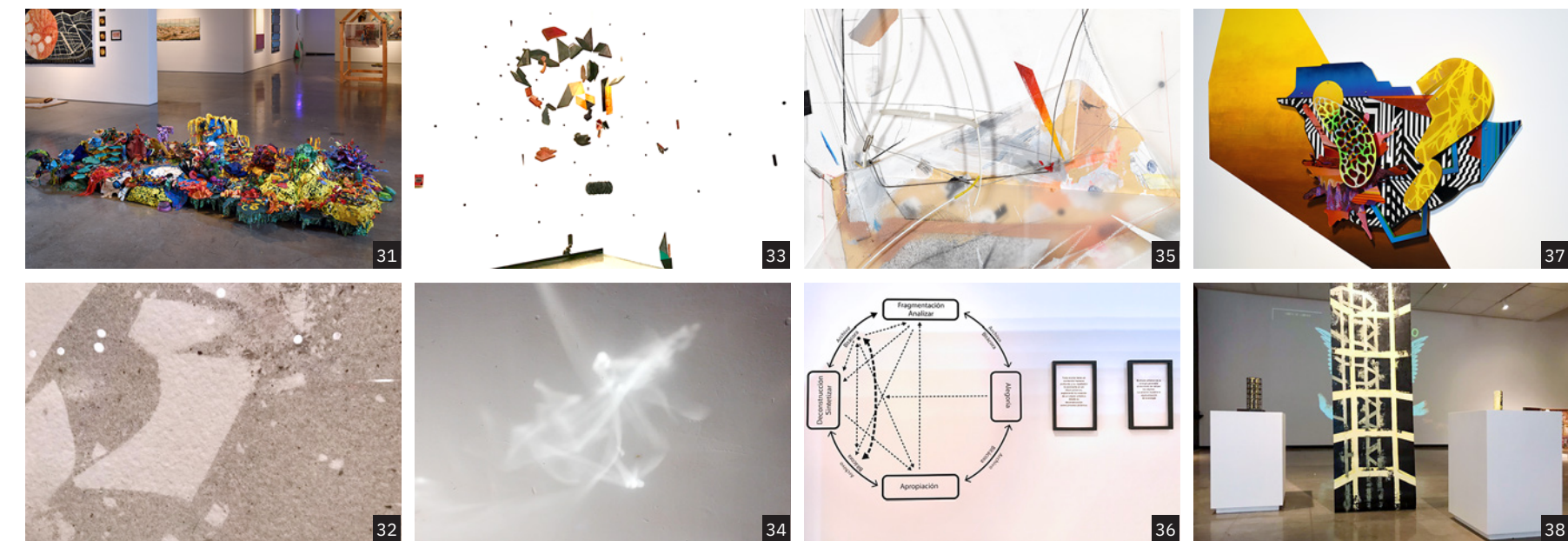
13. La cultura escópica se refiere a ese deseo o pulsión de mirar que propicia el espectáculo.

tura adopta con el paso del tiempo, que se puede describir estilísticamente como «expresionismo abstracto tridimensional».

También el azar es valorado por el artista mexicano Carlos Vielma en el políptico *1.000 horas* (figura #32), que representa el paso del tiempo durante el periodo de la pandemia. Esto fue logrado al estallar un vidrio sobre papel, para que el polvo, un elemento orgánico alusivo a nuestra existencia, registrara esas formas estalladas durante mil horas. Esta experiencia representa el quiebre de nuestra cotidianidad y a la vez, una visión poética del paso del tiempo.

El artista mexicano Paul Lozano en *Paisaje flotante* (figura #33), concibe lo pictórico como campo flexible que permite abordar cualquier superficie. En este caso se apropia del muro y lo interviene con formas diversas, dispuestas al azar, que dialogan con el contexto y sugieren un paisaje imaginario expandido en el espacio, rompiendo incluso los ángulos rectos de las esquinas, con lo cual se valora el carácter poético de algunos accidentes de la naturaleza.

Más etérea es la propuesta del artista mexicano Rubén Gil, ti-



tulada *Improvisación 7:00:07* (figura #34), que representa la desmaterialización de la pintura a partir de una investigación sobre el color, la luz y la indeterminación. Su experimentación le ha permitido asumir lo pictórico como la acción de manipular el pigmento haciendo uso de la luz, cuyo resultado es el registro en video de ese proceso creativo, efímero, vivencial y poético.

El interés de crear una pintura más dinámica, se observa en la obra *Todo es doble (por su reflejo o por su sombra)* de la serie *Armonía interdimensional* (figura #35), del artista mexicano Pablo Bisoglio, quien establece diálogos entre elementos tridimensionales suspendidos sobre planos de color, para crear efectos de sombras y reflejos, con lo cual intenta ampliar las investigaciones sobre el movimiento, realizadas por algunos artistas cinéticos latinoamericanos e italianos, como Jesús Soto Julio Le Parc y Gianni Colombo. Desde un formato pequeño, espera reactivar la experiencia contemplativa en el espectador, afectada por la excesiva oferta de imágenes de consumo.

En la obra *Sistema B* (figura #36), el artista mexicano Rodrigo Meneses describe el proceso creativo para lograr una «pintura

energética efímera», por medio de un diagrama que se complementa con un video que registra el primer momento de la desmaterialización pictórica, cuando el cuerpo de manera física y simbólica rompe los objetos y activa la energía que concebirá la nueva forma. De esta manera se plantea que toda creación transita desde lo inconsciente hasta su visualización consciente.

El artista mexicano David Garza en *Broken landscape V* (Paisaje roto V) (figura #37), parte del proyecto *Más allá del borde*: replanteando paradigmas pictóricos, aborda el campo expandido de la pintura desde la transgresión de los límites de sus tradicionales características formales, como soporte, formato y bidimensionalidad. Crea así una forma abstracta por medio de la superposición de formas planas intervenidas con color que dialogan entre sí, que alude a lo orgánico y adquiere tridimensionalidad por el efecto lúdico de la franja de pintura que baja desde el muro hasta el suelo.

El artista mexicano Othón Castañeda en la instalación *3P3 o tres productos pictóricos panópticos* (figura #38), representa tres métodos de abordar el proceso creativo: método cognitivo, didácti-

co y lúdico, a través de tres objetos que comparten visualmente las formas geométricas y la circularidad constructiva del panóptico como dispositivo de vigilancia. Con este procedimiento deja en evidencia que lo pictórico puede desplazarse en el espacio de manera objetual, conservando su expresividad sensible y simbólica.

El dueto Schin Art y Ecro conformado por los artistas mexicanos María Cristina Chin Ríos y Juan Pablo Méndez Ramírez, en *Phonosapiens* (figura #39), establecen un diálogo entre la pintura y lo digital (la representación de circuitos electrónicos y de códigos de los dispositivos virtuales utilizados como redes sociales), para cuestionar la virtualidad como condicionante en la apreciación de lo real y del arte, pues afecta las emociones y favorece el narcisismo. Se enfrenta al espectador a esta realidad por medio de un espejo que refleja su imagen atrapada en esa maraña tecnológica que interfiere en la apreciación de la materia que está detrás.

En la obra *El lenguaje es la memoria y la metáfora* (figura #40), el artista mexicano Christian Becerra aborda

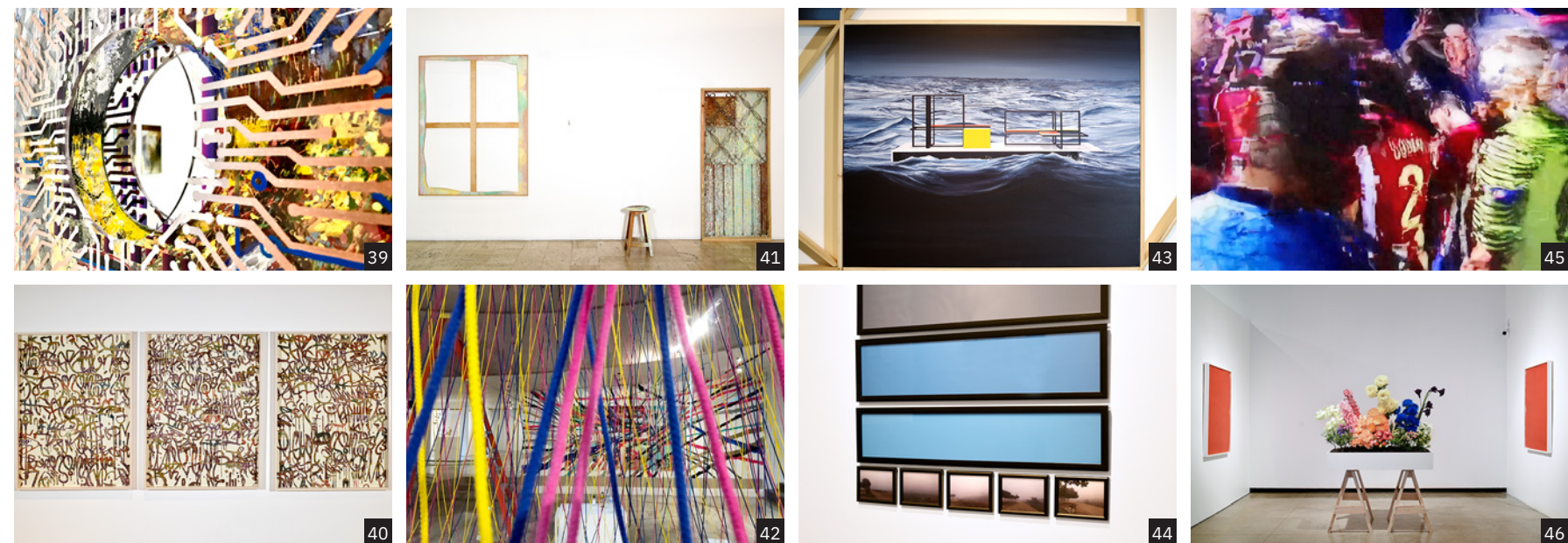
una reflexión sobre lo pictórico desde el diálogo entre la pintura y documentos diversos que contienen elementos simbólicos nacionales, que certifican una identidad personal o colectiva. Concibe así un *collage* con billetes mexicanos de distintas denominaciones que recrean esas formas orgánicas del arte callejero, asumidas como signos identitarios rebeldes que marcan territorios, a veces difíciles de descifrar, pero que imponen una presencia a través de sus gestos corporales fugaces y efímeros.

El artista mexicano Luis Valverde en la instalación *Reflejos* (figura # 41), establece una estrategia dialógica y aleatoria para abordar lo pictórico, como gesto poético que se despliega de manera azarosa sobre elementos domésticos desgastados, y tal vez asociados con el oficio del pintor, como un bastidor vacío, un taburete y una reja. Todos ellos sugieren un cuerpo ausente que ha dejado sus huellas con el paso del tiempo, pero también se remite a aquella presencia que ha utilizado un globo como contenedor de la pintura, para estallar sobre la superficie de los objetos, asumiendo así que lo pictórico está en constante transformación.

vismo ha sido más apreciado por sus formas «puras» que por su posible carácter social o relacional.

El políptico *Nube. A walk in the park* (figura # 44), del artista mexicano Manuel Mota aborda lo pictórico desde la fotografía que posibilita registrar zonas homogéneas de color, que no solo documentan un momento e informan sobre la distancia según su intensidad, sino que también pueden despertar asociaciones simbólicas cognitivas y poéticas, más allá de lo perceptual. Y si registra un paisaje, puede no solo reproducir la disolución de las formas, sino también transmitir estados anímicos, con lo cual se pone en evidencia que lo pictórico depende del potencial expresivo de la mirada del artista y del espectador.

El artista mexicano Kissel Bravo en *Dialéctica del juego* (figura # 45), crea una pintura digital animada que transita entre lo abstracto a lo figurativo, el movimiento y la imagen fija, incluyendo en ocasiones el efecto *glitch* que evidencia su procesamiento digital. En este juego dinámico de la imagen, donde se reconocen algunos jugadores de fútbol que luego se desvanecen, se enfatiza que lo pictórico es un signo flexible y polisémico.



Lo pictórico puede ser abordado desde el lenguaje cromático, como se observa en la instalación *Resiliencia / resilience* (figura # 42), del artista mexicano Francisco Merino, quien ha construido un volumen con cordones entrelazados de colores correspondientes a la síntesis sustractiva (cyan, magenta y amarillo), que culmina en esferas negras de cerámica. El entramado abierto puede asociarse a los «atrapasueños» que originalmente cumplían una función sanadora, pero también puede simbolizar un nuevo despertar después del aislamiento, considerando que el hilado y el tejido están asociados al devenir.

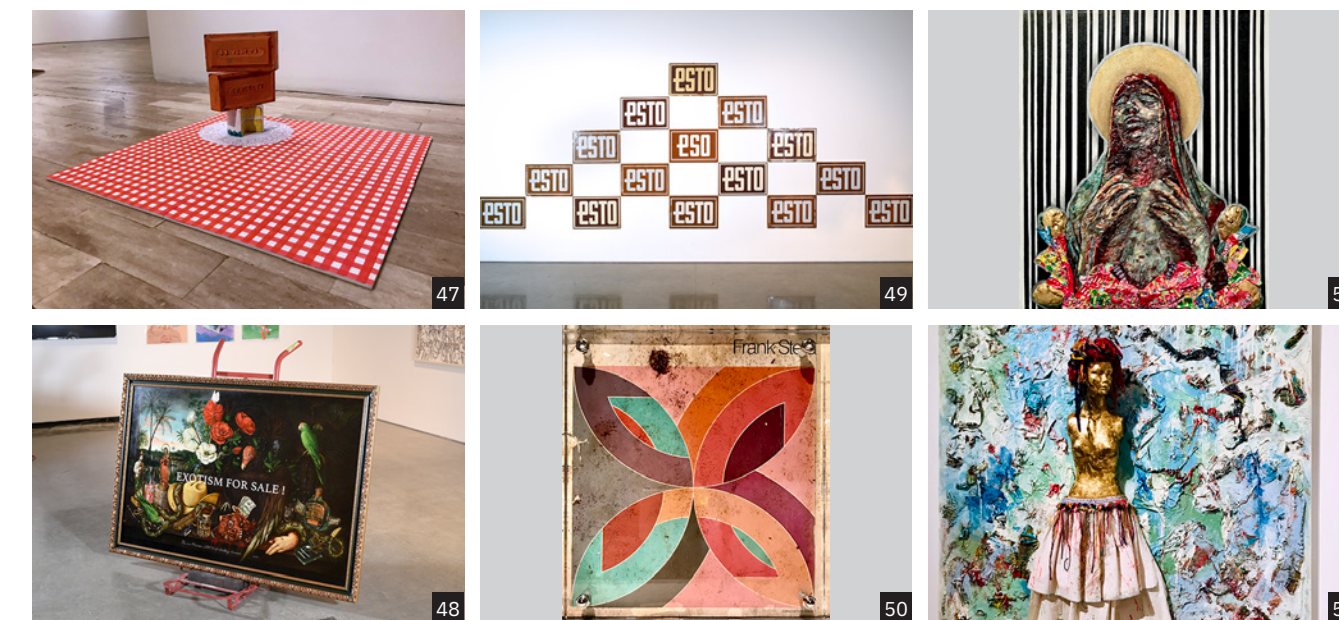
El artista mexicano Luis Alfonso Villalobos en *Composición espacial para tiempos trémulos (STRZMKN)* de la serie *Una pintura como una máquina para habitar* (figura # 43), visibiliza parte del soporte para integrar la pintura al contexto, desde la comprensión de lo pictórico como espacio modificable, capaz de convertirse en un objeto transitable e incluso utilitario, de modo similar a los «prototipos vanguardistas» del artista polaco Władysław Strzemiński, que se representan flotando en un horizonte acuático, como náufragos abandonados a su destino, pues el constructi-

También se observa la crítica hacia el campo institucional del arte, como sucede en la instalación del artista mexicano Juan Bastardo, *Once pasos de Max Doerner para intentar un cuidadoso tratamiento al hacer la técnica de los grandes maestros. Receta específica para hacer secuencias de capas de pintura y crear réplicas perfectas* (figura # 46). Por medio de un jardín artificial se ironiza la institucionalización del formalismo y los procedimientos técnicos que han determinado lo pictórico hasta nuestros días, vaciándolo de sentido y a la vez, se asume una perspectiva relacional y reflexiva, no carente de humor, que propicia una cromosaturación para resignificar lo instituido y abordar creativamente las paradojas del arte en nuestra contemporaneidad.

El artista colombiano Juan José García también cuestiona el campo del arte en su instalación *De la serie: Bodegón – en la futilidad* (figura # 47), donde se exhibe una serie de herramientas para la construcción, elaboradas en madera y pintadas al óleo con la técnica *trompe l'oeil*, colocadas sobre una tela en el suelo, para representar a los vendedores callejeros. Con esta estrategia denuncia la situación de abandono que experimentan muchos artistas en

América Latina, debido a que cuentan con pocos espacios expositivos no mercantilistas y con casi ninguna seguridad social para subsistir. Así se representa la precariedad a que se exponen también muchas personas que deben practicar la economía informal en la calle, generalmente de forma ilegal.

Otra perspectiva crítica pero enfocada hacia los estereotipos que reproduce el campo del arte en complicidad con el mercado de transacciones simbólicas, está representada en la obra *Exotism for sale! / ¡Exotismo en venta!* (figura # 48), del artista mexicano Javier Pulido Gándara «Patrick Mallow, Monstertruck!!!, Kurizambutto y Sherwin Williams», quien ironiza el signo de lo exótico en la pintura regional. Desde mediados del siglo XX el circuito internacional del arte ha favorecido el exotismo como valor intrínseco de América Latina. Esto ha implicado que, incluso hoy en día, se siga apreciando lo latinoamericano desde esa imagen subalterna que afecta el reconocimiento de nuestro arte en un sentido más amplio¹⁴. Lo más lamentable en este juego de poder, es que son nuestros artistas quienes continúan fortaleciendo ese estereotipo descalificador para satisfacer el gusto de una élite local o internacional.



El artista mexicano Balam Bartolomé en el políptico *Esto, invisible* (figura # 49), recupera varios carteles con el logotipo del periódico deportivo *Esto*, para elaborar un ejercicio reflexivo sobre la relación entre significante y significado desde la escritura hacia lo visual. Específicamente «esto» enuncia su identidad diferenciándose de lo «otro» que está fuera de ese contexto de reconocimiento, como algo ajeno. Así se reconoce que la instrumentalidad del lenguaje impide integrar aquello que no está dentro de su esfera, como las emociones, por lo cual el campo artístico debe ampliar el margen de los signos establecidos para activar una experiencia estética más integral.

Un homenaje al campo del arte lo realiza el artista mexicano Luis Rochin en la obra *Stella* (figura # 50), constituida por un libro

14. El etnocentrismo valorativo continúa utilizando el término «universal» para identificar a las prácticas artísticas occidentales, porque, a pesar de promover el multiculturalismo: «privilegia una mirada dominante que adjetiviza las experiencias para diferenciar lo *universal* de lo *local*. Esta tendencia que, supuestamente se sustenta en una perspectiva *pluralista* derivada del pensamiento postmoderno, termina por marcar el lugar que ocupan las minorías respecto a la posición del ARTE con mayúsculas» (Hernández, 2002: 169).

convertido en objeto de arte, imposible de leer porque está intervenido por acrílico, cerrojo y herrajes. En el anverso se observa una obra del artista estadounidense Frank Stella, representante del minimalismo y de la abstracción postpictórica. Debido a que la superficie de papel está cubierta de pequeñas manchas derivadas del efecto de la humedad y el paso del tiempo, puede asociarse a un cielo estrellado, a lo que se suma que la traducción de *stella* al español significa «estrella». Evidentemente este artista representa una estrella del arte estadounidense promovida por Clement Greenberg, que puede abrir o cerrar caminos en el campo de lo pictórico.

Lo social y sus imaginarios

Las reflexiones sobre lo social desde las prácticas artísticas derivan de la observación de aquellas tensiones existentes entre el orden establecido y las formas en que los sujetos construyen la realidad, a través de un proceso flexible de interacción, a veces conflictivo y/o paradójico entre lo individual y lo colectivo.

La sociedad está conformada por instituciones tangibles e intangibles (desde las edificaciones y monumentos hasta las ordenanzas y acuerdos sociales, como la noción de patrimonio), que deben ser coherentes en la tarea de sostener ese orden establecido.

Pero hoy en día estamos signados por el desencanto debido a las asimetrías que experimentamos a nivel global con relación a los desequilibrios del ambiente, las desigualdades sociales, la violencia, la falta de justicia. Así, frente a

ese imaginario instituido y construido históricamente por significaciones sociales, también puede emerger la transgresión como interrogante frente al orden, desde una postura reflexiva y crítica que visibilice las contradicciones y a la vez, pueda impulsar lo nuevo o emergente. Desde el arte se observan esas miradas críticas o propositivas sobre lo social.

Por ejemplo, la crítica a la sociedad de consumo que despierta el deseo irracional por la adquisición de bienes, muchas veces superfluos, es abordada de manera irónica por la artista mexicana Itzel Servín Rosales en *Nuestra señora del consumo* de la serie *Patronos* (figura # 51), que representa a una figura femenina de culto en actitud orante, rodeada de envoltorios de golosinas y sobre un fondo de códigos de barra. La goma de mascar utilizada para modelar los rasgos corporales le otorga a la imagen un sentido grotesco.

También la artista mexicana Ángela González en *Vanity* (figura # 52), cuestiona la sociedad de consumo, pero desde la representación del narcisismo femenino que sostiene la industria de la moda y sus imaginarios que propician

nuevos modelos de manera incesante, para satisfacer el gusto de quienes requieren fortalecer su imagen de belleza, prestigio y *glamour*. Además, esta industria se basa en una sobreproducción que es contaminante, lo cual implica que, como consumidores, debemos reorientar nuestra conducta.

En *Banco de México* (figura #53), también el artista mexicano Fernando Sepúlveda ironiza sobre el consumismo como objetivación de lo social. Por medio de una intervención cromática en billetes mexicanos de distinta nominación, hace referencia al poder simbólico del don o regalo (un ritual arcaico), que representa el privilegio de la generosidad y el aprecio hacia el otro, sentido hoy en día perdido, pues las relaciones son establecidas por un intercambio fáctico que ve como «sospechoso» o «trasgresor» el hecho de no tener que dar nada a cambio.

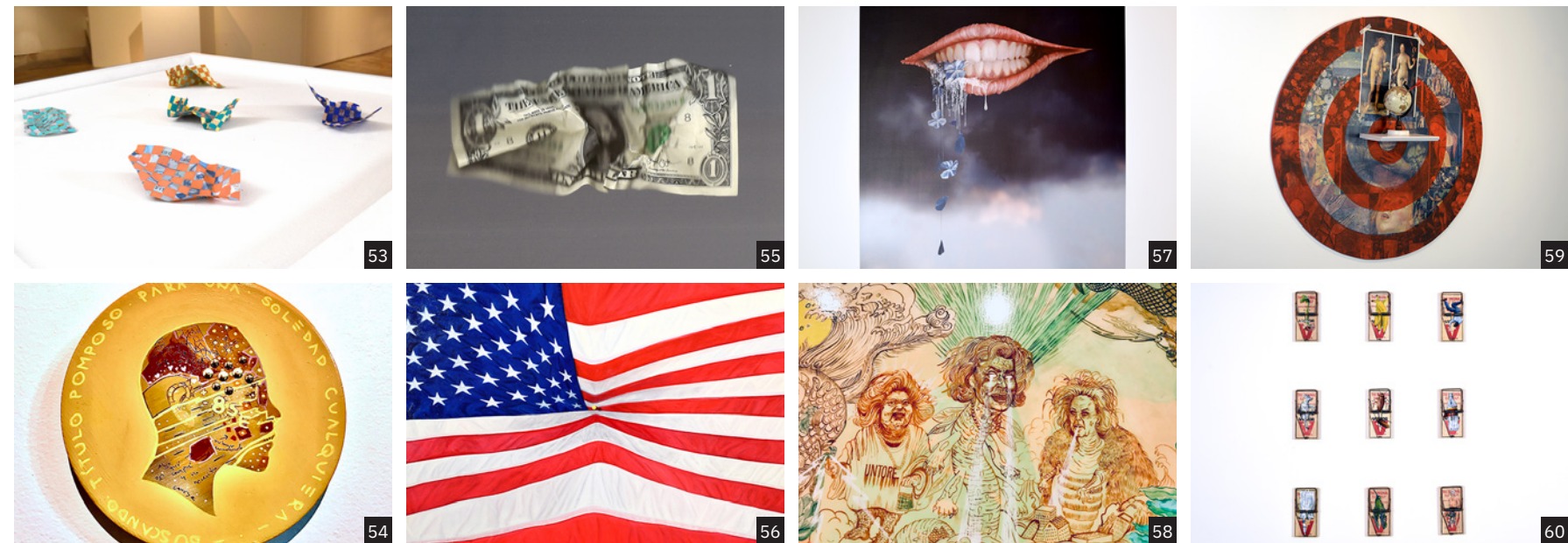
La artista moldava residente en España, Natasha Lelenco también se interesa por la simbología del dinero en la instalación *Monedas de cambio* (figura #54), conformada por la recreación pictórica de la estructura compositiva de las monedas en la Numis-

la economía mundial y a la vez, se advierte sobre la necesidad de revisar críticamente las representaciones de poder que promueven estos dispositivos hegemónicos de cambio económico.

Watching the American debacle (Observando la debacle estadounidense) (figura #56), del artista mexicano Diego Mtz. Peña ejerce una crítica hacia ciertas políticas estadounidenses que han afectado a esa nación, representada por la bandera que se distorsiona por el efecto de una tachuela, lo cual evidencia el efecto devastador del poder verticalista ejercido por una sola figura política.

El artista italiano residente en México Cristiano Gabrielli en *Chupaflor* (figura #57), recurre a la pintura digital para crear una imagen alegórica de una boca depredadora que puede representar la amenazante cultura del miedo como mecanismo para producir alteridades (la intolerancia hacia lo diferente), la cual opera de manera relacional entre aquello que lo propicia y quien lo percibe. Solo se rompe este lazo cuando la diferencia se asume como un valor.

La artista mexicana Rocío Sáenz en *Siempre fuimos ordinarios* (figura #58), representa una reflexión sobre la vulnerabilidad hu-



mática, con retratos de perfil de hombres y mujeres cuyos rasgos revelan una amplia diversidad étnica. Estas monedas de madera representan un homenaje a los migrantes contemporáneos y a sus aportes culturales, lo cual se enuncia en algunas de las inscripciones. El valor de cambio obedece entonces a la valoración identitaria de las diferencias sociales, que hoy en día son arbitrarias.

Otra reflexión sobre la simbología del dinero la realiza el artista mexicano Rafael Blando en el políptico *Wrinkle, wrinkle little George* (Arruga, arruga pequeño George) de la serie *Monēta* (figura #55), para reflexionar sobre nuestros imaginarios relativos a la sociedad de consumo, por medio de la impresión digital del proceso de desdibujamiento y plegado de un billete de un dólar estadounidense, lo cual recrea algunas estrategias conceptualistas más enfocadas en evidenciar procesos desconstructivos de la materia¹⁵. En este caso se cuestiona al dólar como referente en

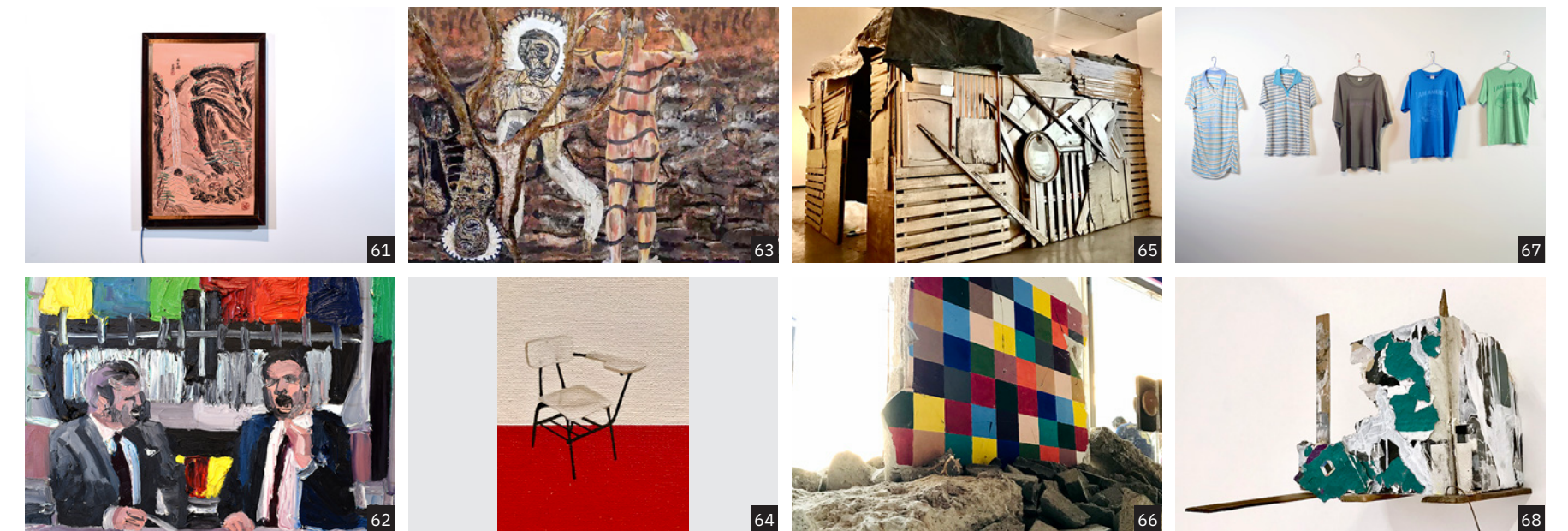
mana frente a la pandemia del Covid-19, por medio de un espacio convulsionado donde cohabitan diversas imágenes de la naturaleza, referencias al cuerpo humano, textos manuscritos y tres figuras. Dos de ellas secretan fluidos por sus ojos y la boca, y la tercera se identifica como «untore» (untador), término aplicado en Italia a los sospechosos de contagiar a los demás durante la peste negra. Se cuestiona así el bio-poder aplicado en los mecanismos de control social y las políticas mercantilistas de la industria farmacéutica, que han adjudicado al individuo la responsabilidad de su sobrevivencia.

De manera similar, el artista mexicano José Manuel León «León» en *Justo en el blanco* (figura #59), recrea diversas imágenes pictóricas que incluyen a Adán y Eva, una figura piadosa y rostros temerosos, sobre una suerte de tablero de tiro al blanco, como denuncia al juego de poder que ha guiado a la humanidad a su posible autodestrucción, representada en la referencia al Covid-19. De esta manera se advierte la necesidad del despertar de una conciencia más colectivista, cuyo propósito se oriente a velar por el bien común.

15. Esta obra de Blando dialoga especialmente con la obra gráfica *Wrinkle* (Arruga), de 1968, realizada por la artista argentina Liliana Porter, donde se describe el proceso de transformación de un trozo de papel.

En una perspectiva similar, el artista mexicano Juan José González «Juna Withkin» reflexiona sobre el carácter efímero de la vida en *Shortly (dentro de poco)* (figura #60), que representa una suerte de *Vanitas* por medio de la intervención pictórica en trampas para ratas, con varias imágenes asociadas a la violencia, la contaminación y la muerte. Así se denuncia el exacerbado individualismo ejercido en la micro y macropolítica que afecta nuestra condición humana como parte del ecosistema natural.

Una mirada más poética propicia el artista coreano residente en México Minseok Chi, en la instalación *Uno de los más bellos del mundo* (figura #61), donde recrea la pintura *La cascada ParkYeon* reallizada por el pintor coreano Jeong Seon, con cables USB que le permiten a los espectadores conectar sus celulares y acceder a la figura de la botella de Coca-Cola. Con este dispositivo dialógico se espera estimular una interrogante sobre el condicionamiento cultural que afecta la noción de belleza, pues se idealizan algunas formas, como el paisaje asiático, y se desechan otras, con lo cual se ignora la belleza existente en elementos sencillos del entorno cotidiano, como el diseño de la botella de Coca-Cola.



El artista español Juan José Valencia en *Carta de ajuste de la serie Pintura de fin de semana sobre la construcción de Estado II* (figura #62), se interroga sobre el ejercicio del poder desde la representación pictórica de la política como espectáculo y culto a la personalidad, hoy en día más visible por la expansión y posicionamiento de los *mass media*. La noción de estado se ha desdibujado porque ya no ofrece seguridad a la ciudadanía y más bien su rol se enmascara con el partidismo de turno, desde el privilegio de una postura economicista que favorece el espectáculo como entretenimiento y acondicionamiento social y no como posibilidad de intercambio entre las personas. El espectáculo cosifica la existencia, anulando la experiencia vivida para favorecer el valor de cambio, incluso en lo laboral, ignorando el valor de uso asociado a las necesidades básicas, como la alimentación, la salud, la educación y la vivienda.

También el artista mexicano José Hugo Sánchez asume una postura sociocrítica en el video *El testigo* (figura #63), que denuncia la violencia y las desigualdades sociales por medio una acción corporal que actúa como bisagra para transitar por diferentes

escenarios simbólicos como «testigo», valorando así la narrativa testimonial sobre el contexto, desde una perspectiva que recrea imágenes ancestrales y contemporáneas con símbolos asociados a la nación.

La pintura *Sobre rojo* (figura #64), del artista chileno residente en Brasil, Juan Pablo Mapeto, también asume una reflexión crítica, pero sobre la educación como posibilidad transformadora del sujeto, lo cual no sucede en el Chile contemporáneo, pues se ha mercantilizado convirtiéndose en un mecanismo de exclusión social que, además, propicia una conducta productivista. Desde una perspectiva conceptual, Mapeto crea un paisaje con dos planos: el blanco correspondiente al cielo representa el vacío y a la cuadrícula disciplinaria. El rojo alude a la amenaza y a la violencia. En el centro, un pupitre vacío, casi imperceptible, representa la pura materialidad y la ausencia de los sujetos de la educación: el conocimiento como desarrollo integral y los estudiantes que hoy están en las calles defendiendo justamente ese derecho.

Desde una estrategia más híbrida se aborda la desigualdad social en la instalación *Límites* (figura #65), del artista mexicano

Omar Castillo a partir del diálogo entre una recreación de las viviendas precarias de las clases más humildes y una pintura que representa la misma imagen, pero dentro de un clásico marco dorado. La tensión entre estos dos campos representacionales pone en juego la invisibilidad del otro como individuo para esa clase social más privilegiada que en su condescendencia, exhibe la pobreza como un tema pictórico.

La Tierra no espera (figura #66), del artista mexicano Joel Trejo, representa una crónica poética de quienes perdieron sus viviendas en el Municipio Colonia Sánchez Taboada de Tijuana, por efecto de un movimiento sísmico. A la vez, esta obra es una recreación afectiva de ese paisaje urbano que ahora no existe, pues está conformada por un escombro intervenido con numerosos cuadros de colores dispuestos al azar, que recuerdan esas viviendas y su gente.

El artista ecuatoriano Darwin Fuentes en su instalación *Soy América* (figura #67), elabora una crónica de los migrantes centroamericanos que cruzan México en ruta hacia EE.UU. buscando mejores condiciones de vida, por medio

de la intervención gráfica en camisetas usadas de origen estadounidense, que representan escenas documentales, a veces dolorosas y violentas, de esas travesías difundidas por fuentes noticiosas. Las imágenes sobre la tela en tonos pálidos son casi invisibles como los valores identitarios de esa alteridad condenada por el norte. Es la palabra la que establece ese vínculo territorial ineludible: soy América.

En la instalación *Notas sobre el despojo* (figura # 68), de la artista mexicana Manuela G. Romo se cuestiona el desalojamiento de los habitantes del centro de Ciudad de México debido a los intereses económicos que han sustituido las antiguas construcciones por edificios más rentables. Los materiales precarios que representan las viviendas improvisadas de quienes perdieron su hogar, dialogan con algunos residuos encontrados en la calle y con una pintura que recuerda las formas de la arquitectura moderna, como un escenario en ruinas, pues la gentrificación tiene un doble efecto: deja en situación de calle a muchas personas y borra la memoria del paisaje urbano.

Una mirada reflexiva sobre la noción de patrimonio propicia

arte visual más complejo y expedito, porque es capaz de narrar historias que pueden ser fácilmente compartidas entre muchas personas, al incluir múltiples signos, racionales e intuitivos, asociados a problemáticas comunes como el cuerpo y la naturaleza.

El imaginario pictórico popular es de interés para el dueto La garrapata de la oveja, conformado por los artistas mexicanos Bayrol Jiménez y Rolando Martínez. En la obra *Bellezas que se pierden en el polvo* (figura # 72), exhiben un carrito que han creado para desplazarse por el espacio público, ofreciendo sus servicios de rotulación en zonas periféricas de la ciudad. Con este dispositivo dialógico inciden en las formas visuales convencionales y a la vez, promueven una reflexión sobre los retos que enfrenta la pintura como disciplina artística. En el interior del carrito se puede apreciar un registro en video de los carteles que han realizado en Oaxaca y en Ciudad de México. Ellos esperan poder incorporar algunas rotulaciones que hagan en las calles de Tijuana.

Silueta siniestra (figura # 73), del artista mexicano Pablo Echánove «PLO», también busca estimular la imaginación sobre lo pictórico, pero desde el universo del imaginario infantil de los cómics.

Crea así dos caricaturas similares colocadas en diferentes lugares del espacio expositivo, acompañadas de panfletos que invitan al espectador al juego visual de descubrir cuál de ellas es esa figura siniestra que enmascara su identidad. Después de la inauguración será develado el secreto.

Naturaleza y medio ambiente

Las preocupaciones por la contaminación ambiental y el cambio climático en el planeta son visibles en algunas prácticas artísticas contemporáneas que asumen una perspectiva crítica o propositiva, como una forma de generar conciencia sobre los diferentes

factores que contribuyen en el desequilibrio de los eco-sistemas naturales, sobre todo durante el trascurso de la crisis epidémica derivada de la propagación del virus Covid-19, que supone una respuesta biológica frente al desequilibrio ambiental, derivado de las operaciones extractivistas y depredadoras de las políticas neoliberales.

Por ejemplo, el dueto conformado por los artistas argentinos Carina Fabaro y Alfredo Toledo, asume una postura ecológica en la instalación interactiva *¡Mirate! Asume la responsabilidad. Tomar conciencia sobre el estado del planeta es nuestra responsabilidad* (figura # 74), por medio de un mural de formas concéntricas dispuesto en la pared que representa el paisaje urbano y agrícola, el cual dialoga con otras formas concéntricas autoadheribles en el suelo, donde se podrán enfocar los celulares para activar la tecnología RA (realidad aumentada), para acceder a imágenes satelitales del paisaje natural de Tijuana: agua, oxígeno, suelo y vegetación. De esta manera el espectador puede adquirir conciencia sobre la protección de ese entorno que lo envuelve virtualmente.

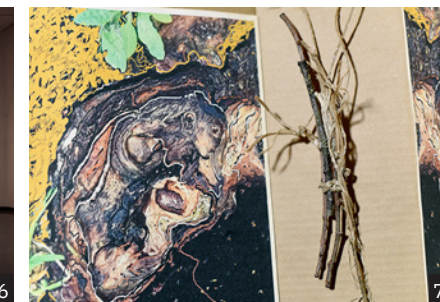
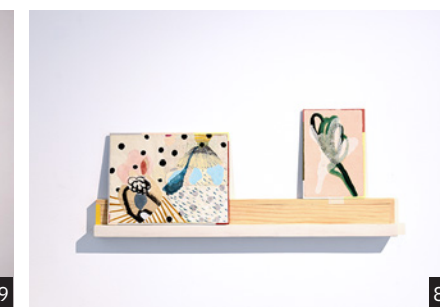
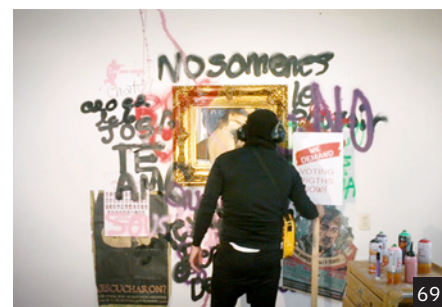
Una crítica a la visión de la naturaleza como recurso a explotar se representa en *Fracturación hidráulica (fracking)* (figura # 75), del artista mexicano Carlos Luévano, por medio de un paisaje característico de la explotación petrolera realizado sobre láminas de arcilla, cuyas uniones aluden a la fractura de la capa terrestre. Al utilizar la tierra como soporte pictórico, se enuncia la necesidad de proteger su vitalidad natural como fuente de vida.

De manera similar la artista mexicana Livia Corona Benjamín denuncia la contaminación ambiental en el *collage* mural *Nueva figura* (figura # 76), conformada por imágenes fotográficas de invernaderos industriales y de zonas acuícolas y agrícolas, que dialogan con las formas azarosas del polímero como desecho de la industria del plástico en Baja California, que está suministrando diferentes elementos para el desarrollo de la economía agroalimentaria regional. Con esta estrategia se vincula el gesto pictórico producido por el polímero con su sentido altamente contaminante, lo cual advierte sobre la necesidad aprender a mirar más allá de las formas, para adentrarse en la función de aquello que nos rodea.

Asimismo, el artista mexicano Jaime Ruiz Otis en *Alienation* (Alienación) (figura # 79), cuestiona la transformación del paisaje por efectos de diversos factores contaminantes que deterioran el equilibrio de la vida cotidiana, lo cual queda representado en las formas convulsionadas y en la iridescencia pictórica que alude a los materiales tóxicos expandidos en el entorno e identifica a la pirámide en el horizonte como signo de poder.

Ecológica (figura # 80), de la artista venezolana Julie Hermoso es una propuesta visual propositiva que recrea las estrategias simbólicas de la señalética para proponer la autorregulación ambiental, debido a que los estados no cumplen su rol protectorista y los derechos humanos básicos como tener acceso a una alimentación adecuada, a un aire limpio, a una vivienda confortable y vivir en armonía con el ambiente, quedan a la deriva de la oferta y la demanda.

Posturas más propositivas también se observan en los trabajos de las artistas mexicanas Esmeralda Torres y Marlitt Almodóvar. Torres crea un díptico titulado *Diálogo libre con la naturaleza* (figura # 81), que representan formas orgánicas y diversos mate-



el artista mexicano Francisco Ortiz en la videoinstalación *Le deuxième origine o el rebozo azul. Variaciones sobre un tema de Gustave Courbet* (figura # 69), a partir de la reivindicación de las intervenciones a monumentos públicos realizadas por las mujeres en sus protestas públicas, lo cual representa un gesto discursivo por hacer valer sus voces contra el androcentrismo imperante que se interesa más en crear y preservar monumentos, que en proteger la vida de ellas.

También el artista venezolano Jermaine Carneiro «JER-C» reivindica lo femenino como paradigma social en la instalación *Nuestros orígenes y esencias* (figura # 70), donde crea una simbiosis entre los símbolos de lo femenino (el círculo) y lo masculino (el triángulo) para simbolizar un nuevo horizonte para nuestro continente, asociado a ese orden más armónico que habitaban nuestros ancestros con la naturaleza, donde la vida tenía más valor que el poder fáctico.

La artista coreana Bosuk Lee en *The world of stories I* (El mundo de las historias I) (figura # 71), crea una representación multicultural del flujo comunicacional digital que hoy en día estimula un

Los desechos plásticos también son utilizados como elementos pictóricos por la artista mexicana Iliana García, en la instalación *Nuevos territorios (constructos de ignorancia, indiferencia y corrupción)* (figura # 77), que se despliega en el espacio como una nube contaminante, con lo cual denuncia y reflexiona sobre el uso masivo de estos materiales en la elaboración de productos de uso en la vida cotidiana, que representan un confort efímero y engañoso, debido a que finalmente son desechables y terminan convirtiéndose en una extendida masa tóxica que afecta nuestros mares y la biodiversidad que allí habita.

Igualmente la instalación *Pachamama* (figura # 78), de la artista holandesa Margareth Degeling denuncia la contaminación ambiental derivada de la cultura de consumo que propicia el uso exacerbado del plástico en todo tipo de envoltorios y objetos desechables que afectan las fuentes acuíferas, para lo cual establece un diálogo entre esos elementos tóxicos y algunas fotografías de fragmentos de troncos arbóreos que muestran brotes como señal de un posible renacer, con lo cual invoca al cuidado de nuestra naturaleza.

Los desechos plásticos también son utilizados como elementos alusivos al mundo natural como fuente de vida, que debemos conservar de manera consciente y amorosa. Almodóvar en *Kintsugi* exhibe el registro fotográfico de una intervención «sanadora» a diferentes plantas que encuentra en su recorrido por la ciudad, con la aplicación de hojilla de oro sobre sus heridas, emulando así la técnica japonesa para la restauración cerámica. Con esta acción le otorga a lo pictórico un sentido poético y crítico fuera del marco institucional.

Lo histórico y sus relatos

En muchas prácticas artísticas contemporáneas se observa la revisión crítica de la historia para recuperar aquellos aspectos que fueron ignorados o minimizados por esa lógica narrativa que asume el poder sobre la verdad de los hechos. Esas zonas obliteradas con el tiempo se han convertido en una memoria residual, activa en algunos imaginarios que valoran sus sentidos desde diversas estrategias compensatorias, como posibilidad de contribuir a revitalizar otros saberes.

El artista mexicano Omar Medina en *Etéreo* (figura #82), recrea la leyenda nahua de Cipactli, una feroz criatura marina, mitad cocodrilo y mitad pez, que nadaba por el universo, la cual que fue vencida por los dioses Tezcatlipoca y Quetzalcóatl para crear la tierra con cada una de las partes de su cuerpo desmembrado. Esta figura está representada por piezas de madera que visibilizan las huellas que el uso, el agua o el fuego han dejado en su superficie y solo algunos de sus rasgos son realizados con pigmentos. Con esta desnudez se le rinde homenaje a la tierra, indómita pero generosa.

Asimismo, la obra *Muuk (fuerza, idioma maya)* (figura #83), concebida estratégicamente como rótulo por el artista mexicano José Chi Dzul, representa la recuperación de los valores de la cultura maya en la actualidad, en especial la densidad simbólica que la lengua originaria simboliza como cohesión identitaria. Esta postura decolonial alcanza a los medios expresivos, pues se han utilizado materiales naturales de Yucatán, como achiote rojo, recado negro, cera de abeja y tierras negra, amarilla y roja.

En *Corazón de girasol* (figura #84), también la artista mexicana

El artista mexicano Antonio Gritón en la propuesta pictórica *Los caminos de la libertad* (figura #86), revitaliza el legado del pensamiento de izquierda con la incorporación de más de cincuenta imágenes de figuras históricas, en una atmósfera relacional que incluye numerosos códigos QR, para que los espectadores puedan acceder a diferentes materiales sobre esta tradición libertaria, como cine, documentales, manifiestos, canciones, poemas, textos y libros. Con esta estrategia se recupera el sentido esperanzador de un posible cambio de paradigma social, desde el potencial dialógico que representa la relación entre lo real y lo virtual que hoy nos conecta.

El Colectivo Revolucionarte – RevArte¹⁶ también recrea saberes ancestrales al proponer un ritual de sanación del pueblo Kumeyaay por medio de una instalación titulada *Manto espiritual. Una colaboración transformadora entre artistas, el medio ambiente y la cultura Kumeyaay/Kumiai* (figura #87), que implica activar rituales a ambos lados de la frontera de Tijuana, a partir de la interpretación artística de un antiguo poema de sanación. Estas acciones, que serán registradas en video y se exhibirán en el espacio

expositivo, están orientadas a promover un cambio colectivo que contribuya a aliviar las tensiones existentes en la región del sur de California, derivadas de problemas climáticos, conflictos raciales, violencia asociada al narcotráfico y a los cuerpos policiales, además de otros factores asociados a la economía y la migración.

El artista mexicano Christian Borbolla en la pintura *MA-XI-CO, el regalo de un pueblo* (figura #88), representa de manera alegórica el sincretismo que constituye a México como nación, a partir de la exhibición de algunos de sus valores simbólicos y geográficos en un espacio que emula un recorrido museológico. Al centro de la pintura se ha introducido un código que

permite la conexión tecnológica de la RA (realidad aumentada) a través de un teléfono celular, con lo cual amplía la capacidad contemplativa en los espectadores.

Una experiencia particular es abordada por el artista mexicano Néstor Jiménez en el políptico *Testaferro de una revolución proletaria* (figura #89), donde se recrea visualmente la historia desconocida de los proyectos habitacionales del Frente Popular Francisco Villa, llevados a cabo en la zona oriente de Ciudad de México, concebidos como viviendas provisionales, inspirándose en la experiencia de la Colonia Gorki impulsada por Antón Makarenko. Se representan cuatro espacios construidos que testimonian la labor de una organización social orientada al trabajo colectivo, que ha debido enfrentar las tensiones derivadas del contexto social y jurídico, debido a la incompreensión de sus premisas.

16. Este grupo, conformado por artistas mexicanos y estadounidenses residentes en San Diego, California: Ana María Herrera, Berenice Badillo, Selina Lugo, Jennifer Clay, Jim Bliesner, Ernest McCray, Enrique Lugo, Jacq Le y James Halfacre.

Cuerpo, identidad y memoria

Este eje temático es el que cuenta con mayor número de propuestas posiblemente porque el cuerpo es justamente el lugar absoluto que constituye a la persona conformada por su carne y su identidad, en el aquí y ahora, y al mismo tiempo representa un producto tramado por una serie de economías políticas que lo clasifican y lo ordenan en el mundo social¹⁷. Michel Foucault en una oportunidad confesó: «Mi cuerpo, *topía* despiadada» (2010 [1994]: 7), posiblemente porque es allí donde se padece el hambre y el frío, la violencia física y simbólica, la enfermedad y la exclusión social, el deseo y la carencia, el castigo y la vigilancia, aunque también es el lugar de la alegría y de la interacción social con el otro que hoy ocupa un lugar significativo en el arte. También Foucault ha advertido la emergencia del bio-poder representado por técnicas o mecanismos reguladores para controlar a la población, lo cual fue «indispensable en el desarrollo del capitalismo» (Foucault, 1996 [1976]: 170). No es extraño entonces que las referencias al cuerpo sean en ocasiones abordadas desde las estrategias de la autorrepresentación como conocimiento individual y colectivo¹⁸.

Hoy en día es recurrente que desde el arte se aborde la representación corporal como testimonio de la violencia y/o mecanismo de memoria. Por ejemplo, la artista mexicana Alaíde R. Martínez en *Tan ausentes y tan presente* (figura #90), rinde un sensible homenaje a un grupo de víctimas de la violencia al pintar sus rostros sobre la superficie de pequeñas cajas circulares realizadas con cáscaras de naranja, organizadas dentro de una caja de madera, como posible relicario. Sin establecer referentes específicos, esta obra nos sitúa frente a la política de la impunidad y a la desmemoria histórica e individual y a la vez nos confronta con los rasgos individualizados de esas miradas que nos interpelan.

De manera similar, el artista mexicano José Antonio Aguirre ha concebido una intervención pictórica *in situ* titulada *Ofrenda pandémica* (figura #91), como homenaje a todas las personas que han fallecido por efectos de la pandemia del Covid-19, recurriendo a la simbología de la catrina femenina y masculina como una *Vanitas* contemporánea que nos recuerda la fugacidad de la vida frente a los valores espirituales, lo cual implica recuperar el sen-

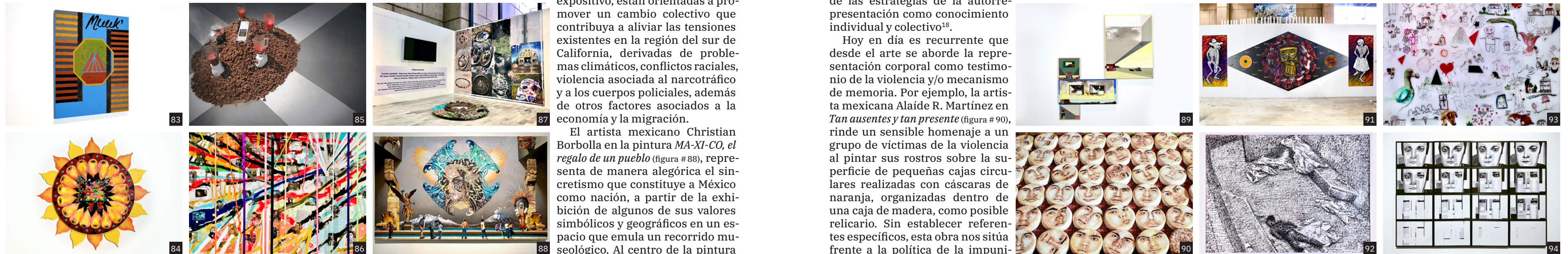
17. «El cuerpo ha sido expuesto a una ideología que lo nombra y distingue en categorías sexuales que articulan identidades en el campo social; se aborda desde un sistema de lenguaje que lo significa como materia erógena o gozante y lo define en cada una de sus partes para organizar las estructuras concernientes a lo social y así, nombrar a los individuos» (Hernández, 2007: 5).

18. La autorrepresentación funciona como un posicionamiento social que activa una relación dialógica entre un yo en acto de conocimiento (referencialmente múltiple) y el campo cultural. «De ahí su índole inestable pero estratégicamente creativa en su deseo de rediseñar representaciones identitarias, ya sean sexuales, políticas o sociales. La elección de lo autobiográfico puede ser desenmascaradora si se asume como un acto performativo en el cual se manifiesta un yo que se autorreconoce en conflicto de representación» (Hernández, 2003: 50).

tido amoroso y festivo de la existencia por sobre los bienes materiales y de poder.

También el artista mexicano Alan Pfeiffer con su pieza *A203665141 / Carlos Gregorio* (figura #92), denuncia la muerte de un joven adolescente guatemalteco en un centro de detención fronterizo estadounidense por falta de asistencia médica, por medio de un dibujo que recrea la imagen documental del hecho, realizado con la reiteración de un sello con la fecha de su muerte “20 MAY 2019”. Las huellas reiterativas de esos signos que aluden al mundo frío y burocrático del mundo policial, recuperan como memoria el cuerpo y la identidad de ese joven.

El artista mexicano Raúl Sangrador bajo el título *Proyecto Las-caux-Tijuana o el origen del arte en el albergue para personas con VIH y tuberculosis Las Memorias* (figura #93), crea un dispositivo pictórico colectivo de memoria identitaria para todos los habitantes del albergue que experimentan diversos signos de exclusión, con el propósito de resignificar su presencia como individuos, recurriendo a esa autorrepresentación originaria de las huellas de las manos sobre la superficie.



Gloria Estudillo hace referencia a los antiguos mitos aztecas para representar la energía solar como deseo de transformación, orientado a purificar la naturaleza por la acción femenina, a partir de la referencia a la figura de Tlazolteotl, la diosa de la tierra, del sexo y del nacimiento, asociada a la fertilidad y la sanación, que aparece acompañada de los gemelos Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, quienes simbolizan la dualidad diurna y nocturna como parte del ciclo de la vida.

De modo similar el artista mexicano José Tercero Mora «Peregrino» recurre a un importante símbolo azteca en la videoinstalación *Nahui Ollin o el origen de la raza cósmica en la espiral del tiempo* (figura #85), como horizonte reflexivo. En el suelo se recrea la imagen cruciforme de Nahui Ollin que representa el eje desde donde surgen las cuatro orientaciones del universo, en una atmósfera roja evolutiva, donde se reproducen múltiples espirales que anuncian el tiempo cíclico, como posibilidad de recuperar los valores ancestrales en estos tiempos afectados por la pandemia, pero sobre todo, tomando en cuenta que en 2021 se cumplen 500 años desde la caída de Tenochtitlán

La denuncia en un sentido doblemente crítico es abordada por el artista mexicano Álvaro Verduzco con su obra *Progresiones (retrato de Devin Kelly)* (figura #94), que representa el proceso de desdibujamiento del rostro de un sujeto que cometió un crimen de odio colectivo en Texas en 2018. Esta imagen no solo simboliza la disolución de la humanidad del asesino, sino también la difuminación de la memoria como efecto de la vivencia más acelerada del tiempo y del consumo masivo de imágenes e informaciones de los medios de comunicación y las redes sociales.

El artista mexicano Alejandro Teutli Etcheverry (figura #95), recurre al retrato pictórico para resignificarlo y personificar a cuatro males contemporáneos que afectan el cuerpo individual y social como: «la enfermedad, la violencia, la incertidumbre y la muerte-vida», por medio de un dramatismo expresivo monocromático asociado a la estética de lo grotesco, que produce repulsión y encantamiento al mismo tiempo, como el rostro mítico de la Medusa. Las imágenes descontextualizadas parecen asumi- el sentido alegórico de una recreación de la iconografía de la *Vanitas* que advierte sobre la fragilidad

de la vida: «Pues la comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes» (Benjamin, 2006 [1925]: 446).

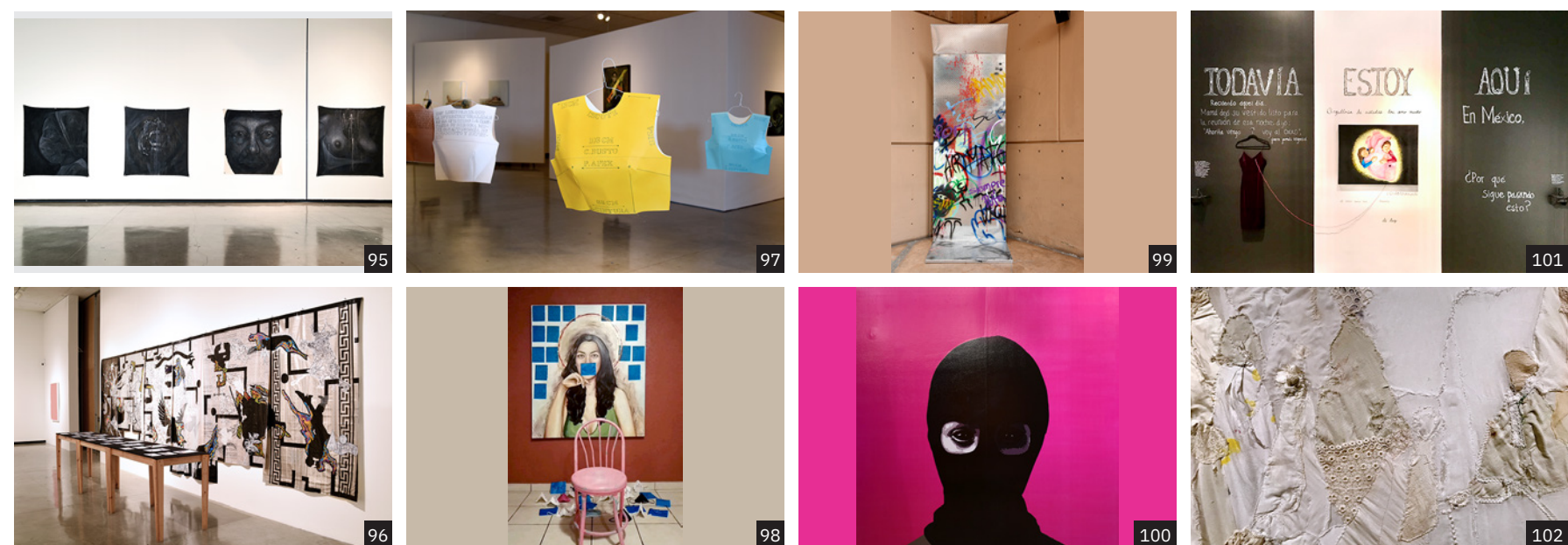
Como parte de su proyecto Art Report que funciona como una Agencia de Reporte Visual, el artista cubano David Palacios establece una relación dialógica entre los códigos artísticos y el campo estadístico en su instalación *Unos cuantos piquetitos! The Global Study on Homicide (Gender-related killing of women and girls)* (figura #96). En el título hace referencia a una obra de Frida Kahlo, quien utilizó la narrativa visual de los exvotos como denuncia social, y crea una suerte de *continuum* para elaborar un reporte estadístico de los homicidios de mujeres y niñas por motivos de género, reconceptualizando además de manera crítica el exotismo que ha signado al arte mexicano.

Los integrantes del dueto mexicano Gráfica al hilo conformado por Ixchel Cejudo y Gerardo Méndez, en su instalación *Se solicita personal, ambos sexos, con o sin experiencia en: Over, Cover y Sencilla. Patrones fronterizos de género* (figura #97), denuncian la violencia de

de las pintas utilizadas en las manifestaciones llevadas a cabo en los primeros meses de 2020 en Ciudad de México, que invitan a las mujeres a asumir un rol activo frente a la violencia de género. De igual manera Martínez en su trabajo *Me cubro el rostro, si no, me lo quitan* (figura #100), redimensiona las características del retrato para imponer de maneja provocativa, el rostro enmascarado de una mujer en gran formato, que representa el anonimato como defensa, aludiendo así a la fuerza colectiva de las mujeres que luchan por sus derechos y por la justicia social, como las Pussy Riot en Rusia y las Tesis en Chile.

Dentro de esta perspectiva, Sonia Franco «Ezra», artista mexicana, en su pieza instalativa *Todavía estoy aquí* (figura #101), crea un dispositivo de memoria interactivo sobre la pérdida de su madre, víctima de feminicidio, desde una reflexión poética sobre la importancia de la pérdida del lazo matrilineal.

De manera similar, *En blanco. Pintura en el campo expandido* de la serie *Del silencio a la denuncia* (figura #102), de la artista argentina Belén Basombrio, se representa un homenaje a todas las personas ausentes por feminicidio o tráfico humano, realizado a través



género representada por las constantes desapariciones de mujeres en la región, generalmente asociadas al trabajo de las maquiladoras textiles. Así, cinco personalidades femeninas se nos presentan por medio de las medidas de sus cuerpos en moldes de papel y de los enunciados de sus perfiles personales. Estos artistas recuperan así esas voces silenciadas por la objetivación falocéntrica que se impone de manera voraz.

La artista mexicana Luz del Carmen Magaña en *La virgen de la pandemia* (figura #98), se autorretrata como figura femenina sagrada y a la vez, como mujer segura de su condición de sujeto, para visibilizar las víctimas por violencia de género, pues su retrato va acompañado de un videoperformance donde se nombran a las mujeres asesinadas en México entre enero y marzo de 2020, mientras ella, semidesnuda, va despojándose de una multiplicidad de mascarillas que cubren su rostro, aludiendo así a la pandemia y al habla femenina silenciada que debe ser liberada.

Las artistas mexicanas Yadira García Rubio y Viviana Martínez rinden homenaje a la lucha de los movimientos feministas. García Rubio en su obra *A(r)mate* (figura #99), recrea un fragmento

de un *collage* textil de diversos retazos de tela cosidos sobre gasa. El blanco se transparenta, se oscurece, se matiza y se colorea con las distintas suturas e intervenciones que generan volúmenes y torceduras alusivas a un cuerpo social expuesto a la violencia y que debe ser reconstruido.

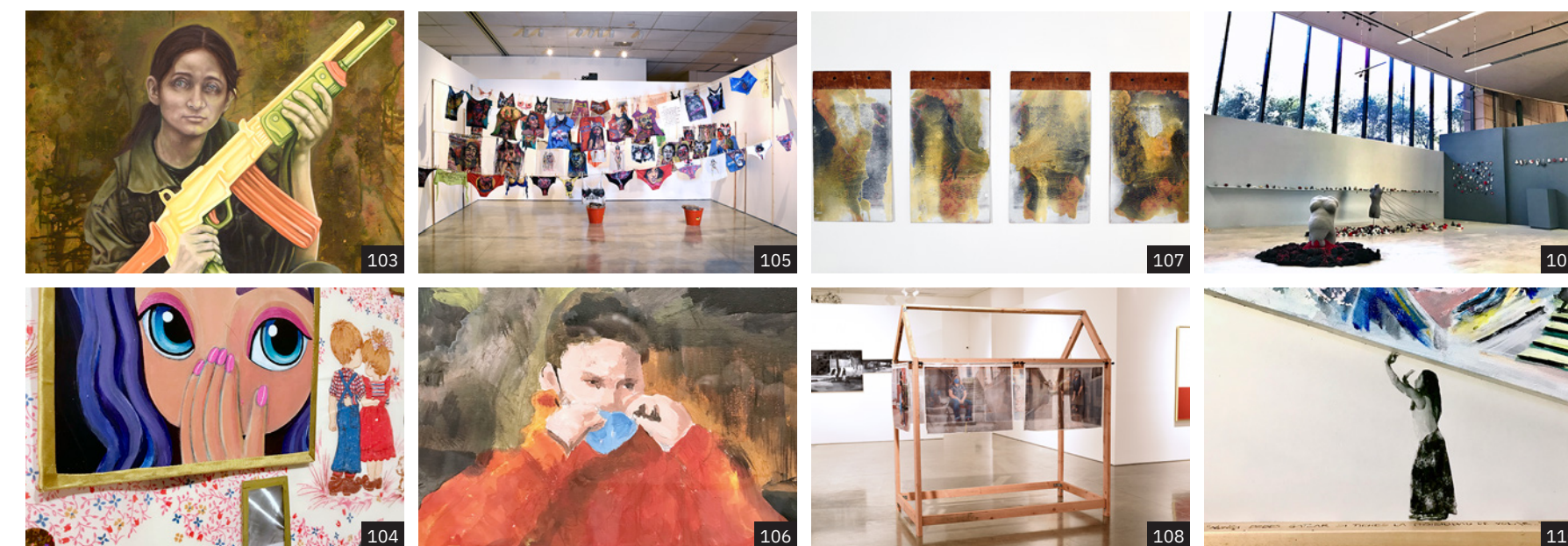
La perspectiva de género también impulsa la reflexión sobre la necesidad de proteger la infancia. La artista colombiana Diana Olarte en *Juego de niñas* (figura #103), representa a una joven atribulada que carga un arma colorida en sus brazos, como una alegoría de la infancia perdida por causa de la guerra. En las zonas donde hay fuertes conflictos políticos, es común que las niñas deban actuar como guerreras, olvidando el mundo afectivo y el sentido lúdico de su tiempo que, en este caso se expresa a través del testimonio en audio de seis niñas.

En esta perspectiva crítica se inscribe la obra *Muñecas de colección* (figura #104), de la artista argentina Kuki Bensi, que establece una relación dialógica entre imágenes de la infancia y los estereotipos sensuales femeninos, para cuestionar la violencia simbólica de algunas representaciones sociales promovidas por

las industrias culturales del espectáculo, la moda, el juguete y la cosmetología, las cuales estimulan una sexualización precoz que puede contribuir al abuso sexual y a la pornografía infantil.

El cuerpo también es un referente significativo en las reflexiones identitarias sobre lo individual o lo colectivo en tiempos en que es necesario respetar las diferencias, aunque como actores sociales continuemos defendiendo la igualdad de derechos. En este sentido los aportes teóricos del feminismo nos han legado: «un tejido ético que permite representar las diferencias. Su mayor logro consistió en definir la identidad como un constructo histórico, provisorio y expuesto a las transformaciones que se producen en el intercambio simbólico, con sus recontextualizaciones espaciales y temporales» (Hernández, 2003: 49).

En esta vía se inscribe la instalación pictórica de la artista venezolana Sofía Saavedra titulada *Línea fronteriza* (figura #105), que despliega diversas piezas de ropa usada e intervenida con imágenes y textos, utilizando pintura y otros elementos «fronterizos» como el estencil y el bordado. La representación es asumida aquí como posibilidad de darle visibilidad a todas aquellas subjetivi-



dades rebeldes que no se ajustan a los cánones normativos de sexualidad, belleza o «buenas formas», desde una postura ética orientada a reconocer los valores de la diversidad. El tendedero que alude al trabajo doméstico de colgar la ropa al aire libre para su secado, también recuerda la literatura de cordel, igualmente fronteriza con relación al sistema de circulación editorial. Saavedra describe el cordel como una línea blanda y flexible, como deberían ser las líneas territoriales imaginarias que nos separan.

La identidad también es una preocupación para el artista mexicano Sergio Castellanos, cuyo trabajo de animación pictórica titulado *Nuevas identidades faciales* (figura #106), nos confronta a la pérdida de nuestro rostro que representa el uso del tapabocas en tiempos de pandemia. Así, su autorretrato queda sometido a un movimiento continuo que cubre y descubre su identidad, lo cual sugiere la incertidumbre sobre cómo deviene el futuro compartido.

Una preocupación más orientada a los procesos de identificación ciudadana se observa en la artista española Charo Carrera quien, en su obra *Yo, tú, ella, nosotros* (figura #107), utiliza la electro-

grafía como proceso de reproducción para registrar una huella dactilar e imprimirla sobre cuatro telas serigrafiadas con formas difusas en tonos cálidos, que crean una atmósfera orgánica que puede aludir al cuerpo o a la naturaleza. Con esta estrategia evidencia que la dactiloscopia puede particularizarnos en el campo jurídico, pero finalmente todas las personas tenemos mucho en común porque formamos parte de una misma organicidad de experiencias afectivas, corporales y sociales con los demás, que ella reconoce como «red inter-relacional», cuya forma rizomática se percibe en esas líneas de nuestra piel.

En su obra instalativa titulada *En casa* (figura #108), la artista mexicana Liliana Hueso aborda la visibilidad identitaria de las mujeres que se identifican como lesbianas, bisexuales y transgénero, como una comunidad que quiere ser respetada abiertamente por el orden familiar, el campo jurídico, social y cultural. Su proyecto fotográfico asocia el espacio de la casa con el lugar de encierro de la pandemia y a la vez, con el hogar donde comienza el reconocimiento a la elección de una sexualidad que rompe con la heteronormatividad, desde la postura rebelde de la teoría

queer frente a las posturas conservadoras y moralistas del feminismo, para profundizar la reflexión sobre la identidad sexual, racial y de clase social desde un posicionamiento performativo.

La instalación interactiva de la artista mexicana Ana Paula Portilla «Ecopola», titulada *Mamaraña las piedras* de la serie *Estación Renacimiento* (figura #109), redimensiona lo femenino como identidad y estrategia discursiva desde una postura matrilineal, orientada a activar afectividades y recuperar saberes residuales relativos a la naturaleza, como una aventura de autoconocimiento y armonía que luego se expande hacia lo social. Así, crea un ritual de sanación a través del diálogo entre la dureza de las piedras y la flexibilidad del material textil.

También la artista mexicana Monserrat Sepúlveda, en su instalación *¿Quién dice que las mujeres necesitan SOSTÉN?* (figura #110), crea una representación del rol de las mujeres como sujetos con autodeterminación, capaces de asumir cualquier reto que se propongan, burlando con humor los estereotipos tradicionales de lo femenino, asociados en el título con la lencería y la actitud dependiente de lo social (la no-

ción de sostén). En la pintura colgada del tendedero portátil se observa una niña que sostiene un triángulo colorido que puede representar su devenir. En el marco se pueden leer algunas sentencias propositivas de algunas feministas, como: «Pies para que los quiero, si tengo alas para volar», de Frida Kahlo.

Una perspectiva más abstracta representa la obra *Niña silenciosa* (figura # 111), de la artista mexicana residente en Estados Unidos, Maura Falfán. Inspirada en el poema *Nada malo me ocurrirá* del escritor Roberto Bolaño, recurre a una paleta monocromática sobre la fragilidad del papel desnudo, para difuminar una figura en un espacio incierto, tal vez referido a un posible futuro por descubrir desde el silencio de la conciencia.

Sasha Ovcharov, artista ruso residente en México, también representa una visión más integral de lo femenino como sujeto consciente que ejerce su derecho al placer. En su díptico conformado por pintura y video, titulados respectivamente *Reflexiones de una náyade durante la pandemia* y *Aretusa* (figura # 112), recrea el mito griego sobre la persecución amorosa del dios fluvial Alfeo

so que representa esos múltiples rostros de lo femenino que transitan por lo público y lo privado en sus referencias a los imaginarios de la cultura de consumo, lo literario y lo íntimo, todo lo cual posiblemente forma parte de una memoria sensible que parece flotar «en un ecosistema onírico y mineral», reconociendo así que la subjetividad representa un proceso performativo siempre fluctuante.

La artista mexicana Irma Sofía Poeter en su tríptico *Hombre nuevo* (figura # 115), resignifica el desnudo, pero desde una perspectiva propositiva dirigida hacia la transformación del arquetipo viril en una identidad integral, capaz de vincularse con su entorno de manera armónica. Sus estrategias artísticas revierten los signos para favorecer la conexión relacional entre lo masculino (vertical) y lo femenino (horizontal), y también recupera para el arte el potencial comunicativo del trabajo textil artesanal, tradicionalmente identificado como «doméstico».

Para la artista mexicana Marisa Raygoza la redimensión del desnudo femenino y del autorretrato en su pintura *Disonancia sensual* (figura # 116), le permiten crear un testimonio identitario de su



a la ninfa Aretusa, que simboliza la unión de un río (Alfeo) que cruza el mar Jónico hasta la isla de Ortigia para encontrarse con el manantial (Aretusa). También revierte simbólicamente la iconografía de la expulsión del paraíso, cuando observamos que las figuras de Adán y Eva miran sonrientes hacia el espectador.

De manera similar, la artista mexicana Pilar Ramos en su pintura *El placer está en mear de pie* (figura # 113), redimensiona lo femenino como empoderamiento y subjetividad crítica al recrear el *Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros* de Pieter Brueghel el joven, con figuras femeninas semidesnudas que oran, creando olas del dorado líquido en un paisaje donde se advierten elementos químicos conocidos tradicionalmente como «tierras raras» (cerio, itrio, samario...). Además de asumir los fluidos corporales como parte del derecho al placer femenino, esta obra recupera la funcionalidad tradicional de la orina como fertilizante utilizada en algunas comunidades campesinas.

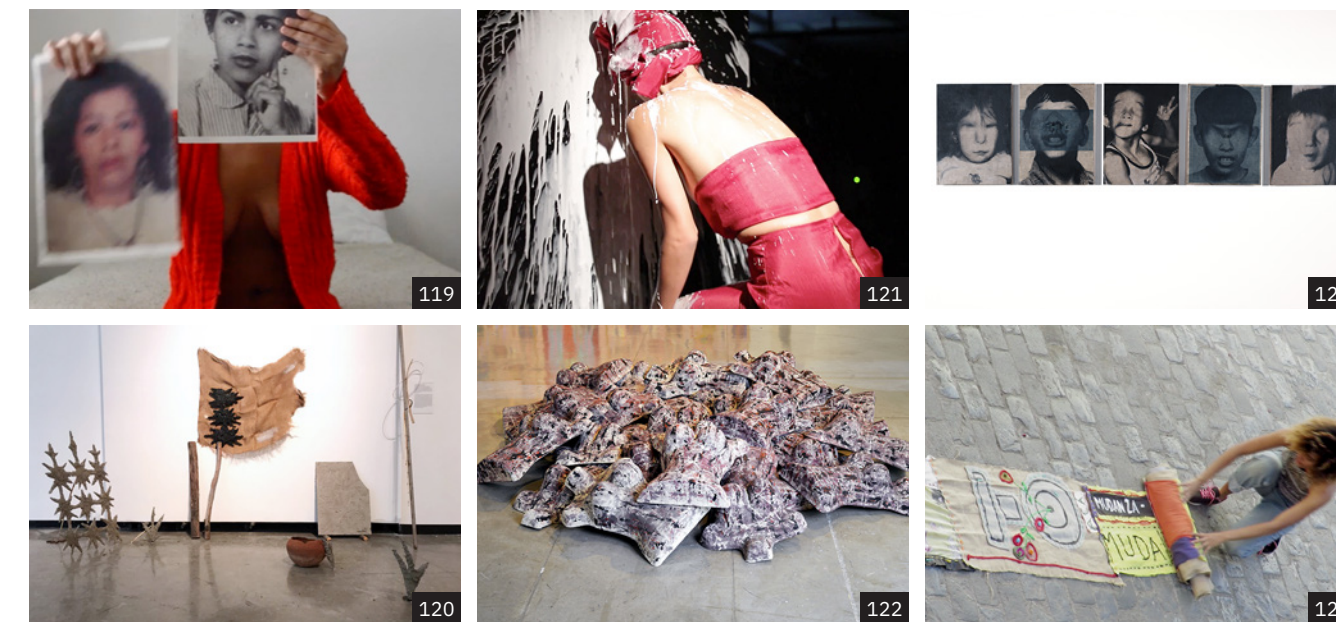
La reflexión sobre la identidad también guía el trabajo pictórico de la artista mexicana Tanya Talamante cuando en *Distantes y dormidas* (figura # 114), crea un escenario híbrido, convulso y acuo-

estado emocional durante el aislamiento de la pandemia, por medio de una pose despreocupada, sin maquillaje y, consciente de sus pulsiones eróticas, pero al mismo tiempo vulnerable, como la fragilidad del encaje que utiliza como soporte. Esta experiencia recrea dos géneros pictóricos tradicionalmente orientados a crear imágenes trascendentes (figuras mitológicas y personajes históricos o nobles respectivamente), desde una mirada que quiere ser reconocida y valorada por su propia autodeterminación.

En la obra *Trabajo de mujer* (figura # 117), también la artista mexicana Patricia Medellín incursiona en la autorepresentación para abordar esa dualidad de ser mujer y artista que enfrenta múltiples obstáculos para ser apreciada de manera integral. Por ello, utiliza un material innoble (pegamento blanco), cuya flexibilidad le permite registrar la forma de su mano y los pliegues de su piel, para luego pintar su rostro en esa superficie y relacionarlo con su cuerpo creador, como una identidad compleja y digna de convertirse en una preocupación para el arte como forma de conocimiento, frente a la tradición artística que ha recurrido a lo femenino como objeto de placer o de consumo.

Para la artista mexicana María Enríquez la autorrepresentación identitaria también puede recrear los elementos alimenticios que la acompañan en sus rutinas, según se observa en el políptico *Diario de una despensa* (figura # 118), que recrea el género de la «naturaleza muerta» con aquellos productos que conforman su mundo íntimo nutriente y de placer sensorial. La composición reticular permite «retratar» cada elemento como figura autónoma, que, a pesar de su función de uso, finalmente adquiere un valor simbólico como objeto de culto, lo cual alude irónicamente a ese deseo siempre latente en nuestra sociedad de consumo.

El video *Ruleta madre* (figura # 119), de la artista venezolana Carey Daniela Mejías también recurre a la autorrepresentación para reflexionar desde su propia experiencia, sobre la carencia del lazo afectivo matrilíneo que experimentan las mujeres inmigrantes que han dejado atrás su hogar para insertarse en otros contextos como un acto de sobrevivencia. Su rostro queda oculto detrás de los retratos fotográficos, familiares y femeninos, que ella exhibe como una «ruleta». Esta acción corporal exorciza así esa pérdida para fortalecerse como sujeto consciente de su nue-



vo rol como madre. Según ella, la maternidad se puede entender: «como un acto político que se construye desde la mujer que decide asumirla, de transformar y transitar un maternar intuitivo».

Otra perspectiva identitaria representa la instalación *As the sunset, u will come back as imperative forms: ensayo político sobre el cuerpo bajo el sol* (figura # 120), del artista mexicano Mario Vargas «Miyata Hisanori», que alegoriza su experiencia como «trabajador ilegal agrícola en Estados Unidos», por medio de una reflexión poética sobre esas largas horas de exposición al sol. El sometimiento de su cuerpo a los avatares climáticos del trabajo como campesino y de sus tránsitos migratorios, quedan expresados así en la oxidación de una naturaleza creada con elementos de memoria recolectados en cada una de sus rutas.

La artista brasileña Gardenia Barros «Flor Di Castro» también aborda aspectos identitarios en su videoperformance *Silencio y pulso* (figura # 121), que alude a esa suerte de «higiene cultural» que ignora la diferencia, con el silenciamiento de todas aquellas voces ignoradas por la sociedad, porque son rebeldes, marginales o inaudibles (como las pintas callejeras), o porque experimentan

alguna discapacidad auditiva o del habla. Escribe en su propio cuerpo un poema sobre la pérdida de su voz, el cual se borra por la pintura que cae sobre él. Igualmente sucede con los textos que aluden al grafiti callejero, que son «tachados» con pintura. Este proceso culmina con una pared blanca, «silenciosa» con relación a cualquier signo o voz perturbadora.

Con la instalación *Marcas en la piel* (figura # 122), la artista mexicana Silvia Galindo Betancourt asume una mirada crítica para representar las huellas que deja el mundo social en el cuerpo, especialmente la violencia simbólica que jerarquiza, discrimina y somete por medio de sutiles mecanismos de bio-poder dirigidos a imponer modelos de conducta y fronteras, afectando la sociabilidad. Esos límites se registran en la piel como una grafía de memoria ineludible que nos particulariza como sujetos históricos. Sin embargo, hay límites que deben «desnaturalizarse» para no objetivarnos como maniquíes y poder así conservar nuestra condición humana.

La artista mexicana Ángela Leyva en el políptico *Bilis negra - Ataxia, SCA2-7* (figura # 123), crea un mecanismo de memoria e iden-

tividad a un grupo de niños de una comunidad específica, víctimas de ataxia, una enfermedad neurodegenerativa que afecta el desenvolvimiento corporal y los rasgos fisonómicos. La intervención pictórica de imágenes provenientes de archivos médicos le ofrece a esos niños un nuevo rostro, que va acompañado de un audio testimonial que denuncia la poca atención médica especializada que reciben algunos pueblos rurales para enfrentar este tipo de afecciones genéticas.

En el video performante *Episodio #2387* (figura # 124), la artista venezolana Wiki Pirela realiza una acción en un espacio público de Santiago de Chile que representa un testimonio poético y reflexivo sobre su experiencia como inmigrante en un país muy distinto a su tierra natal. De una caja roja ella desenrolla una larga composición multicolor compuesta por diferentes retazos de tela unidos entre sí e intervenidos con bordados de imágenes relativas al hogar y textos que aluden a la incertidumbre personal y laboral, como: «¿estará?» y «sin trato». Luego guarda esa «bitácora existencial» y cuelga la caja en su hombro para alejarse en el horizonte. Así expresa que, como inmigrantes solo poseemos la memoria y la responsabilidad de urdir nuestro futuro.

El artista mexicano Gabriel Sánchez Viveros en su obra pictórica y performática *Nota de un migrante* (figura # 125), también reflexiona sobre las migraciones, pero desde el contexto fronterizo entre México y Estados Unidos. Utiliza el papel amate para representar un paisaje desértico y desolador donde el tránsito ilegal de los más humildes que buscan un nuevo horizonte, queda sugerido por las huellas plantares rojas que

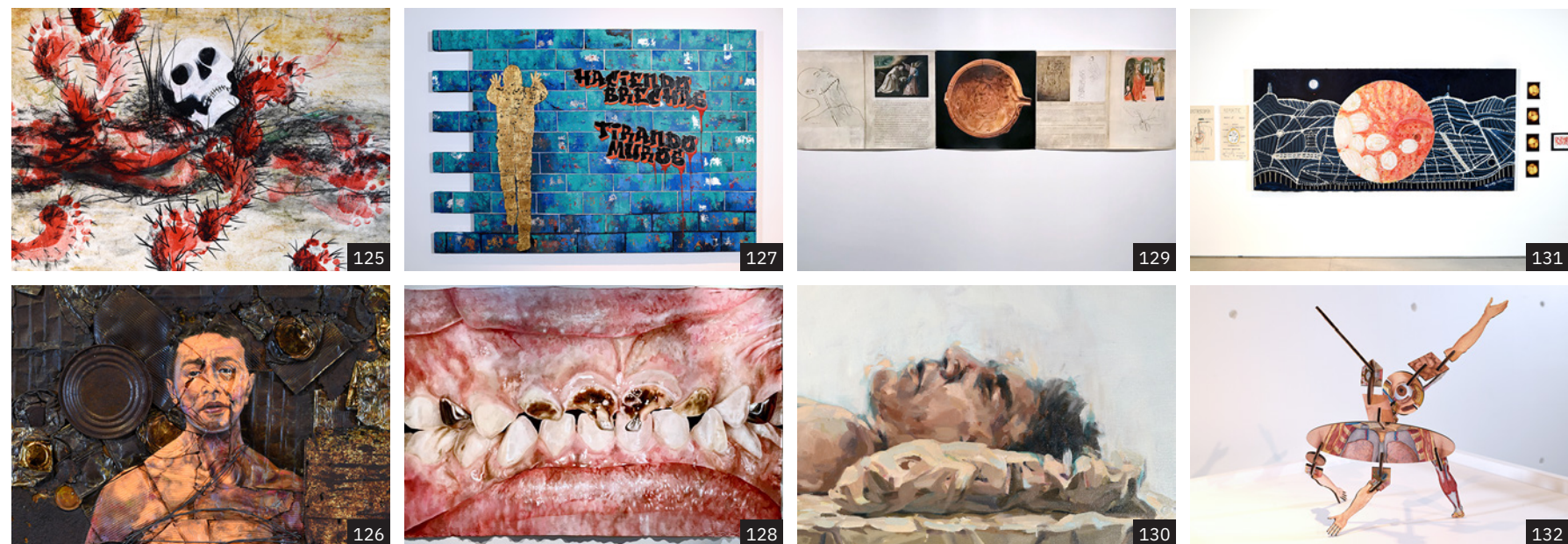
configuran un cactus y una calavera. Es el cuerpo el que se expone en este tránsito que parece una condena identitaria, pues luego de cruzar ese límite, la sobrevivencia estará signada por la violencia simbólica de la servidumbre.

La figura del emigrante indígena es una preocupación para los artistas mexicanos Ph Joel y Darwin Cruz. En su pintura titulada *Residuos humanos* (figura #126), recurren al retrato de un hombre que representa a aquellas comunidades que viven en la periferia, menospreciadas por las culturas urbanas como «producto servil», debido a que son valoradas solo como fuerza laboral. Aunque el soporte de metal con sus irregularidades contribuye a que la figura se desfigure aun más en esa atmósfera sombría y tramada de desechos, su rostro conserva la dignidad identitaria indígena frente a esas visiones que la condenan o la idealizan, sin comprender las contradicciones que la atraviesan y le imponen la dolorosa aventura migratoria.

Abriendo brechas, derrumbando muros (figura #127), de la artista mexicana Irene Monárrez representa la voluntad humana de traspasar las fronteras territoriales y simbólicas que intentan

El artista guatemalteco residente en México, Plinio Villagrán Galindo, en su obra *Inscripciones rituales* (figura #129), recrea un mecanismo informativo basado en los Atlas de Aby Warburg, lo cual puede asociarse al furor de archivo del arte contemporáneo que permite crear asociaciones informativas fuera de las taxonomías funcionales modernas. Con esta estrategia aborda algunas narrativas sobre el cuerpo de diversos orígenes y tiempos, que pueden develar relaciones simbólicas inéditas y tal vez asociadas también con los mitos contemporáneos sobre la vida, la muerte y la sexualidad.

Los artistas mexicanos Raúl Iduarte Frías y Franco Méndez Calvillo «Méndez Calvillo» reflexionan sobre los sometimientos que sufre el cuerpo cuando el deseo se adueña de las personas. Iduarte Frías en su pintura *Signos vitales* (figura #130), representa un cuerpo masculino fragmentado cuyo centro se derrumba por el exceso de elementos de consumo que lo han condicionado, alterando el equilibrio entre el deseo y la necesidad. Hoy en día se comprende que el cuerpo es un todo integral con el sujeto, porque existe una relación indisoluble entre lo mundo sensorial, lo



contener los flujos migratorios y de intercambio. Mientras no se respeten los derechos asociados a las necesidades básicas como salud, alimento, educación, trabajo y hogar, los ideales de «libertad» e «igualdad» se vaciarán de sentido y las personas buscarán un nuevo hogar donde vivir dignamente. Así, Monárrez invita a derribar esos muros que nos separan y nos condenan a un destino inhóspito.

El cuerpo como representación social o forma de conocimiento identitario también son preocupaciones en el campo del arte. Por ejemplo, la artista argentina residente en México, Ángela Ferrari, en su pintura *Quiero vos* (figura #128), confronta al espectador con la imagen desmesurada de una dentadura en mal estado que representa la abyección corporal que la cultura moderna rechaza, sobre todo cuando se enlaza con una diferencia de clase social, ética y/o étnica. Así se construyen las alteridades al definir lo feo, lo sucio, lo anormal, lo pervertido, lo desvergonzado, lo peligroso, lo extraño, lo rebelde... que se diferencia de ese «yo» que obedece las normas instituidas. Así también se construye la cultura del miedo a la exclusión que promueve el ocultamiento y el silencio.

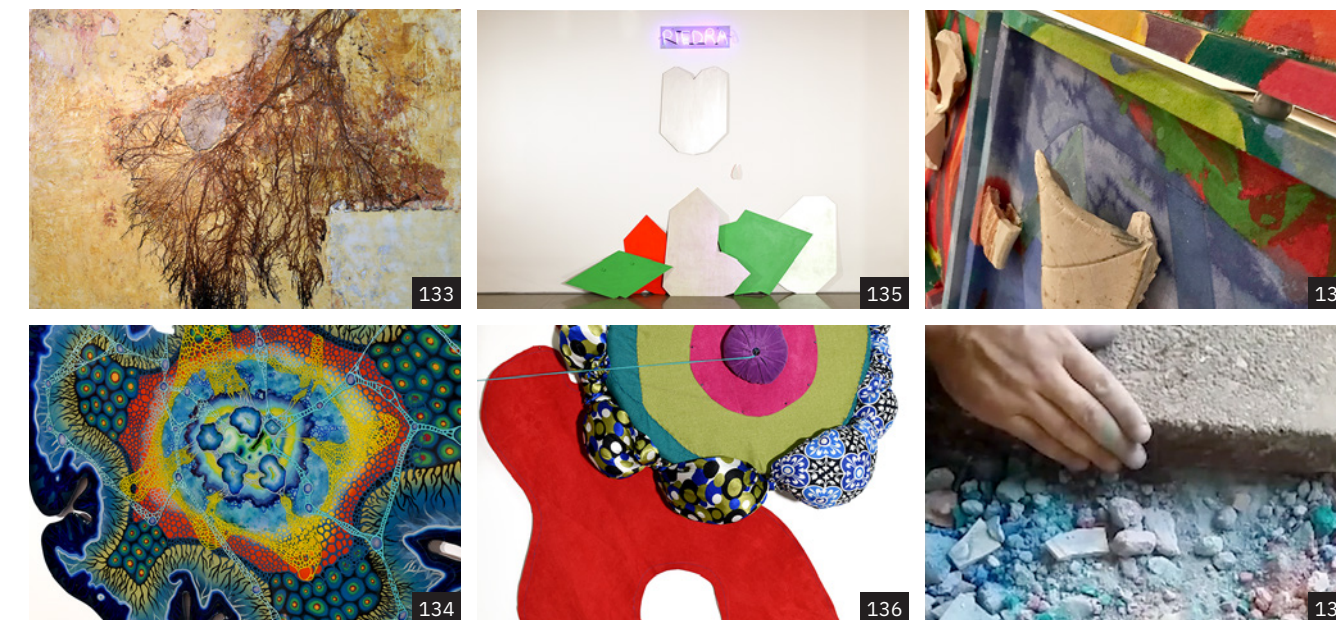
racional y lo espiritual. Es necesario entonces experimentar sensiblemente esa armonía que fue escindida por una visión dualista que privilegió la razón instrumental, convirtiendo al cuerpo en pura forma o representación. Méndez Calvillo en *Foreign body* (figura #131), denuncia el uso de interior del cuerpo como recipiente para el tráfico de drogas. Desde una estrategia híbrida que dialoga con los mecanismos de diagnóstico médico, se evidencia el daño ejercido por ese «cuerpo extraño» que puede producir la muerte, dejando así en entredicho la autoestima de quienes juegan con su propia existencia, guiados por una ambición fatua.

Una resignificación lúdica sobre el cuerpo elabora la artista mexicana Martha S. Cíntora bajo el título *Rompecabezas anatómico 2* (figura #132), que dialoga con las representaciones anatómicas del arte y de la medicina para proponer otras formas más flexibles de abordar el cuerpo, más allá de esa taxonomía estructural de la ciencia médica. En un formato pequeño, más íntimo, esta artista propone una «reconstrucción corporal» que puede asociarse a la necesidad de descubrir otras relaciones que superen

la noción de «normalidad», tal vez para reconocer al cuerpo totalidad sensible capaz de transformarse a sí mismo.

También el cuerpo puede ser asociado con la naturaleza como representación de un constante cambio. Por ejemplo, la artista argentina residente en México, María Campiglia, en su obra *Bajo la piel* (figura #133), exhibe unas frágiles raíces encontradas en su casa como evidencia de la vida existente detrás de los muros que se niega a desaparecer, la cual puede simbolizar, según ella, «la identidad, la memoria y la herencia como algo vivo», capaz de recrearse continuamente.

De manera similar la artista mexicana María Andrea Villanueva «Mischka Ippólita» en su pieza *There's no such thing as the unknown, only the temporary hidden* (No existe tal cosa como lo desconocido, sólo lo temporalmente escondido) (figura #134), valora el cuerpo como campo investigativo desde una mirada microscópica y así crea un volumen colorido que sugiere una forma floral fantástica, constituida por la ampliación de algunos elementos anatómicos. Pero también este contexto está conformado por pequeñas partículas, algunas tóxicas, como los virus y por ello,



espera contribuir a que los espectadores se interesen en ampliar la forma en que abordan el conocimiento sobre sí mismos y su entorno.

Lo lúdico y sus sentidos

Con la incorporación de la actividad participativa del espectador que impulsaron las vanguardias constructivistas y el cinetismo, comenzó a valorarse el sentido de lo lúdico en el arte, que ha ido ampliando su radio de acción desde lo visual hacia otras experiencias corporales y simbólicas, con la finalidad de estimular una comunicación más activa, reflexiva o festiva.

Dentro o fuera de los marcos institucionales, lo lúdico apunta al deseo de compartir situaciones afectivas e intuitivas, sin incorporar la razón instrumental asociada a la visión productivista del capitalismo que rechaza el ocio y el placer como conductas infecundas. Lo lúdico promueve una dialogicidad emocional orientada a captar la «razón interna» de los fenómenos, lo cual también representa una forma de conocimiento y disfrute es-

tético que subvierte los órdenes establecidos, porque valora el cuerpo y sus sentidos de manera integral. Esta visión orgánica de una nueva espiritualidad se sustenta en el reconocimiento de un ambiente erótico que implica una extendida red de correspondencias, que pasan por las motivaciones de una comunidad, hasta la actuación de factores externos históricos, económicos o políticos. Según el filósofo francés Michel Maffesoli, nuevamente se descubre la relación triangular entre el hombre, lo social y la naturaleza como trayecto antropológico que fue olvidado durante la modernidad (Maffesoli, 1997).

Un sentido amoroso guía a la artista mexicana Laura Elena Garduño en *Montaña* (figura #135), cuando recrea el género del paisaje de manera afectiva y polisémica, desde su memoria, por medio de formas planas y sintéticas que se despliegan en el espacio de forma aleatoria. El colorido obedece a asociaciones muy subjetivas, tal vez relacionadas con los matices del cuarzo que recogió en sus paseos por la Patagonia, que le permiten introducir la iridiscencia de la luz de neón asociada a la materia de ese entorno, la «piedra», que ha hecho suya emocionalmente.

Vanessa Freitag, artista brasileña residente en México, en *Conjunción orgánica I* (figura #136), asume lo pictórico como volúmenes de color que se desenvuelven libremente en el espacio, a modo de formas orgánicas, naturales o corporales, que dialogan entre sí de manera azarosa, sin desprenderse de la pared como soporte. El uso de la tela despierta una sensación háptica que, sumada a los contrastes cromáticos, activan una experiencia corporal y visual, y recuerda al trabajo de la artista brasileña Leda Catunda como referente. De esta manera se revitaliza el sentido contradiscursivo de las técnicas textiles asociadas a lo femenino.

El políptico *Las posibilidades del cubo 6* (figura #137), del artista mexicano Juan José Zamarrón de León, asume lo lúdico como experiencia artística interdisciplinaria que privilegia el reciclaje. Crea así un tablero cuadrulado dividido en 72 zonas intervenidas con formas pictóricas abstractas y coloridas que actúan como soporte de volúmenes y sombras de fragmentos cerámicos. Cada espacio representa un universo particular, pero el conjunto se comporta como un gran mosaico multicolor que incluye también vestigios de otras formas artísticas, aludiendo así a la capacidad de lo pictórico de renovarse a sí mismo como estrategia estética.

El artista brasileño Felipe Pacheco Brüschez en el video *Tectónicas* (figura #138), registra la acción corporal de romper bloques de cemento coloreados hasta convertirlos en polvo. Se privilegia así la combinación azarosa entre los colores, promovida solamente por la expansión de su materialidad

y la energía del martillo, sin referencias externas. Este acto lúdico puede representar ese estado primigenio de lo creativo derivado del inconsciente que genera diferentes asociaciones sensoriales, que culmina cuando se cubren los fragmentos con bloques grises. Lo tectónico puede entenderse entonces como un detonante poético e imaginativo, similar a la noción de «transobjetos» de Hélio Oiticica que estimulaban experiencias psíquicas, más allá de lo meramente sensible.

De manera similar, el artista brasileño Wayner Tristão en el video *Epifanía de la repetición* (figura # 139), elaborado por medio del dibujo digital animado, promueve el sentido lúdico del giro corporal en la danza que produce una sensación de éxtasis, provocada por las rotaciones constantes. Así se puede vivenciar el propio cuerpo, liberándolo de sus tensiones, a modo de catarsis. Esta estrategia es utilizada en bailes y rituales festivos de diferentes culturas, posiblemente como una forma de propiciar una socialización más emocional en la colectividad.

El artista mexicano Pablo Cotama en la instalación *Hoy el río de los perros calmo y brillante, una historia que tal vez ha sucedido en un*

gura simbólica del río se representa una interpretación alegórica de la vida como un constante fluir e interacción de diferentes entidades, reales y ficticias, que aluden a lo orgánico y a lo artificial, en una convulsión que pone en duda la concepción evolutiva de la especie humana y la visión misma de lo «humano».

Los artistas mexicanos Luis Rodrigo Medina y Luis Rutilio en el díptico *Esto es lo que siempre soñé* (figura # 141), representan una respuesta gestual y lúdica sobre una interrogante existencial derivada de un ejercicio de la memoria, que se enuncia en la frase del título realizada con aerosol de manera espontánea. Lo pictórico se asume aquí como la síntesis simbólica de la experiencia compartida y así, la forma blanca intervenida por la fluidez del *dripping* anuncia la complementariedad necesaria para otorgarle sentido a la vida.

Las obras comentadas abordan lo pictórico desde diferentes perspectivas, algunas más cercanas a redimensionar la pintura tradicional y otras más dispuestas a aventurar en experiencias interdisciplinarias, incluyendo la fotografía, el video y estrategias híbridas que pueden incluir acciones corporales, intervenciones

de espacios públicos e incluso, el mundo virtual. Toda esta apertura se orienta también a un posicionamiento autorreflexivo, orientado a revisar las estrategias discursivas dentro y fuera del campo artístico, visibilizando y cuestionando diferentes mecanismos de poder, proponiendo la recuperación de saberes ancestrales u otras dinámicas que contribuyen a imaginar nuevos

paradigmas desde la acción del arte como forma de encuentro y conocimiento colectivo. Con mayor o menor intensidad, se observa un sentido disruptivo, dinámico y desafiante.



universo paralelo (figura # 140), asume lo pictórico desde un sentido lúdico que propicia una hibridación de elementos con intenso colorido, desplegados en el plano y en el espacio. A partir de la fi-

Bibliohemerografía

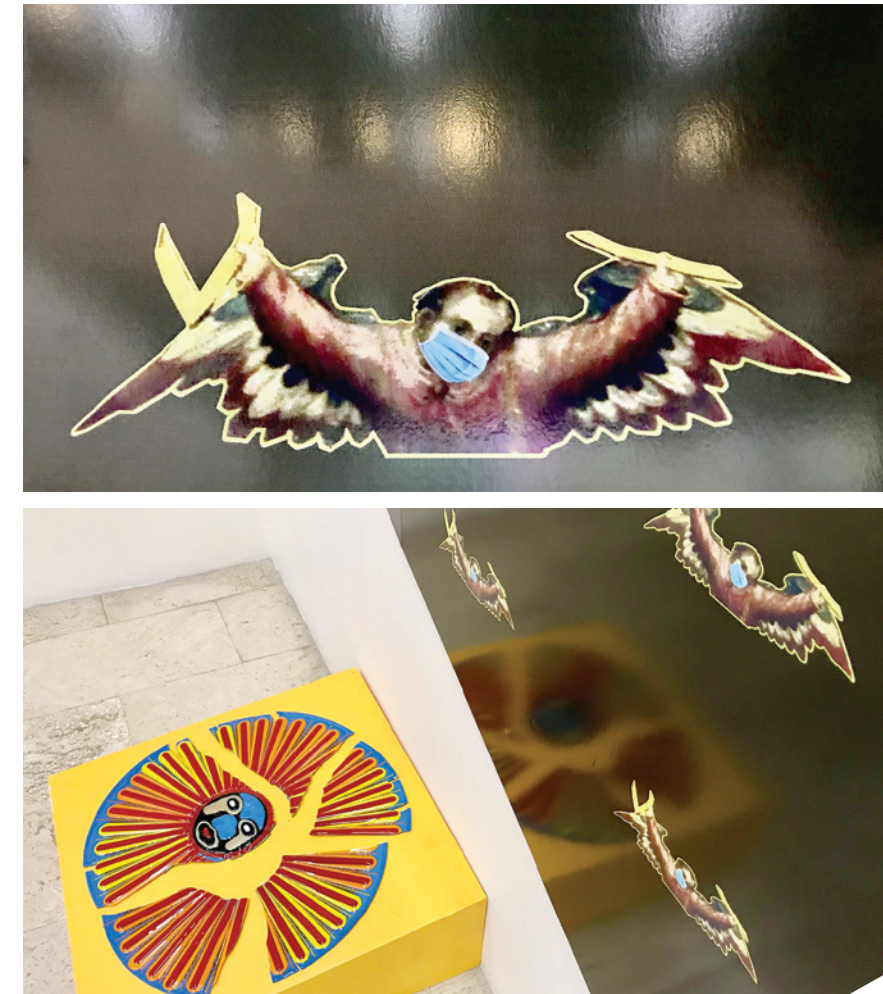
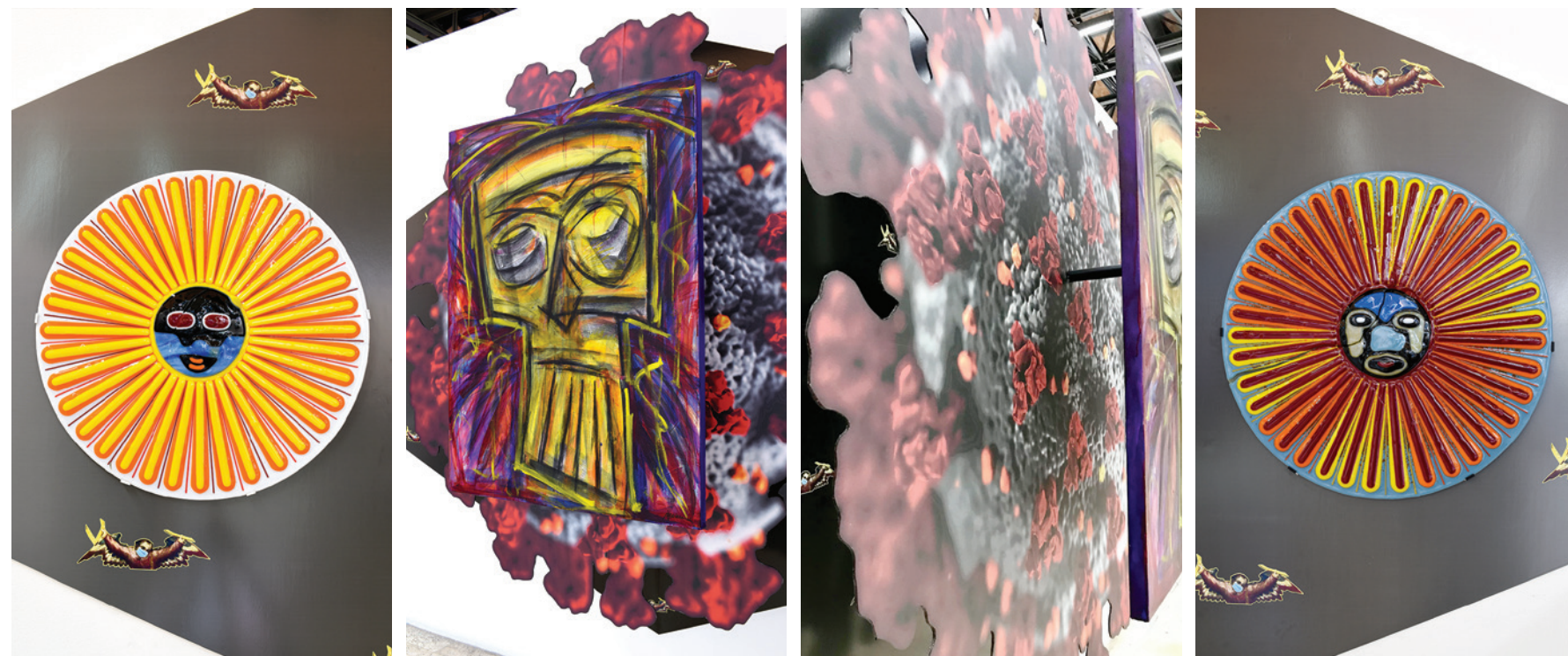
Benjamin, Walter. 2006 [1925]. El origen del 'trauerspiel' alemán en Obras. Libro I. Vol. 1. Madrid: Abada editores, pp. 217-459.
 Bryson, Norman. 1991 [1983]. Visión y pintura. La lógica de la mirada, Madrid: Alianza Editorial S.A.
 Buchloh, Benjamin. 2004. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo", Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX, Madrid: Ediciones Akal, pp. 87-116.
 Castoriadis, Cornelius. 1998. Hecho y por hacer. Pensar la imaginación, Buenos Aires: Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
 Compagnon, Antoine. 2010. Las cinco paradojas de la modernidad, México: Siglo XXI Editores.
 Danto, Arthur. 1999 [1997]. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
 De Certeau, Michel. 1993. La escritura de la historia, México D.F.: Universidad Iberoamericana.
 Deleuze, Gilles. 2007. Pintura. El concepto de diagrama. Buenos Aires: Editorial Cactus.
 Dotta Ambrosini, Javier. 2015. "La visualidad como objeto: El giro pictórico y los estudios de la cultura visual", Revista Dixit, Montevideo: Departamento de Educación, Universidad Católica del Uruguay, N° 22, enero-junio 2015, pp. 38-49.
 Evans, Jessica y Stuart Hall. 2016. "¿Qué es la cultura visual?", Cuadernos de teoría y crítica. El giro visual de la teoría, Viña del Mar: Departamento de Literatura, Instituto de Literatura y

Ciencias del lenguaje, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, pp. 89-102.
 Foucault, Michel. 1996 [1976]: Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
 Foucault, Michel. 2007 [1984]. "Espacios otros", Versión. Estudios de Comunicación y Política, Xochimilco, Ciudad de México: Departamento de Educación y Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, N° 9, 23 de mayo de 2007, pp. 15-26, disponible en: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/128/128>, fecha de consulta: 24/4/2021.
 Foucault, Michel. 2010 [1994]. El cuerpo utópico. Las heterotopías, Buenos Aires: Nueva visión.
 Guasch, Ana María. 2003. "Estudios visuales. Un estado de la cuestión", "Artes visuales. Un estado de la cuestión", Revista Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, Murcia: Cendeac – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, N° 1, noviembre de 2003, pp. 8-16,
 Hall, Stuart. 2010 [1997]. "El trabajo de la representación", en: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores): Stuart Hall. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, Bogotá: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Envión Editores, pp. 447-482.
 Hernández, Carmen. 2002. "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoame-

ricano", en: Daniel Mato (Compilador): Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder, CLACSO y FACES, UCV, Caracas, marzo 2002, pp. 167-187.
 Hernández, Carmen. 2003. "Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos", Revista Extracámara. Revista de fotografía, Caracas: CONAC, N° 20, enero de 2003, pp. 49-55.
 Hernández, Carmen. 2009. "El arte como construcción cultural. Reflexión teórica sobre la constitución del sistema moderno del arte", Caracas: Relea - Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados, Nro. 29, enero-junio de 2009, pp. 51-80.
 Lefebvre, Henri. 2012 [1974]. La producción de espacio, Madrid: Capitán Swing Libros, S. L.
 Lipovetsky, Gilles. 2000. La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo, Barcelona: Editorial Anagrama.
 Maffesoli, Michel. 1997. Elogio a la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
 Mitchell, William John Thomas. 2009. Teoría de la imagen, Madrid: Ediciones Akal.
 Rancière, Jacques. 2011. El destino de las imágenes, Buenos Aires. Prometeo Libros.
 Sarlo, Beatriz (1994) "El lugar del arte", Escenas de la vida posmoderna, Buenos Aires: Ariel. pp. 133-171.



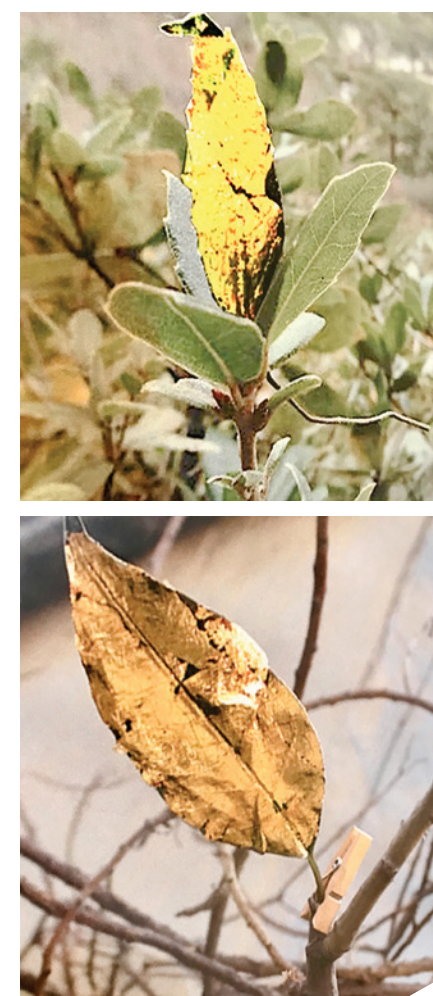
Artistas - Obras
Artists - Artworks



José Antonio AGUIRRE (Ciudad de México, 1955)
Ofrenda pandémica, 2021
 Acrílico y óleo sobre tela, impresión digital en tela, acrílico y tinta china sobre papel y
 discos de vidrio fusionado
 304 x 1.023 cm

Como artista visual, estoy dedicado a consolidar el desarrollo y la producción de una obra plástica continua, que utilice una variedad de medios, materiales y técnicas tradicionales, para integrar un tratamiento experimental de nuevas tecnologías con alusión a tópicos de carácter social. Mi búsqueda investiga el espacio dentro de una instalación que invite a la interacción del espectador con los elementos compositivos; con la finalidad de involucrarlo como un participante activo de la obra y no como un observador pasivo. Reflexionando sobre mi lugar de origen, México y su impacto en la historia reciente de mi experiencia en los Estados Unidos, analizo, sondeo la estética de un artista que existe en dos culturas, obligado por implicaciones binacionales. Soy creador de una imaginería visual que provoca definiciones e interrogativas, intentando integrar la experiencia cotidiana de la naturaleza humana y sus consecuencias sociales, con una diversidad cultural determinada por la realidad de vivir en una frontera de dos mundos que coexiste en una época de expansiva globalización.

José Antonio Aguirre



Marlitt ALMODÓVAR (Ciudad de México, 1982)
Kintsugi, 2020
 Cinco registros fotográficos de intervención con hoja de oro impresos en papel de algodón
 55 × 231 cm (políptico)

Kintsugi es una serie interdisciplinaria que consiste en realizar derivas por las ciudades para encontrar plantas lastimadas, heridas o incluso secas, las cuales intervengo con hoja de oro, haciendo una paráfrasis a la técnica de restauración japonesa llamada kintsugi (金継ぎ). Las hojas intervenidas se quedan en el paisaje urbano. Con esta serie busco exaltar la existencia de tiempos frágiles, silenciosos y no humanos que ocurren en las ciudades (una hoja se rompe, una planta muere), creando pequeñas disidencias pictóricas que actúen de manera contraria a los valores capitalistas y antropocéntricos que niegan la atención a eventos infraordinarios y priorizan la acumulación de bienes. Con ello busco que el material pictórico, la hoja de oro, ayude a explorar narrativas de tiempo alternas al humano, es decir, el tiempo silente de las plantas, las cuales fungen como el primer soporte de la carga pictórica que se integra al paisaje urbano.

Marlitt Almodóvar



Aníbal ANGULO COSÍO (La Paz, Baja California Sur, 1943)
La casa que recuerdan mis fantasmas, 2018
 Ensamblaje y acrílico sobre tela de costal
 160 x 140 cm

El motivo recurrente en mi pintura ha sido el paisaje abstracto, quizás por haber nacido junto al mar y tener la línea del horizonte permanentemente en mi mirada. *La casa...* se aleja un poco (o un mucho) del paisaje referencial metafórico para apoyarme más en las posibilidades evocativas de la materia (Antoni Tàpies *dixit*). He decidido, en esta pieza, abandonar el soporte clásico de tela suave y utilizar los costales usados para transportar los granos de café, particularmente de la zona sur de México. Lo áspero y el color oscuro me remiten a las superficies primigenias de la tierra y sus acepciones contradictorias; la tierra que da vida y la tierra que la sepulta. He agregado algunos elementos sólidos, con algún potencial mnemotécnico para provocar en el espectador, alguna asociación personal, algún punto de apoyo para intentar descifrar lo que a todas luces ofrece múltiples lecturas (lo decible de lo visible). No es un trabajo consecuente con la superficie visual aparente de la realidad. *La casa...* es un paisaje interior donde el referente soy yo. Yo y mis fantasmas.

Aníbal Angulo Cosío



Osiris ARIAS (Cuernavaca, Morelos, 1990)

Ante la imagen, 2020–2021

Instalación conformada por un dibujo mural *in situ* realizado con carbón y una piedra irregular, concebida como espacio de intercambio mediante la activación de un seminario reflexivo

200 x 500 cm

Mi propuesta consiste en realizar un seminario a partir de un mural pictórico *in situ* que recrea las ruinas de Toniná en Chiapas. En el seminario lxs participantes serán invitadxs a escribir su experiencia ante el objeto, desde describir hasta explorar funciones narrativas-poéticas en torno a la imagen. Al final la verdadera imagen será una impresión, una experiencia ante lo pictórico. Entre el giro pictorial donde el presente de la imagen y sus medios nos «hablan» y entre el giro lingüístico donde el reconocimiento y nombramiento del objeto está mediado por el signo, se produce un giro escritural fenomenológico que resalta la cualidad de la experiencia a través de la escritura en el momento de confrontación ante la obra. Lo pictórico vive en tanto una propia vivificación de la imagen vuelta palabra, es decir, texto, archivo.

Osiris Arias



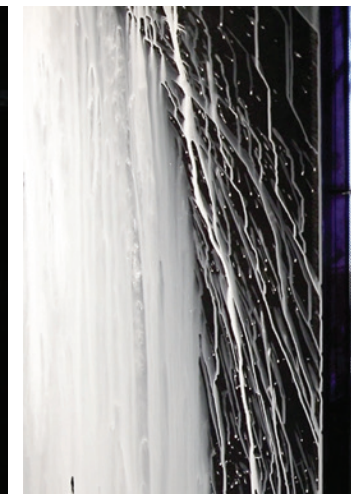
Schin ART y Ecro (Mexicali, Baja California, 1988 / Mexicali, B. C., 1989)
Phonosapiens, 2020
 Óleo y acrílico sobre fibracel, rotulador y aerosol sobre impresión digital en acrílico transparente
 75 cm ø

Phonosapiens pretende inducir a una reflexión crítica y dialéctica sobre: 1) la sustitución de las facultades hápticas-visuales para acceder a la realidad por prótesis virtuales-digitales que reemplazan la experiencia directa del mundo y moldean un ser transhumano que se configura desde esas fuentes de información, sometiéndose a la virtualidad, siendo un parcial espectador de lo real, un *phonosapiens*; 2) la apuesta que promueve un regreso a la materialidad de la producción artística y su expansión tangible que, incluso en lo digital genera una tendencia a veces colectiva y democratizante, y, 3) la apuesta por la relevación de las diversas categorías estéticas expandidas versus la intencionalidad del uso de los dispositivos de virtualidad para la estetización del cuerpo y del espacio, en un mundo que ha sido devastado por la producción y el consumo promovido desde esa virtualidad que puede ser un distanciamiento o una concientización que mueva a escapar de esa ficción. No estamos frente a una crítica maniquea, sino frente a un espejo de lo dicotómico que puede ser el ser humano.

María Cristina Chin Ríos «Schin Art» y Juan Pablo Méndez Ramírez «Ecro»



Mientras la gente, el metro, el ruido frenético de los autos y el caos llenan de silencios los días en São Paulo, grupos de jóvenes marginales escriben verdaderos gritos en las paredes de la ciudad, protestas llenas de rabia y deseos de existir en esta ciudad que los expulsa a todo el tiempo. Esta escritura que tiene una tipografía particular, casi encriptada, se llama "Pixo". Todos los días se hacen pixos, todos los días se tapan los pixos con pintura y se deja la ciudad supuestamente limpia, ocultando así las identidades de los abandonados y rechazados por el sistema.



SILENCIO Y PULSO

VIDEOINSTALACIÓN PERFORMÁTICA DE
GARDENIA BARROS

EQUIPO DE APOYO
PERFORMER DEL VIDEO
DAVID MELO
ARTE TECNOLÓGICA
FRANK BARROS
SONIDO DEBORA
SEBASS FORERO
REGISTRO
NADIA MENDONÇA

Gardenia BARROS (Porto de Trombetas, Pará, Brasil, 1986)

Silencio y pulso, 2021

Videoperformance

Duración: 36:24 minutos en *loop*

Silencio y pulso parte de una búsqueda de comprensión del diálogo pictórico existente entre grupos marginales, que intentan plasmar con escrituras casi que encriptadas (conocidas como «pixos») sus «indeseadas» identidades en los muros de la ciudad de São Paulo, y el poder público/privado que constantemente pinta de blanco o gris las paredes para cubrir esas escrituras por considerarlas «gestos de vandalismo». La obra cuestiona si la pintura blanca es realmente una forma de dejar el espacio público más limpio o si es una forma de silenciación y ocultamiento de voces y vidas no interesantes al sistema.

Gardenia Barros



Balam BARTOLOMÉ (Ocosingo, Chiapas, 1975)

Esto, invisible, 2020

Quince anuncios del periódico deportivo *Esto* recuperados de puestos de periódicos, serigrafiados y montados sobre láminas de PCV y bastidor
450 x 200 cm (políptico)

El diario *Esto*, rotativo deportivo más antiguo de Latinoamérica, se imprimió durante décadas en una característica tinta sepia. Su logotipo en forma de publicidad impresa, pegada en los estanquillos de periódico, es una imagen común en Ciudad de México. La obra consiste en la recuperación de estos carteles a partir de caminatas por donde transito. Me interesa la imagen por la relación que establece entre contenedor y contenido, similar al proceso creativo de una obra de arte y su deriva como objeto público. El pronombre «esto» enuncia su presencia y acota su identidad ante la indiferencia pública que lo ha invisibilizado. La frontera que el signo establece consigo mismo delimita aquello que existe dentro de su perímetro de significantes. Al reconocerse, esto «existe» y, en consecuencia, «es». A la par señala lo que se encuentra fuera: «eso» o «lo otro». La posibilidad transgrede su propia realidad: la de un no-lugar, la del espacio público y del espectador. Es también el espacio donde la brecha entre lo invisible y lo visible representa la diferencia entre el olvido y el recuerdo. La posibilidad semiótica reflexiona sobre lo que sucede fuera del continente creativo convencional y la importancia de los encuentros con respecto a la experiencia estética cotidiana.

Balam Bartolomé



PRIMER PREMIO | Belén BASOMBRIO (Buenos Aires, Argentina, 1956)

En blanco. Pintura en el campo expandido de la serie Del silencio a la denuncia,
2018–2020

Retazos de telas y encajes cosidos e intervenidos sobre gasa blanca
300 × 600 cm

En blanco

Desaparición / Desaparecido

Ausencia/ Ausente

Perdida / Perdido

Faltar

Dejar de estar a la vista

Crimen tipificado por el Tribunal Penal

Dejar de ser perceptible

Muerte

Vacío

Dejar de estar presente

Víctima de la desaparición forzada en América Latina

Volatilizarse

Hacerse humo

En blanco

es como queda una familia, unos amigos, un pueblo cuando alguien desaparece.

Belén Basombrio



Juan BASTARDO (Guadalajara, Jalisco, 1975)
Once pasos de Max Doerner para intentar un cuidadoso tratamiento al hacer la técnica de los grandes maestros. Receta específica para hacer secuencias de capas de pintura y crear réplicas perfectas, 2018
 Instalación conformada por dos piezas bidimensionales realizadas con *screen printing* y un ensamblaje de flores artificiales, bloques de espuma de poliuretano y tierra
 Cada pieza bidimensional 120 × 83 cm
 Arreglo floral 140 × 100 cm
 Dimensión total 300 × 635 × 300 cm

La idea de las grandes obras como una tierra lejana y virtuosa también se construyó en gran medida gracias a las representaciones del siglo XIX. La evolución de la pintura ha alcanzado hitos y metodologías particulares que han funcionado como cimientos, pero también han resultado incluso para el replanteamiento de su práctica actual. El color no existe flotando en el vacío, existe y forma parte de un complejo entramado de significantes. Trabajando con y dentro del arte, el color alcanzó un protagonismo sustantivo hasta el siglo XX. Sin embargo, dependiendo del contexto en que se inscribe, ha sido constantemente ignorado u obliterado dentro de los terrenos de la «alta cultura», básicamente por vulgar, pues en la pintura el color ha sido emocional o irrelevante. De esta manera, recrear la tradición pictórica y sus objetos, permite replantear una serie de problemas y preguntas en relación con su producción e interpretación. Se busca complicarla hasta convertirla en un juego deconstruccionista. Así, la pintura se presenta, crece, flota y desaparece. Se vuelve errática, un sitio de transformación.

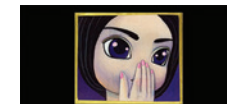
Juan Bastardo



Christian BECERRA (Ciudad de México, 1985)
El lenguaje es la memoria y la metáfora, 2019
 Collage elaborado con papel moneda de billetes mexicanos sobre papel de algodón
 Tres piezas de 124 x 91 cm c/u (tríptico)
 Dimensión total 124 x 273 cm

Haciendo un recorrido por mi cuerpo de trabajo, se puede observar cómo desde hace tiempo vengo desarrollando una temática sociopolítica en la cual utilizo papel moneda, diversos documentos institucionales (tales como pasaportes, actas de nacimiento, etc.) y símbolos nacionales, resignificándolos. Esto me permite reflexionar en torno a nuestra identidad, sus artificios, el ejercicio, la administración del poder, y los valores simbólicos de una arqueología contemporánea. *El Lenguaje es la memoria y la metáfora* pertenece a una serie que es parte del proceso pictórico de dicho trabajo, llegando, desde la representación de íconos, a la abstracción. Un lenguaje-*collage* pictórico en el cual se mezclan billetes mexicanos de múltiples nominaciones (donde también se encuentran fragmentos pictóricos), que producen nuevos significados. Para ello, tomo como referentes textos de pintas o *tags* en diversos soportes que encuentro cotidianamente en la urbe que habito, basándome en la premisa de que todo texto es absorción y transformación de otro texto, y que todo documento (cuya definición técnica es «información sobre soporte»), tiene un lenguaje propio y vivo.

Christian Becerra



Muñecas de Colección

El comercio de personas es la actividad más lucrativa del mundo y es la raíz de todo mal. La trata y el tráfico de personas son las actividades criminales que más ganancias generan anualmente. Se calcula que los tratantes logran obtener aproximadamente 150.000 millones de dólares producto de la comercialización de niñas, niños, adolescentes, hombres y mujeres. Se estima que alrededor de 40 millones de personas por año son vendidas o esclavizadas de alguna manera alrededor del mundo.

Una sola persona reclutada como esclava sexual puede llegar a producir 200.000 dólares al año. Y puede ser una niña o un niño. Han desaparecido en un año 8.000.000 de niños.

Estadísticas en Argentina:
En el 2020, con la cuarentena, aumento el riesgo de violencia de género, y hubo más de 50 femicidios en menos de 2 meses de confinamiento, resultando un femicidio cada 27 horas durante los primeros 56 días de la cuarentena. El 53% de los abusos a menores suceden en la propia casa o en la de los abuelos y solo el 16% de las niñas piden ayuda.

Los casos de femicidio atraviesan a todas las clases sociales. El miedo, el sentimiento de culpa y la vergüenza, son los factores que llevan a callar. En el 90% de los casos, los agresores tienen una relación cercana a la niña y a su entorno. Desde el 1 de Enero del 2019 hasta el 31 de Octubre hubo 192 femicidios, el 38% de las víctimas convivían con el femicida y 28 menores de edad fueron asesinados para vengarse de sus madres. Cada 32 horas una mujer es asesinada como consecuencia de la violencia machista y unos 195 niños se han quedado sin madre. El 18% de las mujeres víctimas de femicidios había denunciado a su agresor.

Previamente el 9% tenía restricción de contacto o perimetral y el 25% tenía botón anti pánico. De las niñas y adolescentes víctimas, el 12% tenía entre unos meses y 11 años de edad y fue violada/abusada, y el 30% estuvo desaparecida. El 7% de los femicidios pertenecía a alguna fuerza de seguridad, de estos el 60% era policía y el 25% militar retirado/pasivo. El 25% militar activo. En el 50% de estos casos el victimario fue la pareja de la víctima, el 20% fue un familiar y en el 25% de estos casos el victimario fue un conocido y el 32% de estos casos, un desconocido. Vínculo con el femicida: Pareja 40%

Expresja 28%
Familiar 10%
Conocido 16%
Desconocido 4%
El 30% de los femicidios uso arma blanca
Arma de fuego 26%
Golpes 17%
Asfixia 13%
Quemadas 8%
Envenenadas, torturadas, o caídas de altura 6%
Lugar donde se realizó el hecho:
45% se perpetraron en la vivienda de la víctima.
20% en la vivienda que compartían con el femicida

13% vía publica
8% descampado
5% vivienda del agresor
3% en una propiedad privada
2% en vivienda de un familiar
4% se carecen datos.



Kuki BENSKI (Buenos Aires, Argentina, 1951)
Muñecas de colección, 2020

Videoinstalación conformada por pinturas en acrílico sobre tela, pinturas en acrílico sobre foam, fotografías en blanco y negro, lentejuelas, papel, cartón, plástico, goma, metal, *bijouterie*, calcomanía, bordado con lentejuelas, cintas de lurex, monedas doradas, pestañas postizas, cordón dorado, uñas postizas, piedras de color y de fantasía, hilos dorados, plástico de fantasía, telas rosadas con ilustraciones de Sarah Kay, láminas de lupas plásticas, estrella con luz Led, una cabeza de Barbie sobre plinto, texto con documentación estadística y video

Duración del video: 1:05 minutos en *loop*
Dimensión total 200 x 550 cm

En nuestra cultura visual mediática, aumenta el número de niñas menores de diez años, que aparecen en las redes sociales relacionadas con la pornografía y la pedofilia. Son transformadas en mujeres-objeto en miniatura, como en los certámenes de belleza infantil en América Latina, incentivadas por sus familias, el mercado y los medios de difusión. Las imágenes de Sarah Kay producidas en los años 70 por la Editorial Atlántida en Argentina, se las llamó «un mundo feliz» y fueron funcionales a las políticas de terrorismo de Estado, en tiempos de censura de la dictadura argentina, donde había desapariciones y asesinatos de personas. La imagen idílica sacrosanta de la infancia, es enfrentada a sus tabúes como la perversión, la muerte y el acoso sexual, haciendo visible la cara oscura y oculta de la realidad. Son las niñas y mujeres, ajusticiadas, abusadas, desaparecidas, que aprendieron a callar por miedo, que fueron manipuladas como las muñecas estereotipadas e hipersexualizadas, y que no tuvieron voz para gritar los horrores de los femicidios y sus padecimientos.

Kuki Bensi



Pablo BISOGLIO (Corrientes, Argentina, 1979)
Todo es doble (por su reflejo o por su sombra) de la serie *Armonía interdimensional*,
 2020
 Filamentos de acero, aluminio, gráfico, lápiz, óleo y tinta sobre PVC más collage sobre papel
 libre de ácido
 70 x 50 cm

Esta obra forma parte de la serie *Armonía interdimensional* basada en el uso de dispositivos que fusionan esculturas flexibles (móviles) vinculadas a soportes pictóricos rígidos tradicionales (estables). Por medio de la fusión de estos dispositivos obtengo —a través del movimiento de las esculturas suspendidas sobre el plano— una variedad de gestos: reflejos, sombras y proyecciones cromáticas, delimitadas por el soporte rectangular tradicional. Al tomar como modelo estos efectos visuales proyectados sobre el plano, durante diferentes intervalos de tiempo y condiciones lumínicas (luz solar o artificial), el objetivo es retomar y establecer los límites de una pintura basada en una percepción presencial. Mediante la suma de tres momentos o estados: primero los efectos actuales de las esculturas móviles que revelan la atmósfera lumínica (tiempo presente) + el registro de sus movimientos anteriores (pasado), se amplían así sus posibilidades de proyección e interpretación (futuro), sobre un mismo plano compuesto (continuo). El objetivo es crear una nueva forma de representación, que posibilite un mayor tiempo de contemplación. Afuera del laberinto de scrolls, brilla otro sol.

Pablo Bisoglio



Rafael BLANDO (Ciudad de México, 1982)
Wrinkle, wrinkle little George (Arruga, arruga pequeño George), 2020
 Grafito sobre papel moneda, imágenes escaneadas e impresas en *giclée* sobre papel mate de 230 g
 Nueve imágenes de 26 × 34 × 4 cm c/u (políptico)
 Dimensión total 118 × 142 cm

Esta obra forma parte de la serie *Monēta* a través de la cual exploro uno de los ejes del hiper-consumismo. Con ella intento detonar un doble pensamiento crítico: uno que nos haga revalorizar lo que vemos y usamos como instrumento de cambio, y otro que nos haga replantear aquellos discursos de poder presentes en las representaciones gráficas creadas por las hegemonías imperantes. Mi metodología de trabajo consiste en analizar detalladamente la iconografía encontrada en monedas y billetes, principalmente de México y Estados Unidos, pero también de varios países en los cuáles mis estancias más prolongadas me han permitido entender parte de la iconografía cultural. En todos estos billetes he encontrado similitudes discursivas que me han llevado a cuestionar aspectos como la identidad, la memoria colectiva y las relaciones de poder presentes en la moneda. Una vez clasificadas, me dispongo a analizar cada imagen, personajes y símbolos presentes en los billetes para después intervenirlos, física y/o digitalmente, y proponer una lectura alterna al discurso oficial que diseñó el billete.

Rafael Blando



Christian BORBOLLA (Asturias, España, 1976)
MA-XI-CO, el regalo de un pueblo, 2018
 Óleo sobre tela e información para activar como complemento la tecnología RA
 (realidad aumentada)
 120 x 200 cm

Ante la pregunta ¿qué es México? Lejos de tener una única respuesta me surgen más preguntas; ¿hacia dónde vamos como raza? ¿Qué es lo que nos genera identidad? ¿Cómo nos definimos? De manera reduccionista me imagino un mosaico pluriétnico, sazonado de leyendas que encierran conocimientos que nos negamos a ver, con dualidades tan claras como la noche y el día, o el hombre y la mujer. El hermoso resultado del sincretismo y la magia, la espiritualidad y la fe, explicadas con la numerología que encierra un misticismo con una especial visión de la muerte. La libertad que nos da el simbolismo aparece contenido en las alas y las escamas que nos unen a la tierra y nos protege como hijos del maíz. Y fue entonces cuando sentí la necesidad de dejar testimonio de la historia no contada de la mujer dormida que despertó y dio a luz, la presencia espiritual que protege y guía a nuestro pueblo. Esta energía femenina y conciliadora nos observa y abraza con sabiduría y aceptación. Con su mirada nos regala la magia que da el nombre a la obra que la contiene.

Christian Borbolla

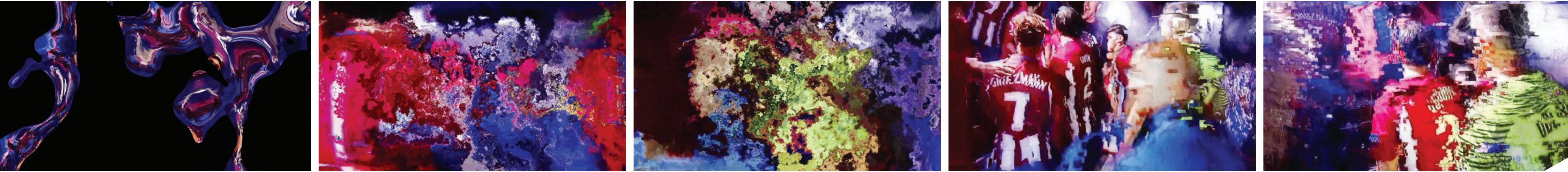




Jaime BRAMBILA (Ensenada, Baja California, 1946)
Herramientas transfronterizas, 2020
 Instalación conformada por acrílico sobre madera
 240 × 210 × 90 cm

Esta obra permite aproximarse de manera personal al fenómeno puntual de la migración fronteriza con una celebración estética sobre la búsqueda del «sueño americano». Es una respuesta provocativa al trato mayormente injusto hacia nuestros compatriotas, materializándose en una invitación para «adquirir» una herramienta que facilite esta acción de cruce ilegal. Se presenta como un módulo de promoción de singulares escaleras mexicanas que apoyan el cruce fronterizo. El módulo es soporte y también una representación de la frontera, como versión alternativa del «muro divisorio». Las escaleras serán siempre una herramienta para nuevos alcances y su significado también evoluciona a conceptos culturales propios de México. Los aspectos simbólicos se desplazan desde la cromática nacionalista hacia los juegos serios de la creatividad de nuestros artesanos, aplicada en cada peldaño como un espacio o idea en tránsito del caprichoso adorno, a la representación de los valores de una profunda tradición. El uso de estas escaleras deberá hacerte sentir acompañado y/o protegido por toda esta herencia, hasta la última etapa de la acción de cruce e inicio del sueño y su epopeya.

Jaime Brambila



Kissel BRAVO (Morelia, Michoacán, 1973)
Dialéctica del juego, 2020
 Animación en video elaborada con pintura digital
 Duración: 5:21 minutos en *loop*

Este trabajo se enfoca en el cuestionamiento ontológico de lo pictórico, de la pintura como medio, técnica y discurso. Es interesante que, en la gran mayoría de las convocatorias para concursos de pintura no se permita la inclusión de pintura digital, como si lo pictórico estuviera definido por un material o soporte en particular. Ante estos paradigmas y con el propósito de disrumpir los discursos que interfieren en la evolución cultural del arte y sobre todo de la pintura, nace *Dialéctica del juego*, un trabajo que pone el dedo en la llaga para anticipar y subrayar el poder de lo pictórico ante los nuevos modos de producción. Se quiere hacer énfasis en la convivencia pacífica de las nuevas tecnologías con los medios tradicionales. Esta pieza se puede presentar proyectada en una pantalla o puede ser transmitida por Internet. Su cualidad de ser digital abre la posibilidad para extender y ampliar el soporte de recepción. Pretende mediante el juego, dialogar con lo abstracto y lo figurativo, con la imagen fija y en movimiento, con la materialidad e inmaterialidad. Con la posibilidad de extender los límites de la pintura.

Kissel Bravo



María CAMPIGLIA (Buenos Aires, Argentina, 1977)
Bajo la piel, 2019–2020
 Raíz y cera resina sobre madera de cedro
 250 × 355 × 7 cm

Mi padre fue asesinado en los últimos años de la dictadura militar argentina, una época en que el Estado «desaparecía» a personas, como acto de borramiento en lo cotidiano y en el recuerdo. Pasaron muchos años, y en 2018 compré mi casa con el dinero de su herencia... Un día se desprendió un pedacito del recubrimiento del muro, dejando al descubierto una enorme y hermosa raíz que se encontraba oculta. Esa raíz me recordaba a mi padre y la idea de recuperarla se convirtió en un reto, y dediqué meses a investigar cuál sería la mejor manera de salvarla. Deseaba que el proceso fuera natural y opté por usar cera resina, una antigua técnica que me permitiría preservarla por cientos de años. La mezcla desprendía olor a cera y resina de arce, que atraía a algunas abejas alrededor de mí y de las restauradoras que ayudaron a trasladar la raíz al bastidor. El cuadro versaba sobre las raíces y la herencia... Pero sucedió que luego, donde estaba la raíz que retiré, creció una nueva, dando lugar a la creación de este díptico que quiere mostrar la memoria como un ente vivo, en constante proceso de regeneración, y afirmar que, aunque se arranque: hierba mala nunca muere.

María Campiglia

Jermaine CARNEIRO «JER-C» (Caracas, Venezuela, 1989)

Nuestros orígenes y esencias, 2019–2020

Instalación conformada por madera, mecatillo, metal, tela para impresión, papel, alambre de cobre, nylon transparente, pintura acrílica, marcador indeleble y hojas secas
400 x 400 x 5 cm

La instalación artística no solo permite a los espectadores interactuar desde sus experiencias sensoriales con la obra, sino que también apertura espacios de reflexión en nuestras vidas. En la mitología tolteca se consideró a Quetzalcóatl el dios de la existencia desde la dualidad de la vida, sobre su origen y el fin de ella. Dicha dualidad tiene que ver con la llamada energía sexual o vital conectada con la fuente de la creación. Tanto la mujer como el hombre tienen que asumir el compromiso de cuidar la vida desde su origen y que el fin de ella sea lo más humana posible. En la actualidad la vida se ve muy trastocada por energías mentales como: los celos, la lujuria, la vanidad, la codicia, etc. Visto desde la psicobiofísica nos adentramos a canalizar dichas energías en aspectos más positivos, porque el que tiene amor, tiene armonía, respeto y paz. Es por ello que cada pensamiento o acción hacia los demás debe hacerse sin causar daño a una persona o algún ente del universo. «Todo lo que somos, humildes moradas que inician un viaje desde los orígenes, esencias y diversidades», el creador.

Jermaine Carneiro «JER-C»



Charo CARRERA (Palencia, España, 1960)
Yo, tú, ella, nosotros, 2017
Electrografía, acrílico y barniz sobre tela serigrafiada sobre madera
Cuatro piezas de 40 x 21 cm c/u
Dimensión total 40 x 84 cm (políptico)

La huella es lo que define a cada ser humano. Es lo que nos identifica como seres únicos. Lo que habla de nuestros orígenes. Lo que es diferente en cada uno de nosotros y, sin embargo, tan idéntico. Somos todos y todas. Pero su efecto integrador guarda, también, el secreto de la diferencia con el «otro». Fascinante. Así, cada una de las piezas presentadas es muy similar en su forma, su técnica y sus materiales, y totalmente distinta. Todos formamos parte de la misma red inter-relacional.

Charo Carrera



Othón CASTAÑEDA (Ciudad Victoria, Tamaulipas, 1975)
Herramientas transfronterizas, 2020
 Instalación conformada por acrílico sobre madera
 240 × 210 × 90 cm

3P3 o tres productos pictóricos panópticos, 2020
 Instalación conformada por tres elementos elaborados con óleo sobre papel y cartón
 Pendón 229 × 76 cm
 Elemento tridimensional 1, 49 × 35 × 25 cm
 Elemento tridimensional 2, 16 × 14 × 12 cm
 Dimensión total 229 × 200 × 150 cm

3P3 centra su concepto en la construcción de objetos pictóricos como método cognitivo, didáctico y proceso lúdico. Los modelos tridimensionales y representaciones planas abstractas presentadas como instalación se refieren a sí mismas en un intento de generar atributos geométrico-espaciales compartidos entre los tres objetos. Se destaca de ellos la materialidad, las escalas representacionales vinculantes (las características de unas derivaron de otras e informaron a las demás), sus marcas, indicios y cromatismo, el uso del dibujo oblicuo «pictorizado» y los modelos. Con la intención de producir con el mínimo; todo está resuelto con dos materiales (óleo y papel o cartón), minimizando el soporte (el material pintura predomina por encima del soporte) y destacando la materialidad. Las imágenes no tienen un referente a la realidad, aunque se basan en el concepto arquitectónico *Panopticon* acuñado por Jeremy Bentham (s. XVIII) y muy utilizado en el diseño y construcción carcelaria y de control social explorado filosóficamente en el siglo XX por Michel Foucault, el cual continúa vigente en la ciberseguridad y los sistemas carcelarios.

Jaime Brambila



Pablo CASTAÑEDA (Mexicali, Baja California, 1973)
Paisaje urbano, 2020
 Acrílico y óleo sobre tela
 142 x 296 x 126 cm

Es obra que pertenece al proyecto de paisaje urbano, en el cual utilizo acrílico y óleo sobre telas. Describo un tema y formalizo la idea. La reinterpretación y la temática puede ser cualquier cosa que me rodea. Mi proyecto pretende estimular una reflexión sobre el contexto sociopolítico del arte. Después de que la frontera ha sido una zona territorial figurativa para mí, después de hacer un análisis a conciencia de ésta, después de ver ese paisaje urbano, es cuando nace mi interés por esta zona, por reflejarla siempre en mi obra. Vivo en una ciudad que en todo momento se ve afectada por este ir y venir de ciudadanos, este intercambio de culturas que termina convirtiéndose en una sola, es la cultura de la franja fronteriza, una cultura de realidades figurativas, donde recontextualizo una y otra vez las imágenes de las relaciones humanas, el caos, la violencia, la discriminación social, la sexualidad, la contingencia, la cotidianidad que este lugar me ofrece, que me obliga a hacerlo parte de mi vida, parte de mi obra.

Pablo Castañeda



Sergio CASTELLANOS (Ciudad de México, 1987)
Nuevas identidades faciales, 2020
 20 pinturas realizadas en acrílico sobre cartulina animadas en formato GIF
 Duración: 1 segundo en *loop*

Que el contexto es clave para interpretar cada hecho es algo evidente en muchos ámbitos de la vida. Muchas personas que llevaban haciendo píldoras animadas, están «saliendo del armario» creativo o recuperando el formato ahora que se aprecia. En Internet existe un público cautivo, una vez que cargas un sitio Web o una red social en el que hay un GIF (Graphics Interchange Format), éste comienza su bucle infinito y no hay manera de detenerlo porque no puedes ponerle *play* ni pausa. Puede estar corriendo siempre que tú estés dispuesto a verlo y una fracción de tiempo puede resultar infinita. La búsqueda de modos de difusión para una nueva pintura resulta interesante, donde una pieza pictórica es el medio para un formato que solo puede ser visto digitalmente.

Sergio Castellanos



Omar CASTILLO (Estado de México, 1987)

Límites, 2020

Instalación conformada por madera recuperada, cartón, lámina, plástico y una pintura en acrílico, tinta china y hoja de oro
 Pintura 120 x 120 cm
 Dimensión total 250 x 450 x 350 cm

Límites es el resultado de un proceso investigativo que deriva en una instalación pictórica, que pone en evidencia la desigualdad social que existe en distintas partes de México y sus periferias. Mientras un sector la población cuenta con altos edificios y barrios lujosos construidos en las últimas dos décadas, el otro sector evidencia una realidad completamente distinta: zonas humildes y viviendas de bajos recursos, como si se tratara de dos mundos aislados y divididos por una pared. La obra en su fin de representar el tema mencionado de una manera más amena, trata de desvanecer dicha desigualdad logrando hacer un híbrido entre ambos contextos, la riqueza y la pauperización.

Omar Castillo



Ixchel CEJUDO y Gerardo Méndez «Gráfica al hilo» (Ensenada, Baja California, 1981 / Toluca, Estado de México, 1979)

Se solicita personal, ambos sexos, con o sin experiencia en: Over, Cover y Sencilla.

Patrones fronterizos de género, 2020

Instalación conformada por cinco estructuras tridimensionales de papel algodón cosidas e intervenidas con esmalte acrílico y lápiz de color

60 x 50 x 10 cm c/u

Dimensión total 60 x 300 x 10 cm

¿Cómo describes tu actividad diaria como mujer en una sociedad fronteriza?, ¿Cuál es el color que te representa? Las respuestas se reflejan en el talle de cinco mujeres sensibles a las problemáticas sociales que se arraigan cada vez más como parte del imaginario fronterizo relacionado con la integridad de mujeres y niñas. Justificamos esta acción como un acercamiento íntimo y de memoria. Son mujeres que comparten el dolor y la angustia de quienes han sido víctimas. Pensando en lo que cada una representó y representa en su entorno, planteamos una conexión matérica en la estructura y forma de los cuerpos femeninos por medio de su talle. Así, nuestro interés se vuelca en las mujeres que «aún» están y con las cuales compartimos, agregando de manera simbólica su espíritu por medio del color y parte de su memoria, cuya síntesis se ve reflejada como un tatuaje sobre esta piel creada artificialmente.

Ixchel CEJUDO y Gerardo Méndez «Gráfica al hilo»



Minseok CHI (Seúl, Corea del Sur, 1990)

Uno de los más bellos del mundo, 2020

Cables eléctricos y tinta asiática sobre tela e imagen digital e instalación electrónica para transmisión a celulares
110 x 67 cm

Esta imagen está inspirada en una pintura coreana, *La cascada ParkYeon* del artista Jeong Seon (1676–1759). Sin embargo, la obra no está realizada con los materiales tradicionales, sino con cables eléctricos. La obra tiene un adaptador de dispositivos electrónicos, por lo tanto, los espectadores pueden conectar sus dispositivos (celular, tablet, etc.). Cuando un dispositivo electrónico se conecta a la obra, aparece una imagen digital en la pantalla del dispositivo, que no es más que una imagen de la botella de Coca-Cola que podemos ver fácilmente en nuestras vidas cotidianas. Esto nos permite preguntarnos y considerar por aquello que es realmente lo más bello del mundo. Estamos obsesionados con los conceptos que hemos hecho y estamos perdiendo las bellezas del mundo. La obra trata de compartir la belleza que olvidamos a través de dar la oportunidad de ir a nuestras propias casas para observar y amar las existencias hermosas que están muy cerca de nosotros para que seamos felices.

Minseok Chi



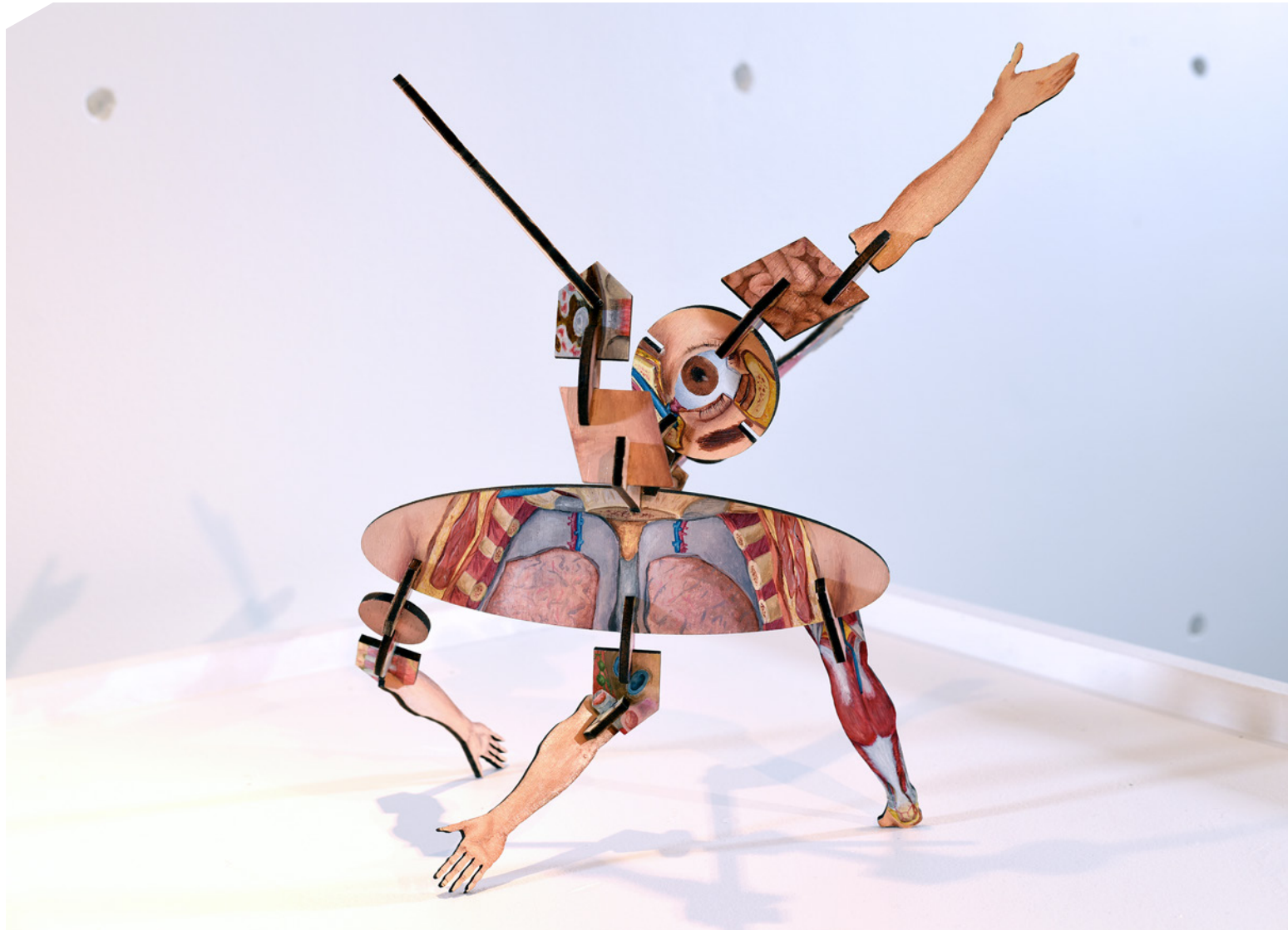
José CHI DZUL (Dzan, Yucatán, 1990)

Muuk (fuerza), idioma maya, 2020

Rótulo elaborado con recursos naturales de Yucatán como achiote rojo, recado negro, cera de abeja, tierra negra, amarrilla y roja
120 x 100 cm

Pintar palabras en el idioma maya es conservar y difundir como identidad política la visibilización de la cultura maya contemporánea. El idioma se hace visible y se fortalece por medio de la pintura de rótulos e imágenes que luego son expuestas públicamente. Trabajo con el idioma maya como herramienta de descolonización cultural, identidad, preservación y difusión política. Hacer visible la cultura maya contemporánea y su idioma a través de rótulos, es una de las formas en que los mayas contemporáneos ejercemos la herencia, el conocimiento de nuestros abuelos, y hacemos presente su legado. Los mayas de hoy estamos escribiendo en nuestro idioma. En mis pinturas se refleja el desarrollo de una nación que cada vez reclama con más fuerza su territorio. Prepárense para una revolución cultural. La obra incluida en esta muestra aborda las estéticas decoloniales que contribuyen a la continua tarea de construir lo propio. Realizar esta tarea en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo, es un paso muy firme en el proceso de descolonización de la estética y en la generación de estéticas decoloniales.

José Chi Dzul



Martha S. CÍNTORA (Morelia, Michoacán, 1986)
Rompecabezas anatómico 2, 2020
Madera cortada con mesa de láser CNC e intervenida con pintura acrílica
30 x 40 x 40 cm

Rompecabezas anatómico 2 forma parte del proyecto *Reconstrucción corporal* que busca replantear las estructuras anatómicas del cuerpo humano, a partir de un proceso lúdico en el cual la disposición de huesos y músculos es reorganizada por medio de un rompecabezas compuesto de maderas recortadas con láser, intervenidas con pintura acrílica y ensambladas para generar una obra tridimensional. Las intervenciones pictóricas se apropian de imágenes anatómicas y su función usual es estudiar la estructura del cuerpo con el fin de examinar y definir lo corporal, pero ¿qué sucede cuando esa disposición es reorganizada? Cuando esas disecciones realizadas con el fin de ilustrar y explicar la forma humana son reinterpretadas y replanteadas como un rompecabezas ¿el cuerpo sigue siendo cuerpo? y si lo sigue siendo ¿cómo se interpreta esta nueva disposición?

Martha S. Cíntora



Franklin COLLAO (Tijuana, Baja California, 1982)
Super Paintings, 2020
 Instalación de 17 pinturas en óleo sobre tela y 2 telas sin pintar
 100 x 1000 cm

Esta serie de 19 pinturas han sido creadas para que el público pueda tocar, descolgar y ponerse la obra en la espalda como una mochila, sostenerla como una bolsa, o sujetarla en la palma de su mano, moverse libremente por las salas del museo, regresar y colgar las pinturas en el muro. El público se convierte en figura activa que despoja a la pintura de su pasividad milenaria, empujando los límites de cómo la experimentamos. Esta transición, de la pintura de caballete a la pintura «usable», abre nuevas posibilidades que nos hacen repensar la función de los espacios de exhibición y su interacción social. Cuando el espectador cruza el límite permitido, al ponerse la pintura encima y realizar la acción performática de caminar por el museo con la obra, la pintura se desacraliza y se convierte en un fetiche íntimo, y un acto de transgresión. La composición pictórica final se realiza con las marcas que deja el contacto de las manos del público sobre la tela. ¡Poder al público! ¡Movimiento a la pintura!



Franklin Collao



Livia CORONA BENJAMÍN (Ensenada, Baja California, 1975)
Nueva figura, 2021
 Collage mural elaborado con polímero agroindustrial, polietileno de alta densidad, concha de abulón (*Haliotis fulgens*, *Haliotis rufescens*, *Haliotis cracherodii*)
 500 x 300 x 300 cm

Esta obra reflexiona sobre los matices del progreso. En 2018 México se convirtió en uno de los diez mayores exportadores de productos agroalimentarios, para lo cual se recurre a invernaderos industriales que utilizan material plástico. El mismo plástico que distribuye y conserva el agua de riego, se transforma en desechos que contaminan el agua dulce y salada. En Baja California han proliferado las fábricas de polímeros para uso agrícola, que limpian sus máquinas con frecuencia, generando kilos de plástico derretido de diferentes colores. Estas formas involuntarias evocan pinceladas en lienzos de pintores emblemáticos del expresionismo abstracto estadounidense, muchos de los cuales fueron apoyados por la CIA durante la guerra fría. Este acto artístico involuntario genera una gran obra pictórica irreflexiva que reemplaza el gesto del «gran pintor» con el subproducto de la industria. Mi selección personal de plastas poliméricas reduce al artista al papel de «recolector de pinceladas». La máquina agroplástica hace arte pero no lo sabe. Y del mismo modo, el jornalero es un trabajador esencial en el planeta, pero no se lo dejan saber.

Livia Corona Benjamín



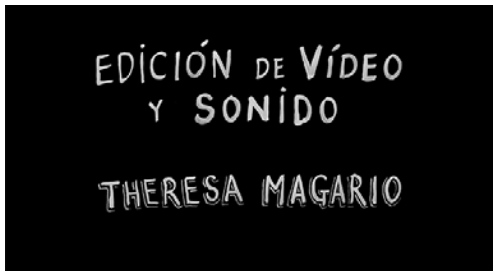
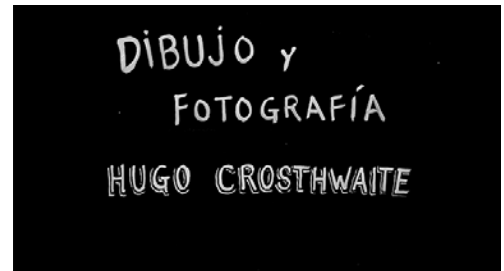
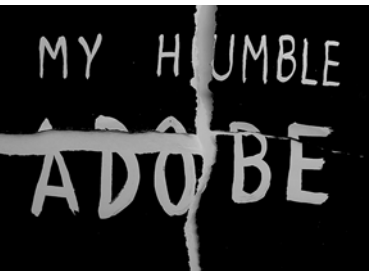
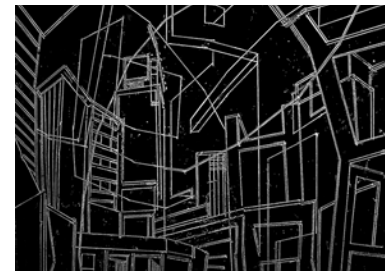
Pablo COTAMA (Ixtepec, Oaxaca, 1975)

Hoy el río de los perros calmo y brillante, una historia que tal vez ha sucedido en un universo paralelo, 2020–2021

Instalación conformada por tapiz mural, tres pinturas realizadas con pintura plástica, relieves y entramados sintéticos sobre tela, cuatro piezas tridimensionales elaboradas con fusión volumétrica de ácido poliláctico, ensamblaje de tiras de madera, laminados de cartón y plástico impresos en diversos tamaños, papel tapiz en trozos, soportes de polines de madera, termoformados de láminas de plástico
300 × 848 × 487 cm

Esta instalación de «pintura abarcante» es una alegoría del transitar humano como flujo constante de cambios renovadores, destructivos e irrepetibles. Se originó de un recuerdo infantil: el río de Los Perros, donde jugaba y donde nadaron nutrias, peces «cuatro ojos», mojarras verdes fosforescentes y otras especies, que nutrieron mi imaginación. Planteo, dentro de los flujos de crecimiento, colapso y renovación, al extinto hombre de Neanderthal, convertido en un *cyborg* «post humano», ser ficticio y de plástico, vestigio viviente que da una vuelta entera a la inteligencia para volver a aventar la primera piedra. Aludo a los fenómenos derivados de la vida del río, a la fluctuación de lo material, y cómo la falta de certezas evidencia la finitud humana, inmersa en las sequías prolongadas o un desbordamiento inaudito. Indago visualmente de qué modo el fluir de los sucesos en el tiempo individual genera la construcción de historia, de memorias fluctuantes y la propia noción de lo que somos.

Pablo Cotama



Hugo CROSTHWAITE (Tijuana, Baja California, 1971)

Tía Juana mi amor, 2020–2021

Videoinstalación conformada por dibujos animados en *stop-motion* y dos murales pintados en acrílico
280 × 300 × 830 cm

Tía Juana mi amor es una videoinstalación *in situ* que consiste en un cuarto audiovisual, donde se proyecta en su interior, en constante repetición, una animación de dibujos en *stop-motion* acompañada por dos murales pintados en acrílico. Es una carta de amor, una meditación sobre la estética caótica, física y espiritual, de la ciudad de Tijuana. Es un ensayo urbano, donde pasado, presente y futuro se mezclan con deseos, miedos y gozos de una población diversa, que es fraccionada por el hecho de estar cortada por la herida del borde de frontera. Las imágenes del video y sus murales respectivos buscan reconciliar la identidad esquizofrénica de esta joven ciudad y encontrar paz en el saber que todo es cíclico, y que en el avanzar hacia un futuro es necesario ver hacia el pasado para forjar un camino cierto y recto que nos ayuda a afirmar la verdad que esta ciudad, Tijuana, puede ser un gran hogar para todos.

Hugo Crosthwaite



Margareth DEGELING (Países Bajos, 1960)

Pacha Mama, 2020

Instalación conformada por madera, ramas de árboles, juguetes y elementos domésticos de plástico, cuerda, goma, fotografía y pintura digital impresas en cartón y papel 150 x 60 x 50 cm

Pacha Mama, que está realizada con madera flotante, materiales plásticos, juguetes, cuerdas, caucho, ramas de árboles, papel y materiales de envoltura; se refiere al hecho de que vivir en un mundo consumista y materialista, donde la gente no asume el cuidado de nuestro planeta. Aún así, se está fabricando, comprando y botando mucho plástico, lo cual genera una «sopa de plástico». En ríos y océanos se encuentran muchas redes de pesca usadas y destruidas en las que los animales se asfixian y mueren. Otros objetos que se encuentran en todas las zonas acuíferas se denominan «chancletas», hechas de plástico y caucho. En todo el mundo, desaparecen demasiados árboles. Las fotografías con pintura digital están realizadas sobre restos de árboles cortados. En algunos de ellos se pueden reconocer los «embriones», como un «eco» de los árboles, cuando todavía estaban vivos. Las fotografías con pintura digital están impresas sobre papel y cartón de embalaje usado, para indicar que nada dura para siempre, pero con la fuerte esperanza que podríamos cuidar mejor nuestro planeta para las futuras generaciones.

Margareth Degeling



MENTIÓN HONORÍFICA | Salvador DÍAZ (Ciudad de México, 1977)

La pelea / The fight de la serie *Panorámicos*,
2011–2018

Instalación pictórica de óleo sobre lona, sobre estructura conformada por 1 polín de acero y 8 pares de curvas de aluminio y 10 arcos-veletas

Pintura 310 × 1300 cm

Dimensión total 310 × 620 × 560 cm

La pelea es un proyecto de pintura contemporánea como espacio tridimensional que, a través de una instalación, exteriormente se muestra como una escultura neutral formada por el dorso curvo de un bastidor. Pero al acceder a su interior, se descubre otra obra que busca involucrar al espectador en una nueva experiencia al encontrarse literalmente envuelto, como protagonista, en una imagen continua de 360° conformada por un lienzo al óleo que lo envuelve en una atmósfera con cierta teatralidad, en un interior íntimo de cinco metros de diámetro. Al estar «al centro del cuadro» y verse rodeado por una multitud de personas, el espectador queda involucrado en la escena, como sucede en las calles o en la memoria colectiva de las riñas escolares donde la gente alterada lo rodea e intimida a pelear o a defenderse. La serie *Panorámicos* busca eso, poner en una situación literal y conceptual al espectador que solo al estar dentro de la obra, la activa y participa de ella. En este caso *La pelea* se asocia con el sentido de las manifestaciones recientes del mundo y nuestro país: las luchas, los reclamos, las injusticias, las agresiones públicas urbanas, los linchamientos y quizá, la empatía.

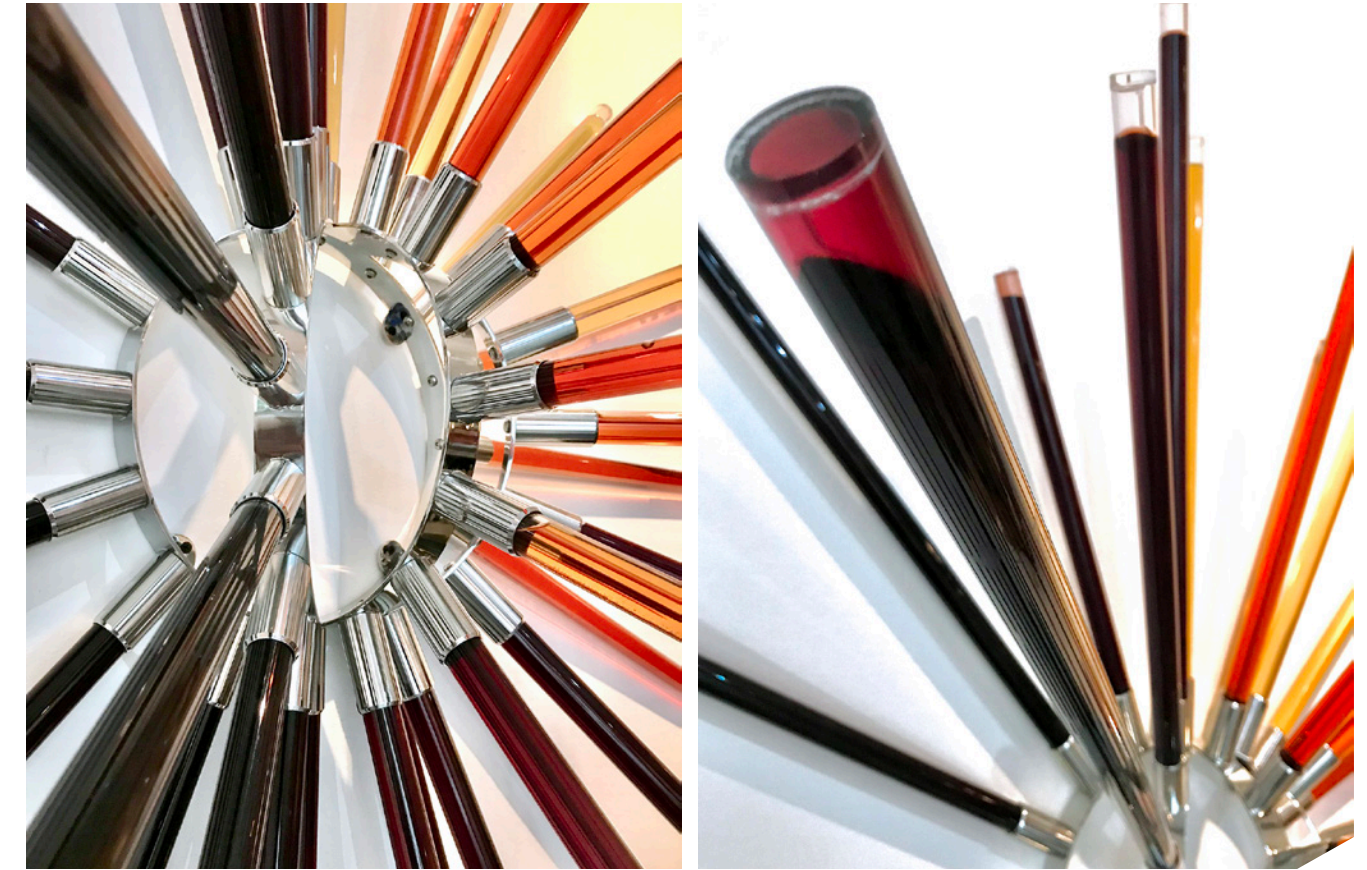
Salvador Díaz



Irene DUBROVSKY (Buenos Aires, Argentina, 1972)
Babilonia decolonial, 2020
 Acrílico sobre tela
 150 cm ø

Forma parte de una investigación centrada en la imagen de los mapamundis en un momento urgente del mundo, donde el proyecto del capitaloceno se resquebraja y una efervescencia colectiva asoma en la forma de movimientos comunitarios locales por doquier para pensar nuevas opciones civilizatorias. La pieza está construida superponiendo capas de imágenes: un mapamundi de archivos cartográficos, un mapa de vuelos globales, y pequeñas intervenciones de patrones geométricos circulares extraídos de diseños textiles mesoamericanos. Ojalá el arte puede abrir puertas a nuevos paradigmas y nuevas reflexiones que nos liberen de los asfixiantes sistemas patriarcales extractivistas y coloniales, contribuyendo con el anhelo de vivir en un mundo donde quepan formas de vida diversas, un mundo más amable que por principio no ahogue como hoy a las diferencias locales en las cuales reside en gran medida la capacidad que como especie tenemos de ejercer la reconstrucción de la memoria del mundo.

Irene Dubrovsky



Tania EA (Ciudad de México, 1980)
El vino, es vino, 2019
 50 % vino mexicano, 50 % vino norteamericano, tubos de acrílico y acero inoxidable
 180 x 180 x 100 cm

Esta obra es una oda a la belleza pictórica de los colores del vino, una reflexión de su esencia que nos permite contemplarlo desde otra perspectiva. Es creada con diferentes tipos de vinos atrapados dentro de cada conducto y, con un componente primordial: 50 % vino mexicano, 50 % vino norteamericano. Para la naturaleza de la obra, saber de dónde viene cada uno no es importante, pues en ella «la frontera no existe», sólo la belleza del vino que hace su trabajo, permitiendo que lo apreciemos en un abanico de colores que nos lleva a reflexionar sobre la profundidad y la historia de lo que el vino y sus orígenes representan. Es un material «vivo» que evoluciona y cambia cuando es sujeto al medio ambiente, por lo que la obra lo será también. Una obra de arte viva, no sólo en su concepto metafórico sino también en su calidad pictórica, que tanto en un inicio como en su final, nos muestra que las fronteras no existen. En la obra, el vino, es sólo vino.

Tania EA



Pablo ECHÁNOVE «PLO» (Tijuana, Baja California, 1995)

Silueta siniestra, 2021

Dos ilustraciones digitales impresas en vinil autoadherible sobre el muro y panfletos impresos en papel bond distribuidos en físico y por Internet
170 x 90 cm c/imagen



Las caricaturas animadas de los años noventa han fabricado recursos visuales que forman parte del acervo cultural de quienes las hemos consumido. Entre estos recursos existe el de la «silueta siniestra», que consiste en mantener en anonimato a un personaje por medio de una sombra, para inducir una sensación de suspenso e involucrar a lxs espectadores en ejercicios imaginativos lúdicos. *Silueta siniestra* genera esta experiencia a partir de la exploración del espacio expositivo. Al explorar la galería, lxs usuarixs encuentran a dos personajes que reclaman responsabilidad de una misma silueta, anteriormente distribuida en la ciudad sede, dando inicio al juego. Impulsadxs por un deseo de determinar quién es el verdadero dueño de la sombra, lxs visitantes de sala circulan por el espacio expositivo, comparando las distintas cualidades de los personajes en cuestión. Este «observar-transitar-observar» involucra al público más allá de la experiencia contemplativa tradicional. Quedará en lxs mismxs espectadores decidir cuál de las criaturas es la verdadera dueña de la silueta siniestra.

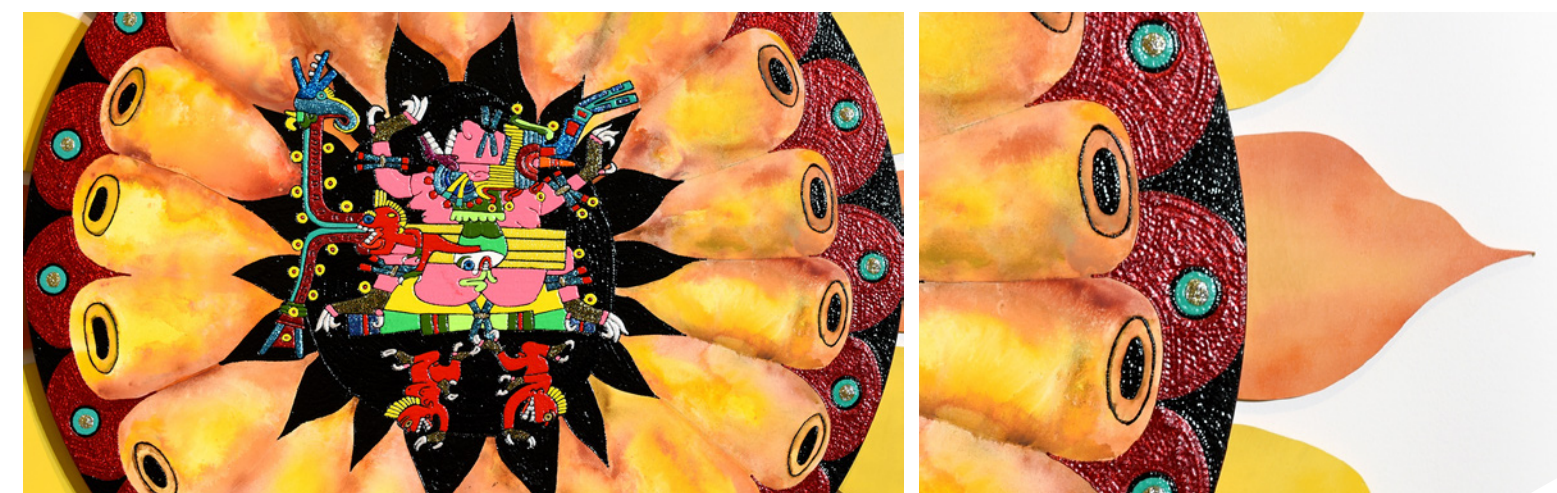
Pablo Echánove «PLO»



María ENRÍQUEZ (Ciudad de México, 1997)
Diario de una despensa, 2020
 Gouache sobre madera de cedro
 72 piezas en madera de 5 x 5 cm c/u
 Imagen 45 x 40 cm
 Marco 51 x 56,6 x 5 cm

Diario de una despensa utiliza la autobiografía como metodología de producción para registrar, analizar y descifrar la cotidianidad. A través de la despensa y la tradición pictórica del bodegón llevada a la contemporaneidad, se presentan los objetos sin fondo y en ángulos convencionales, utilizando como referencia la estética de las páginas de compras por Internet. La pieza, presentada de manera modular, permite que la obra represente un ente modificable, donde el espectador pueda imaginar qué piezas cambiaría, agregaría o eliminaría, dándole la posibilidad de encontrarse dentro de ella. Asimismo, estos módulos presentan a los objetos como entes independientes, debido a que intento rescatar la importancia del producto cotidiano como fuente de información. Son objetos que posibilitan crear una imagen del sujeto detrás de ellos, ofreciendo pistas de los gustos, hábitos, estilo de vida, nivel socioeconómico e incluso, el tipo de infancia que el individuo ha tenido.

María Enríquez



Gloria ESTUDILLO (Tijuana, Baja California, 1942)
Corazón de girasol, 2020
 Acrílico, acuarela, pintura glaseada y papel sobre lienzo y madera
 196 cm ø

Corazón de girasol representa un viaje entre la noche y el día. Es una profunda reflexión sobre el acto de creación y destrucción. Todo empieza en el parto, no solo como el acto de concebir o de dar vida, sino también de partir de un lugar a otro, cambiar de espacio y tiempo a la vez. Es una metáfora sobre la expansión y movimiento de la energía solar. Se intenta hacer rima para que las energías femenina y masculina se fundan y se pueda generar el calor creador. El significado de esta obra se enfoca en que las mujeres de este siglo queremos dar un mensaje de sanación: la energía empieza desde nosotras mismas como seres creadores que somos por esencia. La voz de las mujeres debe ser escuchada y respetada. La desintoxicación de la Tierra empieza desde nuestros actos creativos. *Corazón de girasol* intenta ser un llamado a la creatividad que todas las mujeres tenemos y ofrecemos para el bien de la humanidad.

Gloria Estudillo



Carina FABARO y Alfredo TOLEDO (San Juan, Argentina, 1971 / La Rioja, Argentina, 1969)
¡Mírate! Asume la responsabilidad. Tomar conciencia sobre el estado del planeta es nuestra responsabilidad, 2020
 Instalación pictórica conformada por un mural en la pared realizado con MDF, desechos plásticos, arena, cartón, acrílicos y una impresión en 3D en vinil autoadherible en el suelo que incluye códigos QR para estimular la conectividad de la tecnología RA (realidad aumentada) con imágenes obtenidas de dos satélites del espacio geográfico de Tijuana y estímulos sonoros. Música de Soledad Toledo
 Mural 300 x 230 cm
 Vinil 370 x 570 cm
 Dimensión total 300 x 570 x 370 cm

Tomar conciencia sobre el estado del planeta es nuestra responsabilidad como seres humanos. El arte es una experiencia que propone un cambio con esta obra pictórica, a través de la contemplación de nosotros mismos en un espacio que simboliza el planeta que nos acoge. Es un llamado a asumir el cuidado de la naturaleza, comprendiendo su complejidad y la influencia que ejercemos sobre ella. Se tiene en cuenta una faceta intangible, como lo virtual y otra física, la obra. Ambas se combinan a través de fotos satelitales de Tijuana impresas y adheridas en el suelo y una aplicación con RA y efecto inmersivo musicalizado. Además se presenta un mural que evidencia las consecuencias de la intervención humana sobre el planeta. La intención es ofrecer una mirada más amplia y participativa que contribuya a reflexionar desde un lugar activo.

Carina Fabaro y Alfredo Toledo





Maura FALFÁN (Ciudad de México, 1973)
Niña silenciosa, 2020
 Acrílico sobre papel
 271,78 × 152,4 cm

Tengo claro que la única pintura que se puede dar actualmente es una de carácter precario, que muestre su incertidumbre y evidencie su fragilidad. Imbuida en su propia historicidad, estoy asumiendo a la pintura como un medio vital y necesario que se niega a morir por su sostenido poder de seducirlo a uno, espectador y creador. Inspirada en el poema *Nada malo me ocurrirá* de Roberto Bolaño, *Niña silenciosa* es una reflexión sobre el estado del mundo y nuestra circunstancia en él. La pulsión destructiva —«Aquella que corre veloz por las líneas de mi mano»— es la vida misma: ese inesperado y fugaz intervalo que nos toca experimentar por fuerza del deseo y azar del destino. Durante los últimos diez años me he dedicado a pintar lo que denomino «paisajes interiores», pinturas verticales de carácter monocromático, donde el desplazamiento en el campo visual de la obra, entendida como paisaje, se hace hacia adentro. Opuesto a la expansión horizontal y frontal que el paisaje tradicional ofrece, éste es de una inmersión hacia adentro, una introspección silenciosa.

Maura Falfán



Ángela FERRARI (Buenos Aires, Argentina, 1990)
Quiero vos, 2019
 Acrílico sobre tela
 230 x 350 cm

La boca parece ser una parte del cuerpo de la cual nos debemos responsabilizar absolutamente. El no hacerlo puede generar vergüenza, pena y/o angustia. La boca es de donde salen las palabras, desde la boca se exhala, se lacta, se toma, se alimenta, se grita, se silba, se murmura... allí se comienza a deglutir, se muestran los dientes para sonreír y para amenazar, entre otras cosas. Su forma replica un auditorio o los auditorios replican su forma. La boca tiende a tener un rol crucial en la interacción humana en general y en la sexualidad. Los dientes parecen ser la única superficie ósea visible, el único espacio donde los tejidos óseos están desnudos y desprotegidos. Y si bien cumplen una función protectora y hasta pueden utilizarse como armas blancas mordiendo, desgarrando, mascando. También revelan nuestra higiene personal. Mucha gente se siente avergonzada por su propia dentadura. Es posible que el nivel de auto-higiene suele ser asociado con el grado de amor propio. Se puede tener la fantasía de que de alguna forma la boca como orificio revela «verdad», nos muestra nuestro endoesqueleto, nuestra intimidad, nuestro auto-cuidado.

Ángela Ferrari

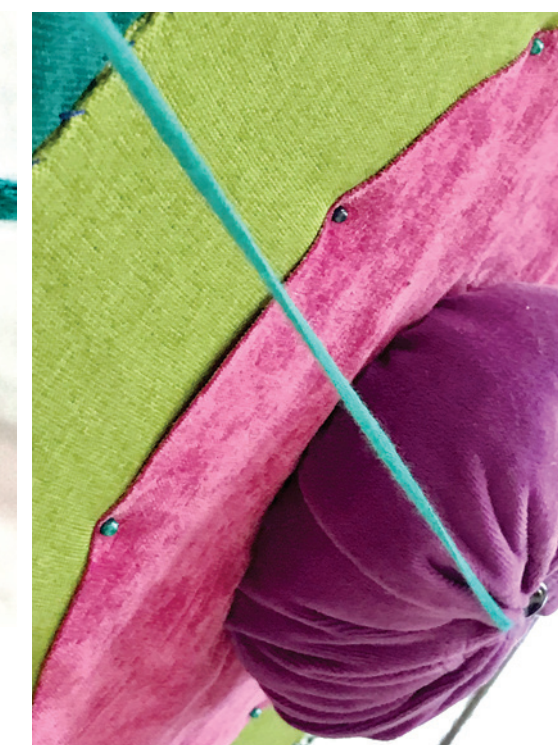


Sonia FRANCO «Ezra» (Culiacán, Sinaloa, 1987)
Todavía estoy aquí, 2020
 Instalación conformada por acrílico sobre lienzo, vestido de terciopelo, escritura con tinta invisible sobre lienzo y tela y lámparas UV
 Pintura 76,2 x 102 cm
 Dimensión total 224 x 326 cm

El feminicidio, es un grave problema en nuestro país. Como sociedad sabemos que existe, sin embargo sigue oculto entre sombras y el silencio. Vivimos en la inseguridad y con la incertidumbre de no volver un día a casa. Hablando desde mi experiencia, en muchos casos son las mismas autoridades quienes ocultan y protegen a los responsables. En este contexto surge la pregunta ¿Qué pasa con las familias? y siendo más específica ¿Qué sucede con los hijos de las mujeres desaparecidas o asesinadas? Es un infortunio que los marca de por vida. La ausencia de una madre es un hoyo negro que quizá con el tiempo se hará más pequeño, pero es una realidad que siempre estará ahí. Como artista y familiar de una mujer que sufrió este crimen, quise crear con mi arte un puente que promueva el diálogo y de esta manera, convertir al espectador en un agente activo, con el poder de hacer retumbar las palabras de las víctimas y de esta forma, dar voz a aquellos que se mantienen en silencio y, sobre todo, a aquellas que fueron silenciadas para siempre. Se necesitaría una lámpara gigante para sacar a la luz este problema, pero quizá, podamos empezar iluminando este espacio.

Instrucciones (utilizadas durante la exposición): utiliza las linternas de luz ultravioleta para leer el mensaje oculto en los muros.

Sonia Franco «Ezra»



Vanessa FREITAG (Santa Rosa, Brasil, 1982)
Conjunción orgánica I, 2020
 Instalación textil realizada con costura y collage adosada al muro
 200 x 160 x 20 cm

En este trabajo vemos un conjunto de objetos que aluden a formas orgánicas tanto del cuerpo como del paisaje natural. Están dispuestos en el espacio sin ningún marco, dado que son elementos independientes. Como si fueran un rompecabezas, propician otras formas de arreglo al momento de su instalación. Mi punto de partida es pensar el color en el espacio. Los materiales utilizados fueron preponderantemente telas de diversos orígenes. Me interesa que las fronteras entre lo bi y lo tridimensional se desdibujen y así, *Conjunción orgánica I* puede ser una propuesta escultórica que piensa en color o una pintura táctil. Busco en los materiales un parecido al color que veo en mi mente: el color grita, palpita, lo veo en tres dimensiones. Algunas de las intenciones de esta pieza son: pensar la pintura expandida, sentir la pintura con el cuerpo mediada por su tridimensionalidad y colores saturados que invocan a más de un sentido, y la posibilidad de jugar con el espacio. En síntesis me interesa problematizar ¿qué es y qué puede ser la pintura? ¿Cuáles son sus fronteras, sus territorios? ¿Cuáles son las posibilidades de percepción del color, más allá de su aspecto visual?

Vanessa Freitag



Darwin FUENTES (Ibarra, Ecuador, 1971)
Soy América, 2020
 Impresión serigráfica sobre seis camisetas (ropa americana de segunda mano) y
 ganchos de alambre usados
 108 x 475 cm

La franja terrestre que conecta México con Centroamérica es posiblemente la línea divisoria que más personas cruzan diariamente en el continente y una de las más transitadas del mundo. Es el cruce obligatorio para los cientos de miles de centroamericanos que caminan hacia el norte con el aspiracional implantado del «sueño americano». Ser migrante significa ser otro: «el otro» o «lo otro» agrega cosificación. Los migrantes son clasificados, estigmatizados ante la opinión pública, amedrentados e invisibilizados. La sociedad receptora no quiere reconocerlos y ellos viven escondidos en continua movilidad y vulnerabilidad. Ser migrante indocumentado implica invisibilidad permanente. Bajo este contexto, esta obra es una crónica gráfica del trayecto de estas caravanas de migrantes, basada en escenarios y escenas fotográficas encontradas en distintas fuentes noticiosas, utilizadas para personalizar camisetas de ropa usada americana, cuya impresión tenue camufla su dibujo como una forma de resaltar la condición de invisibilidad del migrante ilegal que desaparece en el paisaje hacia donde va.

Darwin Fuentes



Cristiano GABRIELLI (Sora, Italia, 1969)

Chupaflor, 2018

Pintura medial in continuum en formato digital 1:1, tableta gráfica sobre vinil laminado
374 × 150 cm

«Ellos enseñaron el miedo; y vinieron a marchitar las flores. Para que su flor viviese, dañaron y sorbieron la flor de los otros». Chilam Balam de Chumayel

Canibalismo ritual contemporáneo: combinar las prácticas de producción de conocimiento prejuicioso y construcción del «Nuevo Mundo» crea los opuestos nutrientes/tóxicos de lo obvio. Para mí la representación hoy es un artefacto histórico formado por actrices/actores, espectadoras/espectadores en roles intercambiables, articulados. El campo regulado de las nuevas identidades colectivas invalida a través de la dedicación y el reconocimiento. El saber situado en los «nuevos mundos» comienza y termina en lugares comunes de alteridad. Los actores específicamente humanos, para afirmar su humanidad, la matriz de la acción, tratan de reducir a los otros actores a recursos. El miedo es la membrana permeable que construye el límite y la frontera. Cualquier complejidad es abatida por la obsesión respecto a lo diferente, al enemigo: el deseo de ser como todos es lo que te come y lo que te hace al mismo tiempo depredador. Se vislumbra en el mismo mecanismo la condena a la consunción y el ojal, la herida y la puerta.

Cristiano Gabrielli



Silvia GALINDO BETANCOURT (Chihuahua, Chihuahua, 1949)

Marcas en la piel, 2020

Instalación con torsos femeninos de plástico forrados con tela e intervenidos con pintura acrílica

200 x 200 x 50 cm

Por lo general los temas me llegan siempre a través de las noticias, de lo cotidiano, de las experiencias propias. Escojo la piel y las marcas que en ella van quedando porque es un tema recurrente en mí. Siento que la piel habla siempre de nosotros, de nuestros gozos y sufrimientos. La piel es el órgano más extenso de nuestro cuerpo y su función principal es la protección. Con la piel nos encontramos a diario frente al espejo. Es a partir de esta cercanía, en una etapa de soledad y aislamiento que me abstraigo en la piel propia y derivo en este trabajo. Nuestra piel es el reflejo de lo que heredamos, lo que vivimos, lo que somos y en lo que nos convertimos. Piel que refleja nuestro amor y nuestro odio. Piel que se modifica por la edad, los gestos, los sufrimientos, las costumbres, las creencias, las leyes, la ignorancia, el castigo, la violencia y la estúpida complicidad del silencio. Nuestra piel es el libro, nuestras marcas son el texto.

Silvia Galindo Betancourt



Alfredo GALLEGOS MENA (Ciudad de México, 1991)
 TAAF 150/150 de la serie *El sentido de la funcionalidad*, 2021
 Pintura vinil-acrílica sobre novecientos cubos de 5 cm³ elaborados con barro cocido
 150 x 150 x 5 cm (políptico)

Esta pieza fue hecha ex-profeso para la *Trienal de Tijuana: I Internacional Pictórica*. Aborda el tema de la pintura contemporánea y su funcionalidad que adopta conforme a la utilidad del concepto. Es el medio que existe tras declarada su muerte y que con cada paso entre el tiempo y espacio, muestra su infinita cualidad de transformarse y adaptarse. Carga con un sinfín de información y aun así luce ligera y fresca. Se siente la renovación que está cursando. La pieza está constituida por 900 cubos de barro cocido e intervenidos con pintura vinil-acrílica. El barro es un dispositivo que contiene información que ha adquirido por años, como la pintura, y continúa conservando esa información al momento de ser intervenirlo con pintura. La pintura interviene tres de las cuatro caras del cubo y así, algunas fungen como base una de la otra. Es decir, existen pinturas debajo de otras pinturas que pudieron ser un ejercicio o un error, pero al final representan un gesto pictórico que subsiste debajo de otra capa pictórica.

Alfredo Gallegos Mena



Iliana GARCÍA (Tijuana, Baja California, 1983)
Nuevos territorios (constructos de ignorancia, indiferencia y corrupción), 2021
 Instalación de pieza tridimensional elaborada con objetos y residuos plásticos,
 esmaltes, acrílicos y tintas
 300 x 500 x 150 cm

La contaminación de plásticos esparcidos por todo el globo terráqueo, en donde la aparente inocuidad de la materia contamina y esteriliza todo lo que cubre, se expande por acumulación y conforma nuevos espacios, corporificando nuevos territorios de dimensiones inimaginables (las islas de plásticos del Pacífico, las montañas de plásticos residuales de Haití, etc.). Estos universos en el presente proyecto son representados por objetos de plásticos donde el agregado pictórico actúa como evidencia de un pasado vital, que testifica, desde la condensación cromática (con el azul), un tránsito matizado en la diversidad multicolor que, a manera de contaminación, se expande hasta decantarse en la acromía de formas irregulares que provienen de los recipientes contenedores de líquidos vitales y mortales (agua y refrescos de soda). La obra es realizada con el apoyo de Iván Silva, Roberto J. Cordero y Erick Palomera.

Iliana García



Juan José GARCÍA (Bogotá, Colombia, 1974)
 De la serie: *Bodegón – En la futilidad*, 2021
 Instalación conformada por objetos elaborados en MDF y pintados con óleo sobre una superficie de MDF ubicada en el suelo
 28 x 70 x 70 cm

Centros como el CECUT dedican sus esfuerzos a la promoción de artistas plásticos y están encaminados al mejoramiento de su calidad de vida. Sin embargo, es tanta la población artística que los beneficios son alcanzados por unos pocos, obligando a los demás a encontrar alternativas para ganarse la vida, lo que comúnmente se conoce como el rebusque, sin ningún tipo de protección ni seguridad social. A partir del concepto de pintura expandida, recorto objetos en MDF y los intervengo pictóricamente con la técnica: *trompe-l'oeil*. Esta técnica resulta útil para representar ciertos objetos en una instalación referida al concepto de abandono. La disposición de los elementos en el piso ofrece la idea de un gran bodegón, al igual que David Hammons con su obra *Bliz-aard Ball Sale*, en la que se erigió como un vendedor ambulante vendiendo bolas de nieve sobre una manta. Esta disposición representa no solo al artista que se ve inmerso en la economía del rebusque, sino a todas esas personas que viven de la economía informal, vendiendo cualquier mercancía en el espacio público para sobrevivir.

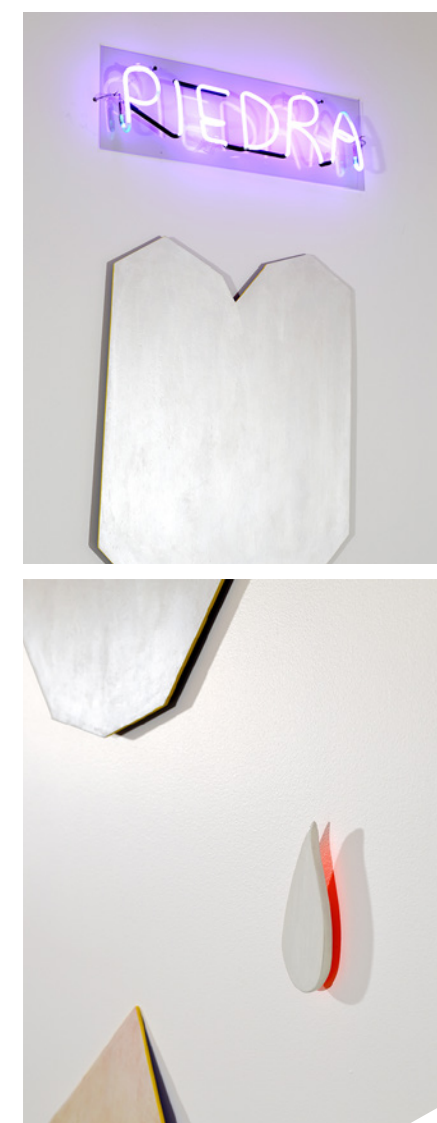
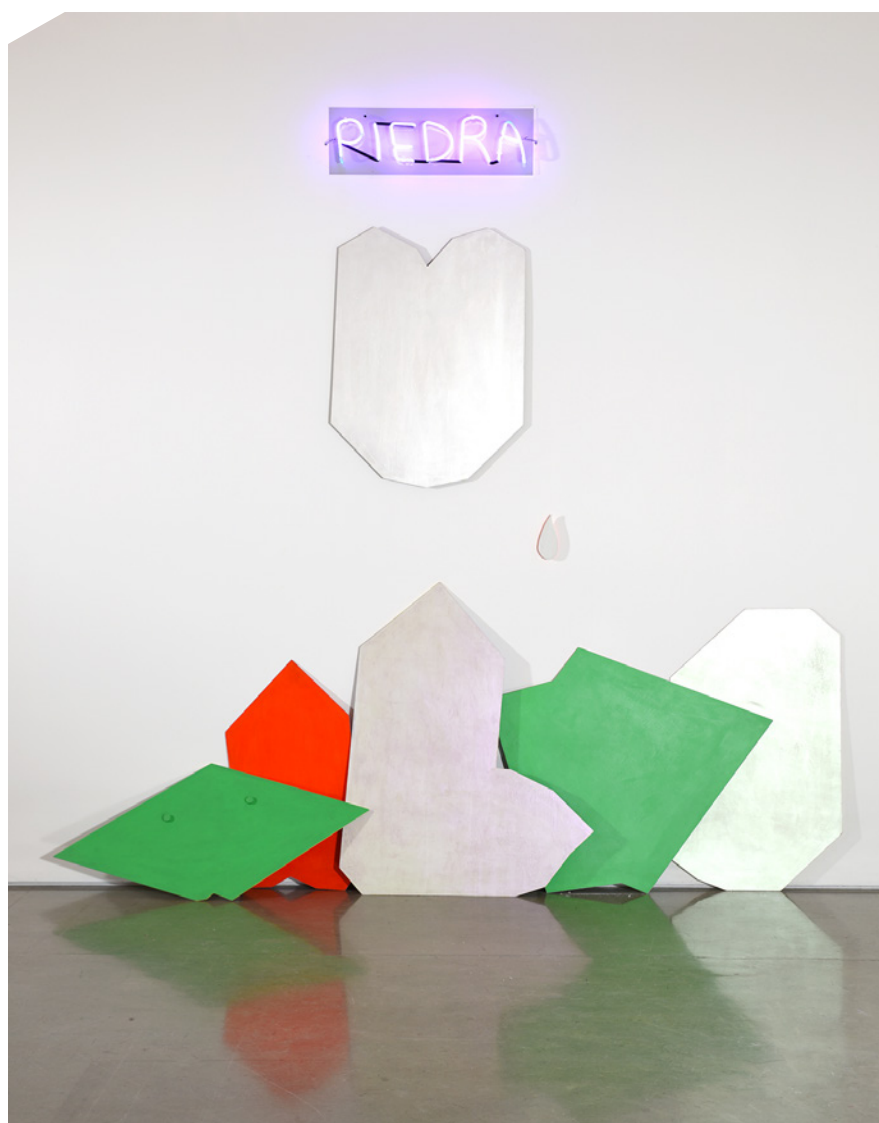
Juan José García



Yadira GARCÍA RUBIO (Ciudad de México, 1987)
A(r)mate, 2020
 Esmalte sobre valla de seguridad de aluminio y acero
 330 × 122 cm

En innumerables ocasiones se ha hablado sobre la muerte de la pintura o su falta de relevancia como arte pertinente en los tiempos que corren. Cualquiera sea el caso, lo cierto es que en la actualidad la pintura goza de muy buena salud, posiblemente esto se deba a que es un medio accesible y democrático, que permite materializar algunas de nuestras ideas, pensamientos e inquietudes. En los primeros meses de 2020 fuimos testigos de una serie de protestas, todas legítimas en relación con la violencia ejercida por el género masculino hacia las mujeres, culminada en una tasa enorme de feminicidios, aunados a falta de sensibilidad y voluntad política por parte de las autoridades pertinentes para resolver dicho problema. *A(r)mate* fue una de tantas de esas pintas, también el título de la pieza que presento es un fragmento, un resquicio de un momento, una parte de nuestra historia. Posiblemente carezca del dominio de una técnica pictórica como el óleo, sin embargo su técnica queda compensada por su ferocidad y pertinencia como registro de aquella primavera que juntas salimos a las calles a exigir justicia.

Yadira García Rubio



Laura Elena GARDUÑO (Toluca, Estado de México, 1986)

Montaña, 2018–2019

Instalación conformada por luz de neón, pintura acrílica y aerosol sobre madera recortada
290 x 260 cm

En mi obra, abordo la montaña como concepto, imagen y estructura pictórica. A través de la síntesis de elementos formales, soportes irregulares, colores iridiscentes, luces de neón y fragmentos busco asir la idea de re-construcción de una montaña, la *Montaña* de mi mente, vinculada a ficciones personales y sucesos reminiscentes que representan, desde la intimidad, mi condición histórica, social y afectiva expresada a través del color y la forma.

Laura Elena Garduño



David GARZA (Monterrey, Nuevo León, 1973)
Broken landscape V (Paisaje roto V), 2020–2021
 Esmalte acrílico sobre lámina transparente de acrílico cortada con láser, tuercas y tornillos y pintura acrílica sobre la pared y el piso
 Pintura 110 × 130 cm
 Dimensión total 230 × 150 × 110 cm

Desde 2014 he estado trabajando con reflexiones sobre la fragilidad de la memoria, elaborando series a partir de enunciados que, como la memoria, van mutando con el tiempo. Comencé con la frase «lo único constante es el cambio» y de ahí elaboré una serie de pinturas realizadas a partir de la desconstrucción de bocetos realizados de memoria de lugares que alguna vez habité. En 2016 el enunciado mutó a «lo único constante es el olvido» y con éste elaboré un proyecto de escultura en donde utilicé muebles que pertenecieron a mis bisabuelos. En 2018 el enunciado se transformó a «el único cambio está en la constante» y a partir de ahí generé la serie y la pieza que estoy presentando en la *Trienal de Tijuana*. Me pregunté: ¿si el único cambio está en la constante, entonces la manera de generarlo es a través de la manipulación de ésta? Fue así que seleccioné tres de las constantes clásicas de la pintura: el soporte, el formato y su bidimensionalidad para manipularlas y generar una serie de paisajes abstractos que transitan justo por los límites de lo que tradicionalmente se considera una pintura.

David Garza



Rubén GIL (Pachuca, Hidalgo, 1978)
Improvisación 7:00:07, 2020
 Video
 Duración: 7:00:07 minutos en *loop*

Durante diez años ha trabajado piezas que muestran una tensión entre color pigmento y color luz. *Improvisación 7:00:07* es un documento/videoinstalación/mural que presenta dicha tensión. Es el registro de una acción improvisatoria que interviene lumínicamente un soporte pigmentado, no más. Esta obra se originó por serendipia, cuando en el estudio se percató de un reflejo y descubrió que era la luz del sol entrando por la ventana, posándose sobre un objeto translúcido en la mesa y su reflejo se manifestaba en el techo. Entonces pasó la mano por encima y decidió que ahí se encontraba su punto de ruptura. Tomó la cámara y registró una improvisación que duró 7 minutos, un acto sencillo sin edición, pero nada simple. Tras años de saturación y abundancia de métodos y herramientas tanto digitales como analógicas, muchas veces con tintes efectistas, por fin en ese momento comprendió que, lo más natural en lo pictórico, yace en el acto humano que relaciona pigmento y luz, considerando a esta última, como aquel elemento mínimo e indispensable para que esto suceda.

Juan José García



Ángela GONZÁLEZ (La Piedad, Michoacán, 1953)

Vanity, 2020

Ensamblaje pictórico sobre madera conformado por pintura acrílica, maniquí de fibra de vidrio, hoja oro, telas de algodón, seda y poliéster, plástico, metal y bordado con hilos de algodón y lanas acrílicas
250 x 200 x 28 cm

Cuando aparentemente habíamos llegado a un punto de quiebre en el consumo asociado con la industria de la moda, contrariamente resultó fortalecido. Según estudios estadísticos, más de siete billones de habitantes del mundo adquirimos más de 100 billones de prendas, muchas de las cuales ni siquiera se estrenan, terminando en la basura y sólo un porcentaje mínimo se recicla. La moda es la segunda industria más contaminante del medio ambiente y, paradójicamente no sufrió demasiado con la crisis actual, incluso la venta de la ropa en línea registró un incremento de más de 7000% con relación al año pasado. En ese contexto y reflexión se ubica la presente obra. En la insistencia por seguir señalando que es urgente y necesario hacer cambios al respecto. Mi obra incluye de manera periódica proyectos que apuntan a cómo el consumo se ha sobrepuesto a la necesidad, y a asumir el *slow fashion* como epicentro de cuestionamiento permanente. *Vanity* es una instalación pictórica de gran formato que mezcla los trazos abstractos con objetos y materiales diversos en una mezcla vibrante y puntual.

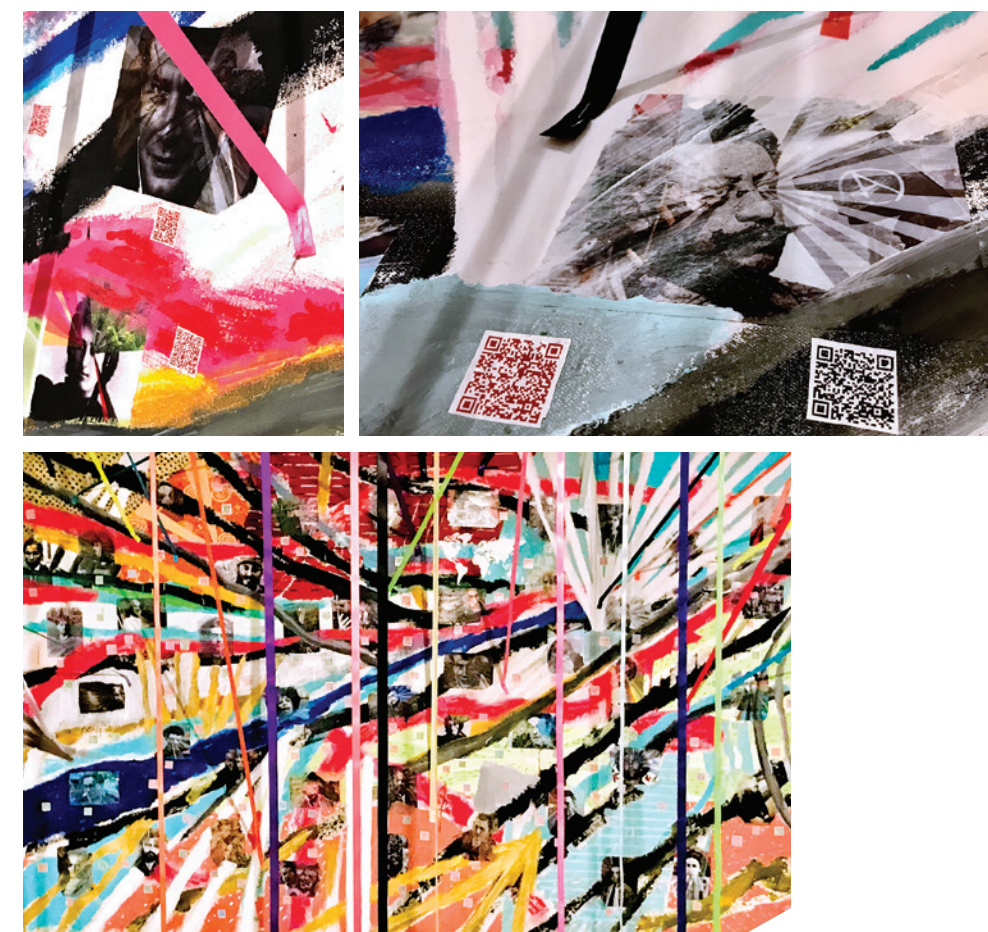
Ángela González



Juan José GONZÁLEZ «Juna Withkin» (Monterrey, Nuevo León, 1964)
Shortly, 2020
 Acrílico sobre nueve trampas para rata
 61 x 88 cm (políptico)

Sobre fragmentos que componen un paisaje, la muerte funge como recordatorio para solidificar la fragilidad de la existencia humana. Hasta hoy, la especialización de cada actividad individual y grupal a realizar, moviliza al siglo XXI. Ahora todos somos líderes «imprescindibles» y nuestra competencia nos reviste de cómplices y testigos que aceleran la vida en su convivencia diaria, coronándonos como la generación humana empeñada en dejar de existir. El *feedback* personal busca culpables y también es el punto desequilibrado que cimenta la tendencia individualista. Nunca hemos dejado de estar en guerra, porque cada uno de manera diferente ha combatido desde lo visible o invisible, omitiendo cualquier pasado, pensando en sí mismo, flagelando el cuerpo, pero también chingando el planeta. Esta casa ahora en su límite, segundo a segundo nos confronta como extremadamente vulnerables y frágiles, tanto, que ajusta nuestras vidas a una nueva realidad, creyendo que desde lo individual y lo colectivo todo debe cambiar desde una amplia visión y aprecio de lo aprendido. Como decía Ted Bundy: «De todos modos, ¿qué es una persona menos en la faz de la tierra?»

Juan José González «Juna Withkin»



Antonio GRITÓN (Ciudad de México, 1953)

Los caminos de la libertad, 2020

Acrílico, esmalte, listones de colores dispuestos en todas direcciones, imágenes impresas, y códigos QR sobre tela
180 x 320 cm

Esta es una obra que desde lo pictórico enseña un inmenso paisaje abstracto y emocional acerca de los caminos emprendidos para alcanzar la emancipación humana. Contiene parte del pensamiento de izquierda, ya sea simbólicamente (a través de los retratos intervenidos de filósofos, activistas y luchadores sociales) o explícitamente, a partir del centenar de códigos QR que contienen obras clásicas del pensamiento de izquierda de autores como Karl Marx, Friedrich Engels, Aleksándra Kollantai, Rosa Luxemburgo, Lenin, Ho Chi Minh, Charles Darwin, Sigmund Freud, El Ché Guevara o Pablo González Casanova, entre otr@s. También se insertan enlaces a películas, videos y documentales sobre la guerrilla en México, la independencia de Argelia y enigmáticos poemas, canciones, transmisiones de radio, informes de exposiciones, biografías y enlaces a plataformas noticiosas en tiempo real... *Los caminos de la libertad* es un descomunal paisaje que explora estéticamente las conexiones entre lo real y lo virtual.



Antonio Gritón



Julie HERMOSO (Caracas, Venezuela, 1966)
Ecológica, 2020–2021
 Mural modular realizado en vinil autoadherible
 557 × 980 cm

Patriarcado es patriarcado y está desbastando el tejido fino del planeta que, visto desde el espacio, es un inmenso museo azul y desde el tiempo, un desierto de árboles sediento de emociones, donde sube y sube la temperatura, junto a las mareas y el fuego controlado por manos ávidas que abrasa las selvas, donde la vida se extingue porque ya no puede respirar el humo tóxico que ciega. Universo holográfico de imágenes en fuga de estilo contrapunto, ficción presentada como verdad uniforme de una tierra sin caminos que conducen a una sola dirección. A espaldas del inmenso ahora que la contracultura señala como la auténtica naturaleza, detrás de las pantallas. La realidad social de orígenes mágicos y religiosos que se despierta de una pesadilla crónica a la que renuncia para salvarse del abuso de poder que anima la simulación asesina.

Julie Hermoso



Luis G. HERNÁNDEZ (Mexicali, Baja California, 1975)
Untitled #52 (A temporary thing) (Sin título #52 Una cosa temporal), 2018
 Pintura sobre madera y base de madera
 244 × 610 × 122 cm

Esta obra consiste en una escultura que se asemeja sutilmente a una valla publicitaria, un cartel de protesta o a la valla fronteriza entre Estados Unidos y México que el artista transita a diario. Se extiende seis metros y se enfrenta al espectador en cuanto se acerca a ella. Y debido a su ubicación, parece como si la estructura hubiera sido impuesta con fuerza en el espacio, y que de alguna manera, no encaja de forma natural en su entorno porque es una «cosa» adherida a su sitio actual que sólo puede existir allí momentáneamente. Si se ve en el contexto de la pandemia global actual, *Sin título (una cosa temporal)* apunta a la esperanza de poder volver a la normalidad. Si observamos su sutil semejanza con un letrero de un mitin político, nos puede hacer pensar en las numerosas protestas, marchas, huelgas, ocupaciones y otras formas de acción asociadas a la incertidumbre política que tienen lugar en Estados Unidos, en México y en todo el mundo, y de la esperanza de que estos procesos traigan cambios favorables y más permanentes a la mayoría. Incluso cuando todos sabemos que la lucha personal social es de por vida y necesaria para la autoconciencia y la conciencia.

Luis G. Hernández



Leticia HERRERA (Tijuana, Baja California, 1984)
Paisajes posibles. Puesta de sol al final del día 956-M, 2020
 Holograma 3D sobre serigrafía y pintura al óleo
 100 cm ø

El color al atardecer se debe a que las partículas de polvo en la atmósfera marciana permiten que la luz azul penetre más fácilmente que otros colores. El efecto es más pronunciado cerca de la puesta de sol, cuando la luz atraviesa un camino más largo que al mediodía. *Paisajes posibles* es un proyecto que explora el archivo fotográfico de la Nasa situado en su sitio Web público. Los vehículos lanzados a la superficie marciana han hecho un registro de paisajes que nos han permitido visualizar colores, texturas, horizontes y en su conjunto, una poética del paisaje inhabitado. A través de hologramas trabajo en fusionar paisajes captados por el explorador Rover Curiosity en el planeta rojo. Este trabajo es una narrativa visual realizada con diferentes técnicas que a través del tiempo se han utilizado para producir imágenes. Se representa al ser humano en una expedición de paisajes posibles. Es el capricho del hombre por la colonización de otros planetas como alternativa de supervivencia en el futuro. Esta pieza simboliza la puesta de sol 956 marciana que el Rover Curiosity, situado en el Gale Cráter, realizó por medio de cuatro tomas fotográficas.

Leticia Herrera



Liliana HUESO (Tijuana, Baja California, 1976)

En casa, 2020

Instalación conformada por seis fotografías impresas en chifón montadas sobre una estructura de madera en forma de casa con barras para cortinas
345 x 150 x 300 cm

Conforme la pandemia global por coronavirus avanzaba y guardábamos cuarentena, comencé a registrar mi entorno. Como miembro de la comunidad *queer*, me di cuenta que más que confinadas, estábamos aisladas y escondidas. Esto me provocó la urgencia de documentar este aislamiento por confinamiento. *En casa* incluye personas binarias y aquellas que se identifican como mujeres dentro de la comunidad LGBTQ+.

Cada foto tiene la misma composición: personas pasando el aislamiento juntas, con cubrebocas, a una distancia de 1,5 metros de distancia señalados por una cinta métrica. La estructura de la obra se materializa en un espacio específico llamado casa, donde estamos presentes y vivas. Las fotografías impresas en chifón se muestran como cortinas alrededor de la casa que se ven desde afuera, representando la realidad que vive la comunidad LGBTQ+: invisibilidad a pesar de estar presentes en la sociedad, aunque excluidas por derechos, presencia física, representación, soporte familiar. Al observar una fotografía se alcanza a ver otra, simbolizando las redes de apoyo dentro de la misma comunidad.

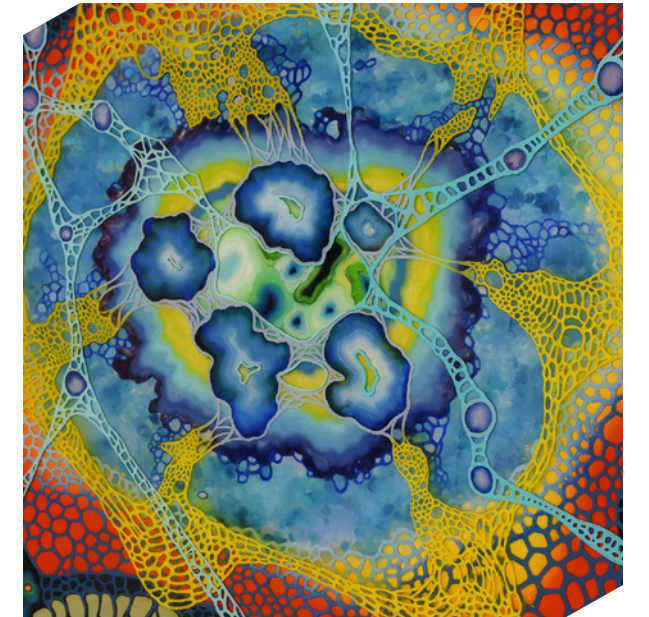
Liliana Hueso



Raúl IDUARTE FRÍAS (Tijuana, Baja California, 1987)
Signos vitales, 2020
Óleo sobre tela
230 x 213 cm (políptico)

Nuestra mirada se desliza sobre la superficie de las cosas, pero en la imagen pintada se rebasa esta lógica, se busca profundizar, ver a través. Considero esta obra como una radiografía que exhibe el estado interno del cuerpo a partir de una serie de elementos cotidianos que «zigzaguean» de arriba abajo, como una gráfica en un monitor de signos vitales que, a partir de pulsos, frecuencias o ritmos, permiten un diagnóstico visual sobre determinadas condiciones existenciales.

Raúl Iduarte Frías



Mischka IPPÓLITA (Ciudad de México, 1989)

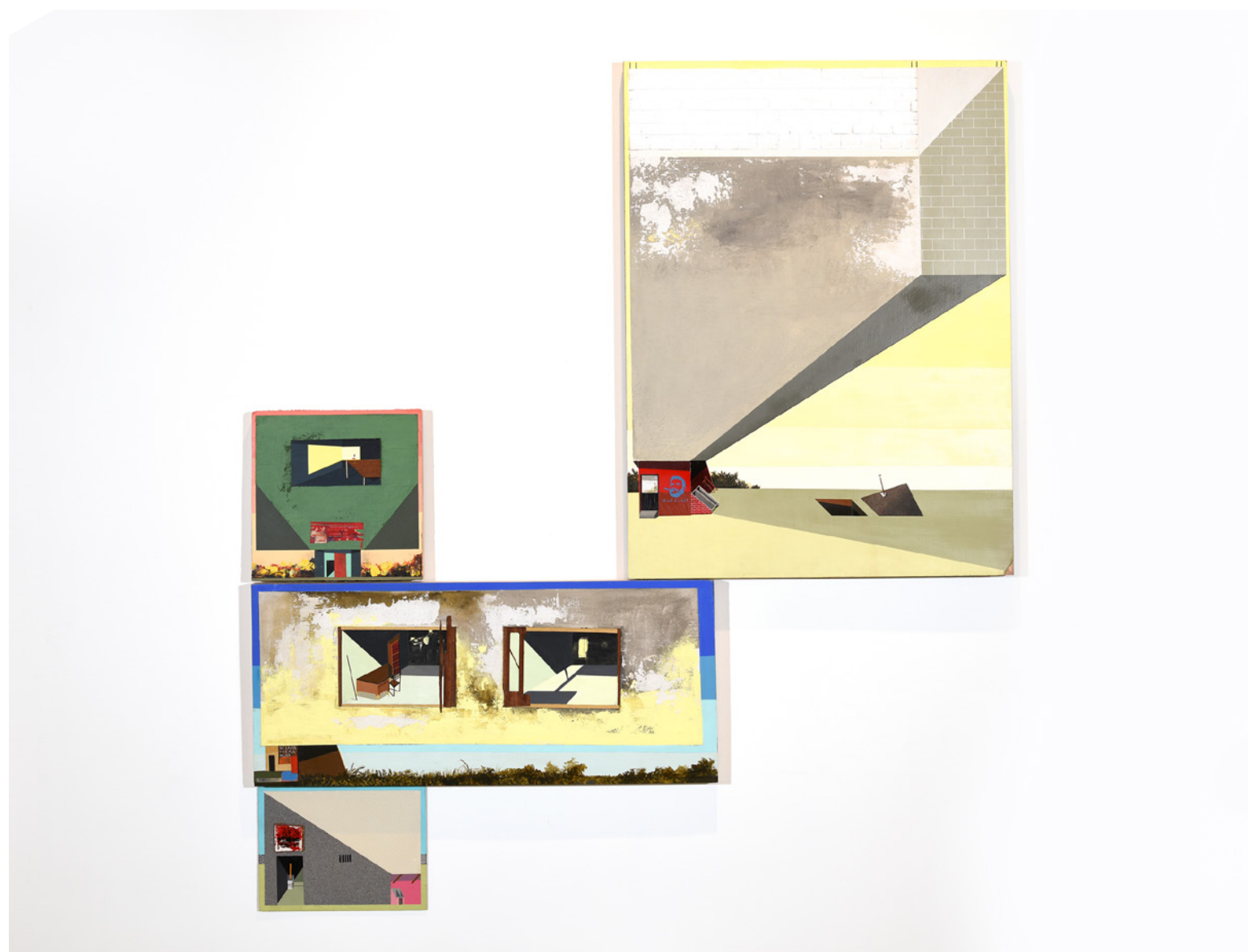
There's no such thing as the unknown, only the temporary hidden (No existe tal cosa como lo desconocido, sólo lo temporalmente escondido), 2020

Óleo sobre resina

185 x 150 cm

Esta obra fue construida a partir de estructuras microscópicas. Es una composición hecha con diversas referencias anatómicas que solo pueden ser observadas desde un microscopio. La pieza nos muestra una imagen que jamás podría verse a ojo desnudo. Amplifiqué una realidad temporalmente oculta. Esto es una forma de ejemplificar los niveles de visión y verificar qué tan observable es la realidad. Todos moldeamos nuestro pensamiento con ciertas limitaciones y es a través de esta obra que me interesa evidenciar que hay muchas posibilidades dentro de la percepción, y esta obra nos ofrece una nueva experiencia perceptiva y entendimiento cognitivo. Somos el hábitat de millones de microorganismos ajenos al cuerpo, no solo somos un organismo, sino el anfitrión de otros. Nos es difícil creer que algo invisible pueda afectarnos y al hacer una pintura de gran formato en la que fue plasmado algo microscópico, invito al espectador a crear consciencia sobre aquello que existe aunque no podamos verlo, mostrándole la complejidad de lo microscópico y confrontar lo humano contra lo desconocido, para establecer lo real de lo que no alcanzamos a ver.

Mischka Ippólita



Néstor JIMÉNEZ (Ciudad de México, 1988)
Testaferro de una revolución proletaria, 2020
 Acrílico, concreto, texturi, esmalte, madera balsa, cartón sobre madera recuperada
 205 × 180 cm

Testaferro de una revolución proletaria representa cuatro espacios ubicados en la periferia de Ciudad de México, correspondientes a una organización socialista formada en la clandestinidad durante la década de los 90, como respuesta a la insuficiencia de atención gubernamental frente a la crisis de vivienda provocada por el terremoto de 1985. Son «oficinas» improvisadas del Frente Popular Francisco Villa y se yerguen como uno de los grandes ejemplos de organización social, trabajo colectivo y resistencia ideológica. Las pinturas fueron realizadas sobre madera recuperada y materiales residuales de construcción, como esmalte, pintura vinílica, concreto o madera balsa, emulando las prácticas de recolección, restauración y aprovechamiento de recursos constructivos, comunes en los campamentos erigidos por esta organización. Se replican también elementos identitarios e ideológicos con la finalidad de establecer, a través de la pintura, pautas para la conformación de un archivo plástico y subjetivo (arquitectura inasible) de una parte de la historia mexicana que no puede ser comprobada ni abordada en los libros de texto educativos, dado el carácter contrahegemónico de su discurso.

Néstor Jiménez



Ph JOEL y Darwin Cruz (Ocosingo, Chiapas, 1992 / Sabanilla, Chiapas, 1990)
Residuos humanos, 2020
 Óleo sobre metal
 105 x 70 cm

Esta obra invita a reflexionar sobre el contexto que como migrantes experimentamos cotidianamente. Surge de nuestras experiencias vividas en carne propia debido a que, en búsqueda de una mejor calidad de vida enfrentamos una realidad que nos explota y deshecha, situándonos como algo menos que humanos, porque la cantidad y calidad de producción importa más que nuestra salud, tiempo y sueños. *Residuos humanos* no se refiere a la basura incluida en la obra, sino a ese sector de la población del cual formamos parte, a los que vivimos en la periferia y que no tenemos más que ofrecer que nuestra fuerza laboral, nuestro tiempo, nuestra vida, para sobrevivir a este sistema económico. A pesar de formar parte de los pueblos indígenas, decidimos optar por tomar la migración como tema de la obra porque es un fenómeno que identifica y une a gran variedad de grupos sociales que buscan oportunidades laborales en las ciudades industrializadas.

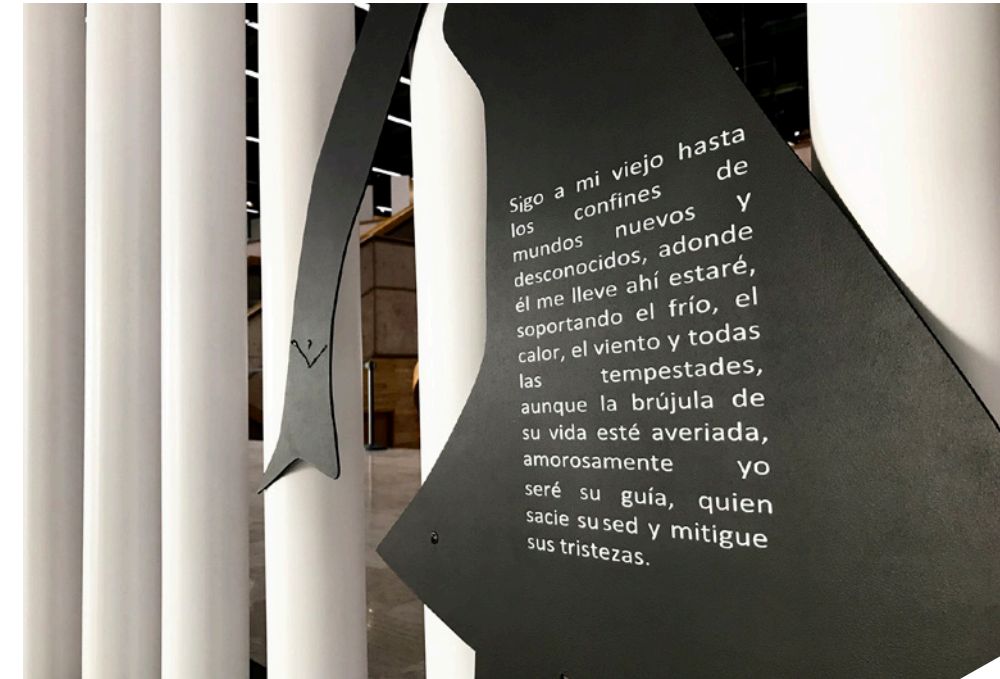
Ph Joel y Darwin Cruz



Kirby KENDRICK (Santa Fe, Nuevo Mexico, 1941)
Are You Behind The Wall or in Front of The Wall? (¿Estás detrás o frente del muro?,
 2019
 Ensamblaje elaborado con láminas de zinc, alambre, espejo y pintura
 183 x 142 x 41 cm

La desgarradora situación de los inmigrantes de México que viven o viajan a Estados Unidos me ha afectado profundamente. La instalación del muro fronterizo está destinada a ponernos directamente en la posición del inmigrante. Cuando nos paramos «frente» al alambre de púas y nos vemos en la superficie reflectante, nos damos cuenta de que también estamos «detrás» de la pared. La lámina de metal corrugado en la instalación representa secciones de la pared que están pintadas con graffiti colorido y significativo. Se incluyen imágenes de luchadores (de lucha libre) y el toro simboliza la cultura española del toreo. Los pájaros están pintados de manera prominente en la instalación, ya que solo ellos tienen la libertad de cruzar la frontera.

Kirby Kendrick



Alejandro KEYS (Ciudad de México, 1956)

Finis condemno (del latín, que significa frontera maldita), 2021

Instalación conformada por 32 tubos de PCV, cuatro siluetas en triplay, estructura de herrería con faldón de lona y base de triplay
320 × 1000 × 122 cm

El artista representa a la frontera norte de México como un camino negro zigzagueante con una gran valla compuesta por tubulares blancos que impiden el cruce de migrantes a EE.UU. El blanco de esta valla representa «la esperanza de millones de personas», la mayoría mexicanos que se aventuran a diario a perseguir el «sueño americano». La valla de treinta y dos tubos representa los «treinta y dos estados de la República mexicana». En resumen, la migración de millones de paisanos aquí se representa a través de las siluetas de una familia de cuatro miembros que dejan atrás todo cuanto poseen en la vida. Se plasman versos en la espalda de cada uno de los personajes, que definen la postura del autor ante esta problemática social. Para miles de migrantes no hay opción: «cruzar la línea o morir en el intento». Su peregrinar incierto, sus miradas, sus pensamientos y sus corazones están puestos al norte de la tierra natal, la meta: «simplemente tratar de encontrar una vida mejor».

Alejandro Keys



Berta KOLTENIUK (Ciudad de México, 1958)
Saco-chaleco-vestido, 2020
 Pintura portable elaborada con acrílico sobre lino preparado, perchero
 y base de madera
 Pintura portable 97 × 53 cm
 Dimensión total 124 × 63 × 63 cm

Experimento con la pintura, la materia y el color en el espacio, incorporo lo táctil, lo móvil, lo tridimensional y la interacción, involucrando al cuerpo para producir una experiencia lúdica. Esta obra es una pintura portable, una escultura en movimiento. Es una prenda realizada en colaboración con Ximena Corcuera, artista de la moda, amiga y modelo. En esta pieza exploro la identidad y etnicidad de Tijuana, así como el mestizaje que se da entre ambos lados de la frontera. Inspirada cromáticamente en los pueblos originarios de la zona, como los Cupacá, evoco simbologías ancestrales pintadas sobre la estructura formal de un saco, cuya forma remite a la masculinidad como estructura de poder y de clase. Sin embargo, en la parte de atrás parece ser un vestido, porque me interesa rescatar el rol de la mujer dentro de la sociedad y hacerla visible en una pieza híbrida. Mientras la elaboraba, no pude dejar de pensar en la explotación que viven las mujeres en la industria textil como maquiladoras. La obra podrá ser removida de su perchero para que —con supervisión— se la ponga el público visitante y camine por la sala —pequeña pasarela momentánea.

Berta Kolteniuk



Ernst KRAFT (Bloemendaal, Países Bajos, 1952)

Zona restringida, 2021

Instalación conformada por elementos constructivos de metal, malla ciclónica, alambre, tensadores, concertina y césped artificial
270 x 270 x 270 cm

La belleza gráfica y geométrica de un entramado de alambre y postes, y el cambio de la densidad de la imagen según el ángulo de la vista, me seduce como dibujante, mientras su función me repugna. «A desalambrar», cantaba Víctor Jara, pero el mundo se ha transformado en todo un laberinto vallado. La instalación simboliza amargamente el fin del periplo del anónimo migrante. Los refugiados de guerra, de terror, de miseria económica y sanitaria, tropiezan con los muros de contención que erigen los bien acomodados, o con vallados alrededor de los sueños lejanos de una vida digna. La construcción representa la frontera, la división artificial e intencional del espacio. El vallado crea, al levantarse, dos campos opuestos, el de aquí, el de allá, interior y exterior, amigo o enemigo, campo de golf o ghetto. Siempre enjaula, por voluntad o contra voluntad, excluye e incluye, fragmenta el entorno. La instalación incita a interactuar, y será un complemento si el público pone algún recuerdo, una flor o un lazo entre las mallas en memoria a este migrante conocido y desconocido.

Ernst Kraft



LA GARRAPATA DE LA OVEJA

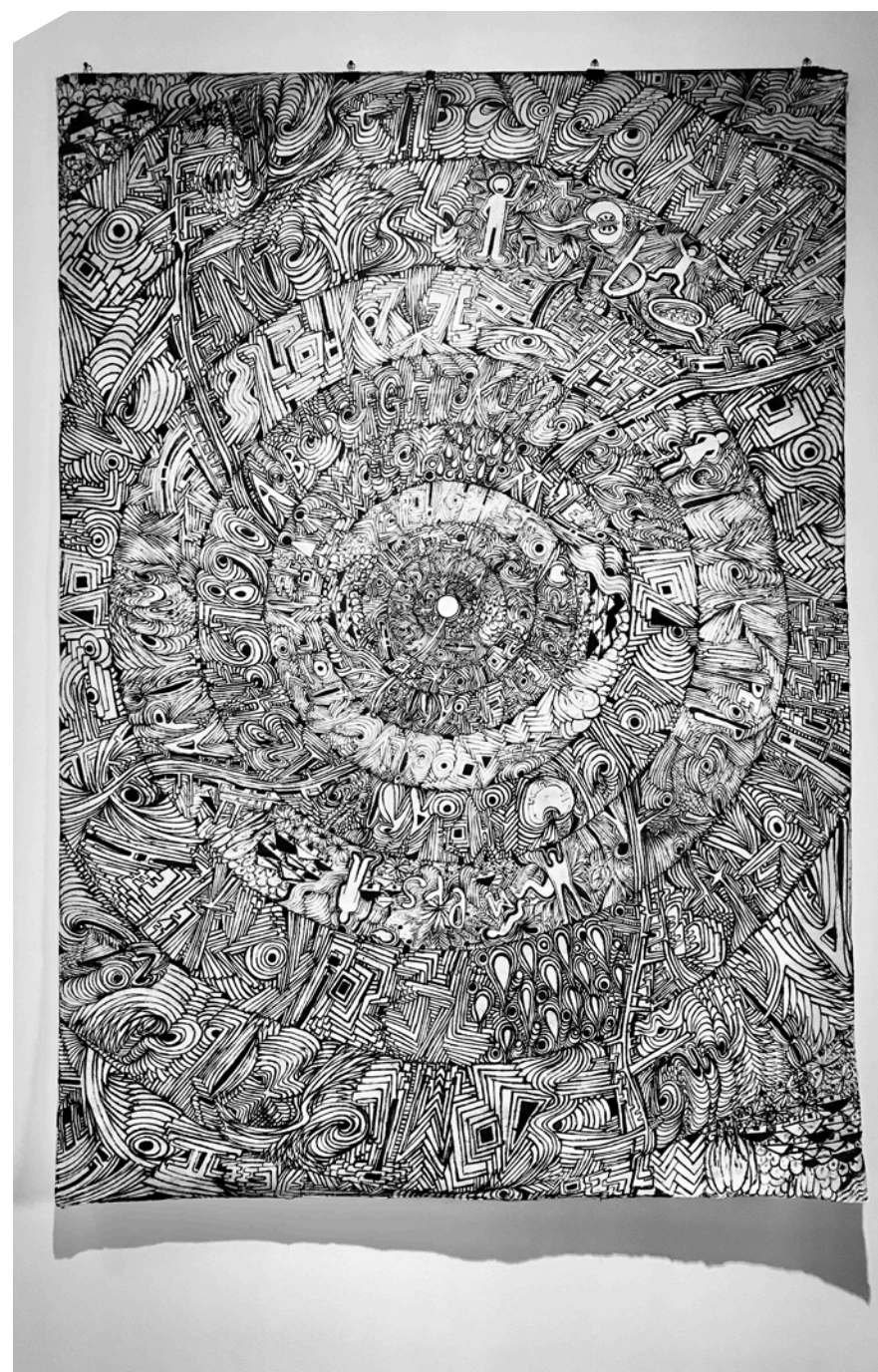
(Rolando Martínez, Oaxaca, Oaxaca, 1981 / Bayrol Jiménez, Oaxaca, Oaxaca, 1984)

Bellezas que se pierden en el polvo, 2017-2020

Carrito video-proyector conformado por carrito de madera, pintura, monitor, batería, bocinas, papel y pinturas acrílicas
53 x 80 x 53 cm

Retomar el imaginario popular nos permite dar un punto de vista sobre la actualidad, ¿qué imágenes, formas o símbolos componen la imaginación de las personas?, ¿cómo se refleja en la vida de la calle lo que se ve a diario en los medios de comunicación masiva?, ¿qué es el espacio público de las ciudades? Reflexionar en torno a la forma y a las ideas irónicas que mueven el imaginario popular es parte de nuestra investigación pictórica y artística. Pensamos el «rótulo» como un medio pictórico que busca revitalizar el avance de la publicidad que ha empobrecido el carácter creativo de los muros y objetos pintados manualmente. En este proyecto ofrecemos la mano de obra, al llevar a cabo de forma gratuita la elaboración de un «rótulo», cuya imagen viene del imaginario de las personas que deciden colaborar con nosotros. El resultado es mostrado en un «carrito de paletas», muy popular en las calles de muchas ciudades en México. En este caso sirve como aparador y contenedor de materiales y experiencias. Circula por las calles y puede a su vez entrar en cualquier lugar de exhibición para ser un medio de difusión de procesos.

La garrapata de la oveja



Bosuk LEE (Corea del Sur, 1955)
The world of stories I (El mundo de las historias I), 2019
 Óleo sobre papel tradicional coreano Hanji
 213,9 × 150 cm

«Un mundo con historias en la voz de Dios».
 Su trabajo es una comprensión de las diversas formas del mundo del arte visual moderno. Es un análisis formal de letras y símbolos en el inconsciente o en el pensamiento, el mundo, por medio de la observación, la intuición, la emoción y las imágenes de la madre naturaleza a su manera. Expresa una nueva experiencia visual. Las imágenes, el oído, el gusto, el olfato y el tacto son sus mayores preocupaciones y mejores amigos en la nueva creación e inspiración artística. En particular, los narradores digitales que se han convertido en historiadores globales al producir y compartir las historias de los demás, como un medio de comunicación en los espacios digitales, juegan un papel social en la sociedad moderna, llegando a ser una realidad inspirada por el tesoro del universo. El simbolismo de las letras y los símbolos en el centro de su trabajo, es la relación entre los símbolos y el lenguaje y la posibilidad de comunicación. Especialmente, las obras narrativas asumen formas figurativas a partir de letras y símbolos.

Bosuk Lee



Natasha LELENCO (Chisináu, Moldavia, 1982)

Monedas de cambio, 2019–2021

Instalación conformada por 35 tondos de madera intervenidos con transferencia, acrílico, clavado, grapado y agujerado

Círculos 26 cm ø c/u

Dimensión total 150 x 217 cm

La moneda y la extranjería son conceptos tan antiguos como la historia de la humanidad. La primera otorga privilegios mientras que la segunda los deniega, pero ambas edifican las bases de la sociedad. En contraposición a la imagen que desde siglos decora la moneda y que suele ser la representación de un referente nacional, mis monedas exhiben perfiles anónimos, similares pero heterogéneos. Son monedas de madera intervenidas sobre y con materiales económicos, como condición inherente a la extranjería que, a modo de ruido humano, reproducen al unísono frases desconcertantes. Se trata de testimonios personales, a veces tristes, recogidos de extranjeras y extranjeros en Europa, pero también de confusiones cómicas que definen el «no ser de aquí». Estas monedas representan además un valor de cambio para mi obra futura, planteando de este modo un juego (¡también económico!) con quien lo desee y una reflexión sobre lo útil (o inútil) de la creación plástica: una serie de antimonedas que niegan el principio básico del intercambio: el valor único de referencia.

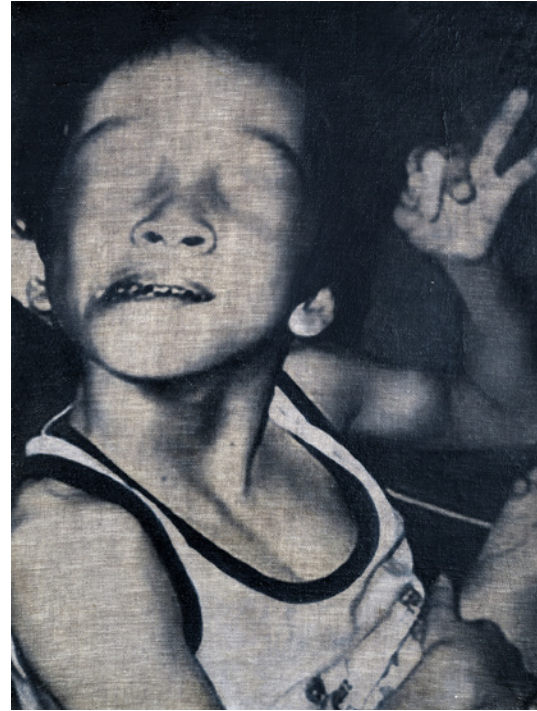
Natasha Lelenco, una extranjera más en España



José Manuel LEÓN (Tijuana, Baja California, 1990)
Justo en el blanco, 2020
 Ensamblaje elaborado con óleo, imágenes impresas, papel, aerosol, madera, *tape* y plástico sobre MDF
 14 ø x 24,5 cm

Justo en el blanco pretende ser el medio para atacar y despertar sentido a lo que vivimos hoy en día, haciendo cuestionar nuestras actitudes como seres humanos y como sociedad. Indaga acerca del cambio constante y redundante de la sociedad actual, por ello la utilización de un soporte redondo con líneas rojas que sugieren un tiro al blanco, y en el centro un globo terráqueo con un dardo clavado justamente en Wuhan, epicentro donde surgieron los primeros brotes del Covid-19. Se perciben imágenes de obras pictóricas con personajes mostrando rostros perturbados, orando, e imágenes donde se representa la escena de Adán y Eva. Todo ello pretende señalar al espectador el daño, la muerte y el sufrimiento vividos en todo el mundo con los sucesos ocurridos desde diciembre de 2019 con la pandemia, golpeando fuertemente la economía, la salud y la educación. Sin dejar de lado la fe en la humanidad, existe un despertar para reflexionar en nuestras acciones día a día, cuestionándonos y creando conciencia para un bien común. Como creador visual, siento la necesidad de dar un mensaje a través del arte y crear conciencia en la sociedad que propicie un cambio.

José Manuel León



Ángela LEYVA (Ciudad de México, 1987)

Bilis negra - Ataxia, SCA2-7, 2020

Óleo, transfer y barniz de cera sobre lino montado sobre madera, tres transductores de audio amplificados y audio

Cinco piezas de 54 x 42 cm c/u

Duración del audio: 5 minutos

Dimensión total 54 x 210 cm (políptico)

Esta obra atiende un contexto social y político muy específico que afecta a muchos infantes que viven en distintos poblados de nuestro país. Un grupo de científicos intentó dar seguimiento a una enfermedad que azotaba a una pequeña población en México, hasta que fueron frenados por el gobierno municipal. Esta enfermedad se conoce como Ataxia espinocerebelosa (SCA) y es un padecimiento degenerativo del sistema nervioso central. Se ha determinado que su origen es de ascendencia genética española y francesa, ligada a Europa occidental. La frecuencia de la enfermedad, dado su efecto fundador, ha aumentado en los niños del poblado, provocando manifestaciones clínicas severas. Esta situación es la base que da origen a esta pieza, conformada por cinco retratos pictóricos, tres de los cuales incorporan un sistema de transductores que emanan el audio del equipo de genetistas y de los niños retratados, quienes padecen esta enfermedad. Se busca así interpelar al espectador sobre un hecho que urge ser atendido, pues actualmente se cuenta con poca infraestructura y un exiguo apoyo en relación con las enfermedades que fustigan a muchos poblados que existen en México.

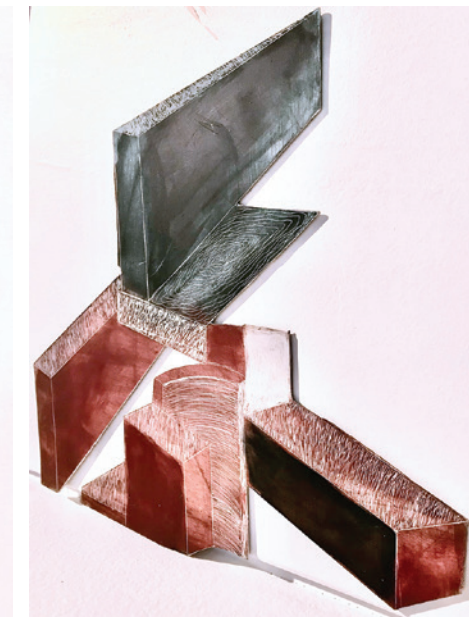
Ángela Leyva



Manuel LOES (Ciudad de México, 1979)
Párergon tropical amarillo, 2021
 Esmalte sobre barras metálicas ensambladas
 200 x 200 x 200 cm

El artista de la modernidad expandió la concepción renacentista de la pintura, llevándola, de ser una ventana hacia la realidad, a ser un espejo para reflejarse en él. La obra busca traspasar estas ideas de la pintura para transformarse en un «pasaje» que permita experimentar el hecho pictórico desde el interior de la obra y más allá del muro. Por ello, la pieza se ubica en el centro de la sala con el fin de tomar un punto de vista dentro de ella y observar la exposición desde el interior mismo para percibir lo que ocurre afuera y adentro, arriba, por debajo y a los lados. Este ensayo visual deconstructivo toma como punto de partida la posibilidad de la desconceptualización de lo pictórico, no desde la crítica, sino desde la práctica: si el concepto desplazó al objeto físico de la obra, ¿qué pasa si se desplazase la obra-concepto, reapareciese el *párergon* en forma de marco y se expandiese? ¿La obra entonces sería prescindible? ¿Cómo se vería a través y desde dentro del *párergon*? Si es posible la obra sin el objeto, ¿es posible que el arte exista fuera de la obra?

Manuel Loes



Paul LOZANO (Guadalajara, Jalisco, 1982)
Paisaje flotante, 2020
 Óleo y acrílico sobre plástico estireno recortado
 400 x 300 cm

Trabajo pinturas a través de superposiciones y yuxtaposiciones de planos para construir nuevas composiciones *in situ*, creando espacios imaginarios, haciendo que estos cuelguen a través del espacio vacío. Estas piezas se realizaron en óleo sobre plástico estireno. Recorté diferentes formas o elementos que se colocarán sobre el muro o piso, creando un paisaje flotante a través de la mirada del espectador. Muestro la intervención del hombre en el espacio para construir su hábitat, un lugar donde trabajar, vivir y relacionarse. Al igual como la naturaleza forma accidentes para formar paisajes, la intención es crear un lugar distinto, capaz de desintegrar la realidad arquitectónica. La pieza debe ser colocada en la esquina, para que los elementos que forman las piezas hagan desaparecer a la vista del espectador ese ángulo entre los dos muros.

Paul Lozano



Carlos LUÉVANO (Aguascalientes, Aguascalientes, 1982)

Fracturación hidráulica (fracking), 2020

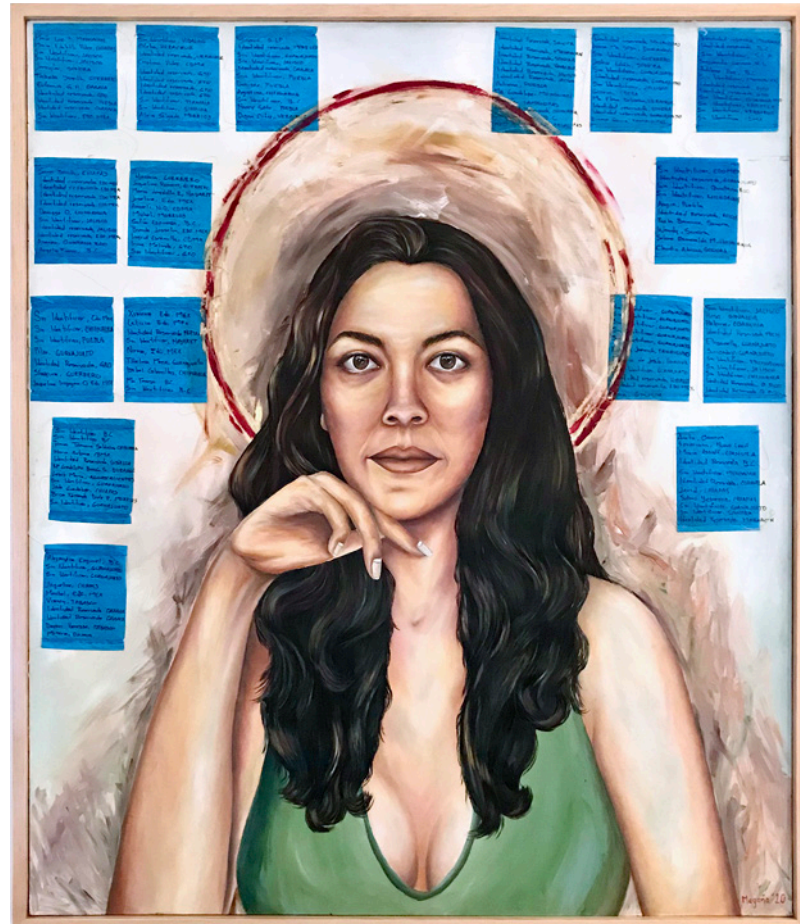
Piezas de cerámica a baja temperatura

40 piezas 20 × 20 cm c/u

Dimensión total 80 × 200 cm (políptico)

La historia moderna de la humanidad parece signada por la idea de que la naturaleza no es otra cosa que un cúmulo de bienes puestos frente a nosotros para que la dominemos y aprovechemos, y es patente el hecho de que ese curso nos ha situado en una enajenación no sólo de nuestro cuerpo, o de nuestra esencia espiritual y humana, sino de la naturaleza, volviéndonos únicamente un medio de existencia individual, *per se*. Las prácticas de producción y consumo en que sustentamos, injustificadamente, nuestra supervivencia, han ocasionado un problema ambiental que, de manera paradójica, pone en duda no sólo nuestra posibilidad de vivir si no, de existir. Esta economía basada en la exacerbada acumulación de bienes materiales ha ocasionado una sobreexplotación de las riquezas de la naturaleza y con ello se ha originado un desafío constante de dominación del medio natural por parte del ser humano, dejando de respetarle, acompañarle y admirarle. En la arcilla, material natural repartido en la superficie de la corteza terrestre, se ha plasmado la escena de la fracturación de rocas para liberar el gas metano, lo cual daña considerablemente los acuíferos.

Carlos Luévano



Amra, Oaxaca
 Severiana, Nuevo León
 Maria Assaff, COAHUILA
 Identidad Reservada B.C.
 Sin identificar, MICHOACÁN
 Identidad Reservada, COAHUILA
 Jariel, CHIAPAS
 Sulmi Yessenia, CHIAPAS
 Sin identificar, GUANAJUATO
 Sin identificar, SONORA
 Identidad Reservada, MICHOACÁN



Sin identificar, Baja California, 31 AGOSTO
 Elvira Viridiana Huerta Martínez, Morelos, 31 AGOSTO
 Sandra Benitez Sánchez, Morelos, 31 AGOSTO
 María Angélica Landa, Puebla, 31 AGOSTO
 María Guadalupe, CDMX, 1 SEPTIEMBRE
 Heidi Yoselin Corzo de Luna, Veracruz, 1 SEPTIEMBRE
 Teresa, Edo. Méx., 1 SEPTIEMBRE
 Cristina, Edo. Méx., 1 SEPTIEMBRE
 Maribel, Edo. Méx., 1 SEPTIEMBRE
 Maribel, Guerrero, 2 SEPTIEMBRE
 Brenda Guadalupe N., Sinaloa, 2 SEPTIEMBRE
 Andrea Lizethit, Sinaloa, 2 SEPTIEMBRE
 Leslie Sánchez, Sonora, 2 SEPTIEMBRE
 Sin identificar, Sinaloa, 2 SEPTIEMBRE
 Sin identificar, Edo. Méx., 2 SEPTIEMBRE
 Sin identificar, Edo. Méx., 2 SEPTIEMBRE
 Mayte, Edo. Méx., 2 SEPTIEMBRE
 Mireya Rodríguez Lemus, Chihuahua, 2 SEPTIEMBRE
 Karen González, Baja California, 2 SEPTIEMBRE
 María de los Ángeles Jesús Vázquez, Veracruz, 3 SEPTIEMBRE
 María Isabel Díaz López, CDMX, 3 SEPTIEMBRE
 Lety, Michoacán, 3 SEPTIEMBRE
 Karen Berenice López Benavides, Tamaulipas, 3 SEPTIEMBRE
 Nancy Nayeli Cacique Gutiérrez, CDMX, 3 SEPTIEMBRE
 Identidad reservada, Edo. Méx., 4

Luz del Carmen MAGAÑA (Querétaro, Querétaro, 1980)
La virgen de la pandemia, 2020
 Videoinstalación conformaba por una pintura al óleo sobre madera, *videoperformance* y tapabocas
 Pintura 140 x 120 cm
 Duración del video: 1:22 minutos en *loop*
 Dimensión total 140 x 300 x 60 cm

En México nos están asesinando. Durante la pandemia del Covid-19 más de 900 mujeres han sido asesinadas. De algunas de ellas se conocen sus nombres y edades y otras están sin identificar, según la información del colectivo feminista RRZ. Estas cifras abarcan el periodo entre el 1 de enero y el 14 de septiembre de 2020 en México, y probablemente han aumentado desde entonces. Es por eso que en estos tiempos algunas de nosotras estamos resguardadas en casa, pero en el hogar también puede haber un violentador y algunas, por necesidad, debemos salir a la calle. Entonces, nos encomendamos a la virgen de la pandemia para que nos proteja para no formar parte de esa lista de las mujeres desaparecidas en el país.

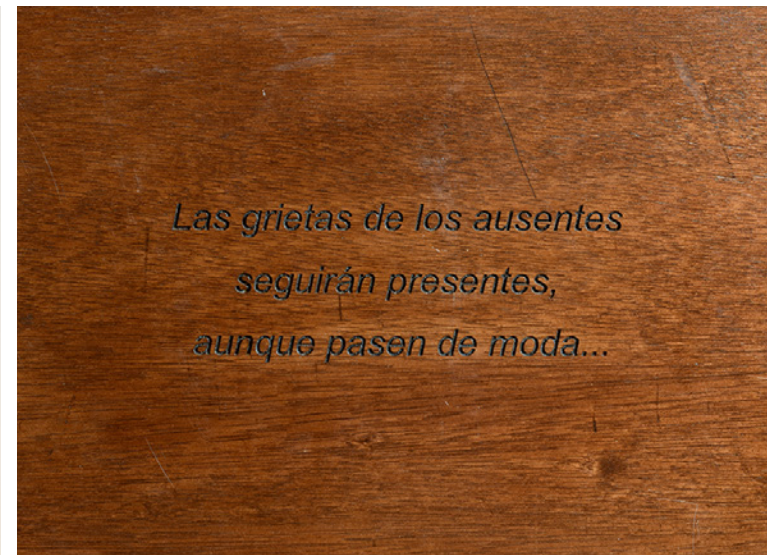
Luz del Carmen Magaña



Juan Pablo MAPETO (Concepción, Chile, 1985)
Sobre rojo, 2020
 Óleo sobre lienzo crudo
 150 × 100 cm

El minimalismo de la obra busca reflexionar sobre el lenguaje sintético, pero sobre todo, acen-
 tuar la importancia del mensaje, que a pesar de la libre interpretación que esta lengua brinda,
 se impone un contexto que da pie a la meditación sobre la importancia de la educación en la
 configuración del sujeto individual y social. La educación como instrumento evolutivo varió de
 acuerdo con las condiciones históricas de conformación de cada sociedad. Sin embargo, es fácil
 encontrar similitudes en diferentes espacios y tiempos, como su elitización y uso para mante-
 nimiento de estructuras y privilegios sociales. En su dualidad, es un proceso de liberación, pero
 también de encarcelamiento para formación de ciudadanos económicamente más productivos,
 suprimiendo sus individualidades, deseos y sueños. Actualmente, eso se intensifica a través
 de las nuevas tecnologías, especialmente el Big Data, cuyos altos niveles de producción de
 información pueden ser capitalizados o apropiados por herramientas educativas que produz-
 can impactos sociales. La obra propone una reflexión sobre la violencia del pensamiento
 hegemónico y la ausencia de una educación crítica, democrática e inclusiva.

Juan Pablo Mapeto



Alaide R. MARTÍNEZ (Querétaro, Querétaro, 1988)

Tan ausentes y tan presentes, 2017–2018

Acuarela y tinta china sobre 48 cajas circulares elaboradas con cáscaras de naranja organizadas en el interior de una caja de madera
44 × 54,5 × 41,5 cm

Esta obra está conformada por 48 pinturas sobre cajas vacías fabricadas con cáscara de naranja, de las cuales 46 son los retratos de las víctimas de uno de los acontecimientos más emblemáticos de la historia contemporánea, y que son muestra de los miles de casos de la violencia sistémica actual. Se retoman las fotos difundidas por los familiares de los ausentes, pues estas imágenes reflejan las memorias y duelos que, al plasmarse sobre cajas vacías de piel de naranja seca, por su carácter residual, pero a su vez duradero, son una identificación con la vida, los restos y el vacío que dejan esas ausencias. Esos vacíos emocionales, racionales y en estos casos, vacíos legales y de justicia, buscan ser llenados. Por todo esto, el material de la piel de naranja, las cajas y los retratos crean esa metáfora del proceso social de mantener la memoria, para que no sea un residuo más que se descomponga con el pasar del tiempo. Aunque pareciera un tema olvidado, pasado de moda y local, sigue siendo una grieta para asomarnos a los miles de casos de la violencia y revictimización sistemática que impera globalmente.

Alaide R. Martínez



Viviana MARTÍNEZ (Guadalajara, Jalisco, 1984)
Me cubro el rostro, si no, me lo quitan, 2020
 Mural impreso en vinil
 200 x 200 cm

En años recientes hemos sido testigos de una serie de manifestaciones masivas protagonizadas por mujeres en diferentes países del mundo. Las mujeres han perdido el miedo a tomar las calles y han hecho temblar a los medios y a las autoridades que se han visto rebasadas ante una problemática profundamente interiorizada en la cultura y que ha sido invisibilizada por generaciones: el machismo, el abuso y la discriminación. En la pieza *Me cubro el rostro, si no, me lo quitan*, una mujer desconocida es la protagonista de esta imagen en gran formato que resume la radicalidad del movimiento anarco-feminista, visible en la potencia del gesto de esconder el rostro como una forma de hacer, una forma de decir y disrumpir en la sociedad, los medios y el espacio público. Se representa así una forma de protección ante la represión y una forma de libertad desde el anonimato, y una herramienta para detonar una catarsis colectiva por medio de la profanación de los símbolos de la rectitud, la moral y la patria.

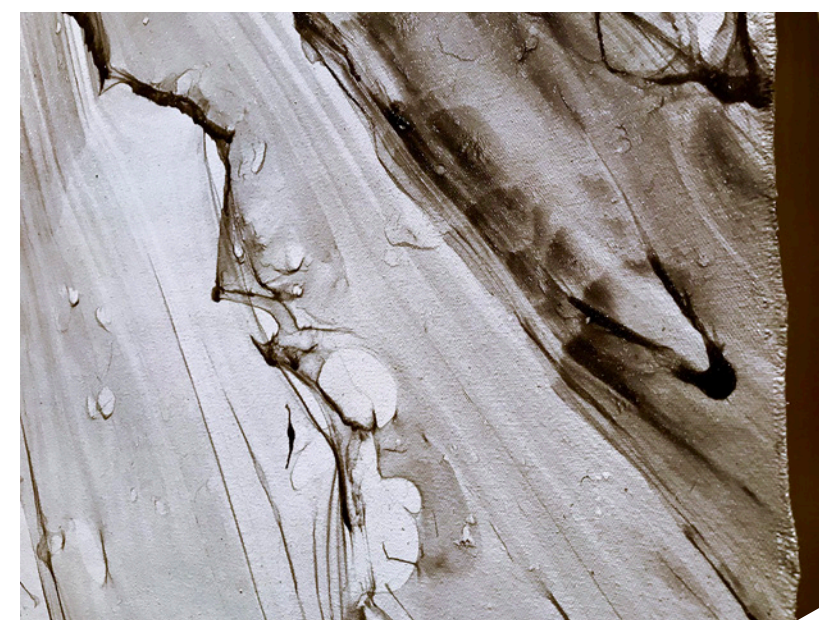
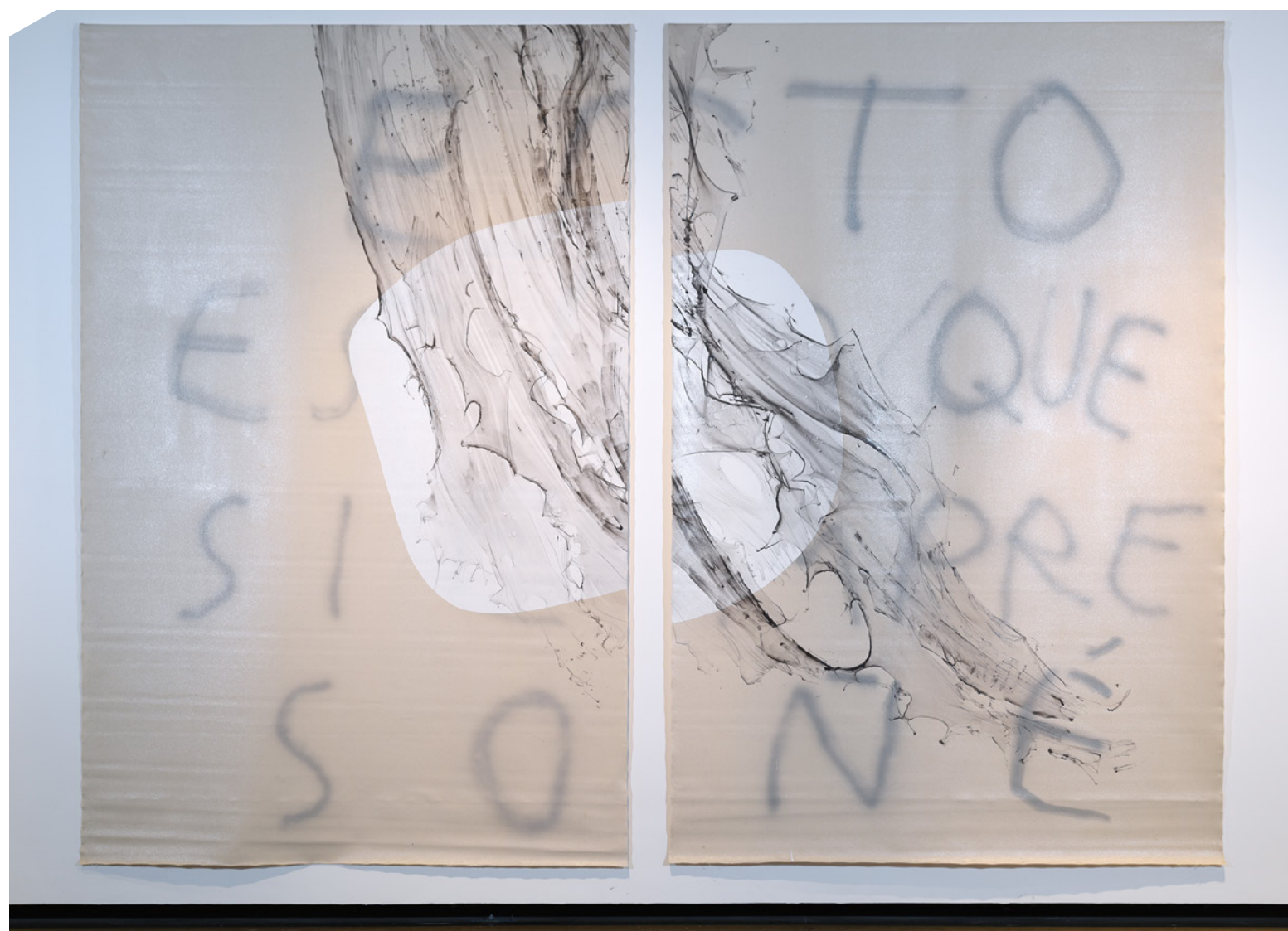
Viviana Martínez



Patricia MEDELLÍN (Estado de México, 1985)
Trabajo de mujer, 2020
 Acrílico sobre película de pegamento blanco
 Imagen 13 × 7,5 cm
 Marco 24 × 14 cm

El discurso misógino del canon de la pintura moderna occidental proviene del siglo XIII, con el pensamiento judeo-cristiano y el griego clásico, cuyos principios influenciaron al quehacer pictórico de perpetuar la explotación en la representación de los cuerpos de las mujeres como objetos de deseo y prejuicio masculino, ignorando sus experiencias, percepciones y aportaciones sobre el mundo y los otrxs. El soporte de esta pieza referencia al cuerpo de la mujer de donde fue extraído el molde. Evoca su presencia, pero también simboliza la inoperante cristalización de las identidades y sus expresiones de género que parten de una realidad biológica. El cuerpo es una realidad cambiante y mutable como significado y significante en interdependencia con otras realidades. Mi identidad está presente en las huellas digitales, en mis manos de creadora y en el autorretrato como una mascarada que permite el escape de la cosificación por parte del público y su posible mirada androcentrista. Como lo mencionó Cindy Sherman: *es mi vindicación de ser y del hacer como sujeta activa, viva e inapropiable.*

Patricia Medellín



Luis Rodrigo MEDINA y Rutilio Medina

(Guadalajara, Jalisco, 1973 / Ciudad de México, 1946)

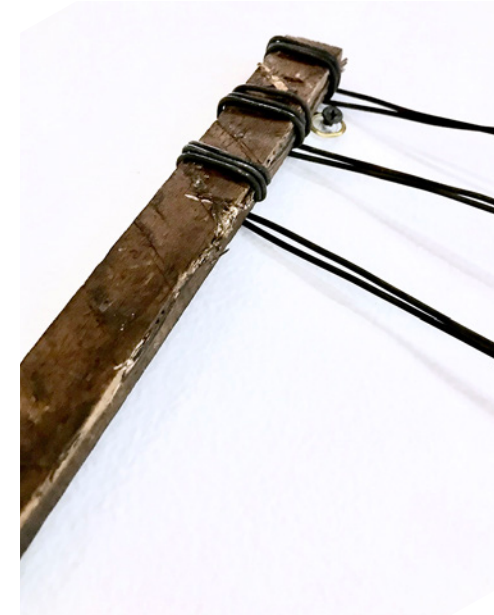
Esto es lo que siempre soñé, 2020

Acrílico y aerosol sobre tela

217 x 410 cm (díptico)

Somos dos artistas que nos conocemos desde el apellido. Esta pieza es el resultado de un código creado a partir de diversas vivencias y recursos que responden a la sensibilidad de nuestra memoria. El lienzo se convierte en un escenario donde se revela la intención de la pintura a través de la pregunta ¿Qué es lo que realmente deseamos en la vida? *Esto es lo que siempre soñé* es una confrontación entre los deseos prestados y la esencia del ser. Esta reflexión rebasa la experiencia artística individual y nos permitió entablar nuevos diálogos sobre la visión que tenemos cada uno del mundo y del arte. La materialización de la obra a partir de una frase confronta las aspiraciones propias y ajenas. Estas mismas actúan como catalizador en este ejercicio creativo que arroja mentiras, miedos y voluntades presentes en nuestra realidad. Lo que buscamos al final es disipar la nube de los cánones heredados y tocar lo que realmente nos mueve.

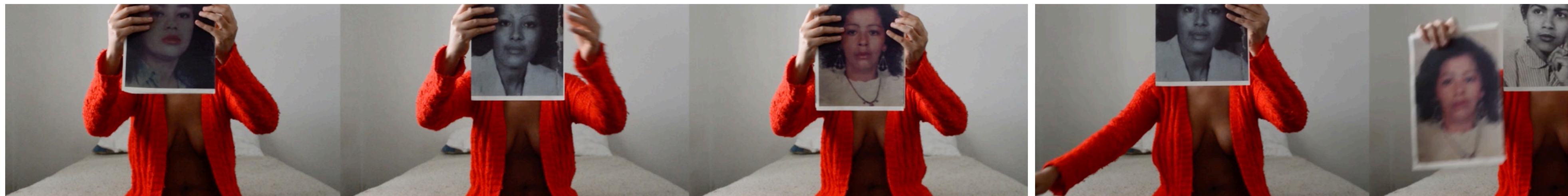
Luis Rodrigo Medina y Rutilio Medina



Omar MEDINA (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1991)
Etéreo, 2018–2020
 Humo, ceniza y blanco de España sobre triplay de construcción
 130 x 251 cm

La naturaleza con sus diferentes climas deja su evidencia en los distintos materiales y objetos creados por el hombre. En las piezas que conforman esta obra se perciben intervenciones naturales, como una tabla pandeada donde una planta encontró como vivir y crecer. Una termita y demás insectos dejaron huella de su paso y en conjunto con el ambiente transformaron las tablas en azar, en vida y en formas delicadas y sutiles. Las tablas evidencian el cemento seco, cortes por machetazos, hoyos de clavos y la fuerza que ejerció un albañil. De aquí surge *Etéreo*, de una serie de tablas seleccionadas para continuar este proceso de intervención que se inició de manera natural, y hecha por un oficio humano. Estas piezas cuentan el tiempo, el trabajo humano y la intervención artística mía, donde busqué resaltar el mismo material y crear a partir de lo que visualicé en las tablas. *Etéreo* se retoma de la leyenda náhuatl de cipactli; un cocodrilo que nadaba por el universo y que los dioses lo atraparon y desfragmentaron para crear el mundo, donde cada parte del cuerpo es una parte de la Tierra.

Omar Medina



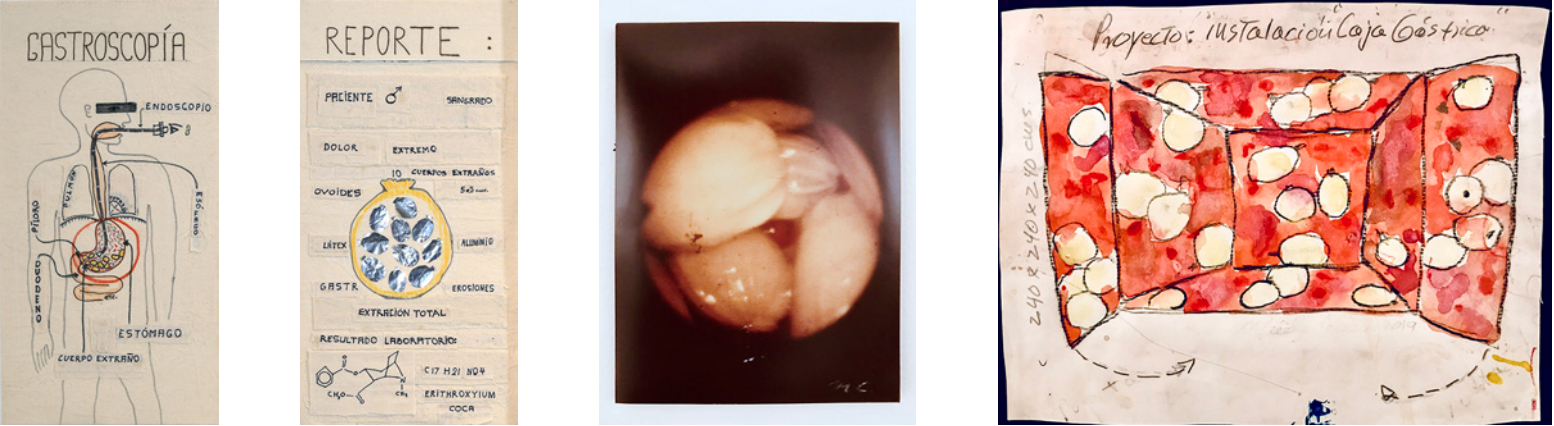
Carelyn Daniela MEJÍAS (Caracas, Venezuela, 1991)

Ruleta madre, 2000

Video conformado por tres *videoperformances* simultáneos
Duración: 2:25 minutos

Es tal la importancia de la maternidad en el entramado social que se ha hecho verbo: «maternar», que significa enlazar, cuidar y entablar lazos. En este sentido, desde la fotografía de archivo y el video se busca realizar una pieza que aborde el nacimiento de una nueva madre, desde una postura como mujer migrante y extranjera. Se habla de la imposibilidad de maternar en tribu por distancias físicas y geográficas, entendiendo por tribu el hecho de aprender el quehacer materno junto a la madre de la nueva madre —las abuelas, las tías, las primas y hermanas— desde lo autobiográfico. Así se asume lo íntimo como acto político. Surge la metáfora, la relación objeto-cuerpo y acción ante la cámara, junto al video, y se señala una maternidad como un territorio desconocido, vacilante, doloroso, melancólico, agotador y sin retorno. Apelando al archivo familiar para representar de forma simbólica los rostros y cuerpos de las mujeres que no han podido acompañar, sostener y resguardar a la madre recién nacida; rota sus imágenes entre cuadro y cuadro, como quien imagina la frontera como una simple línea y la cruza, la traspasa y sigue.

Carelyn Daniela Mejías



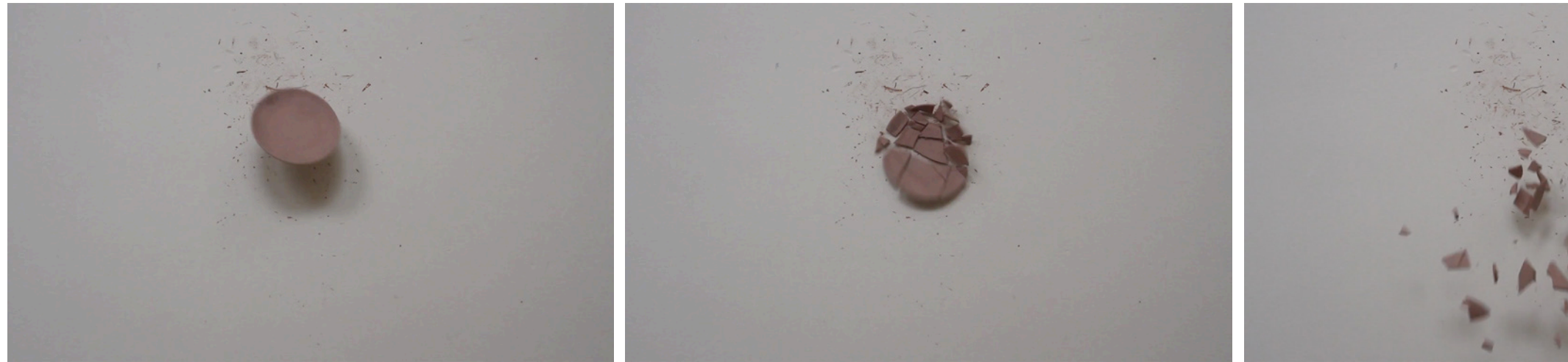
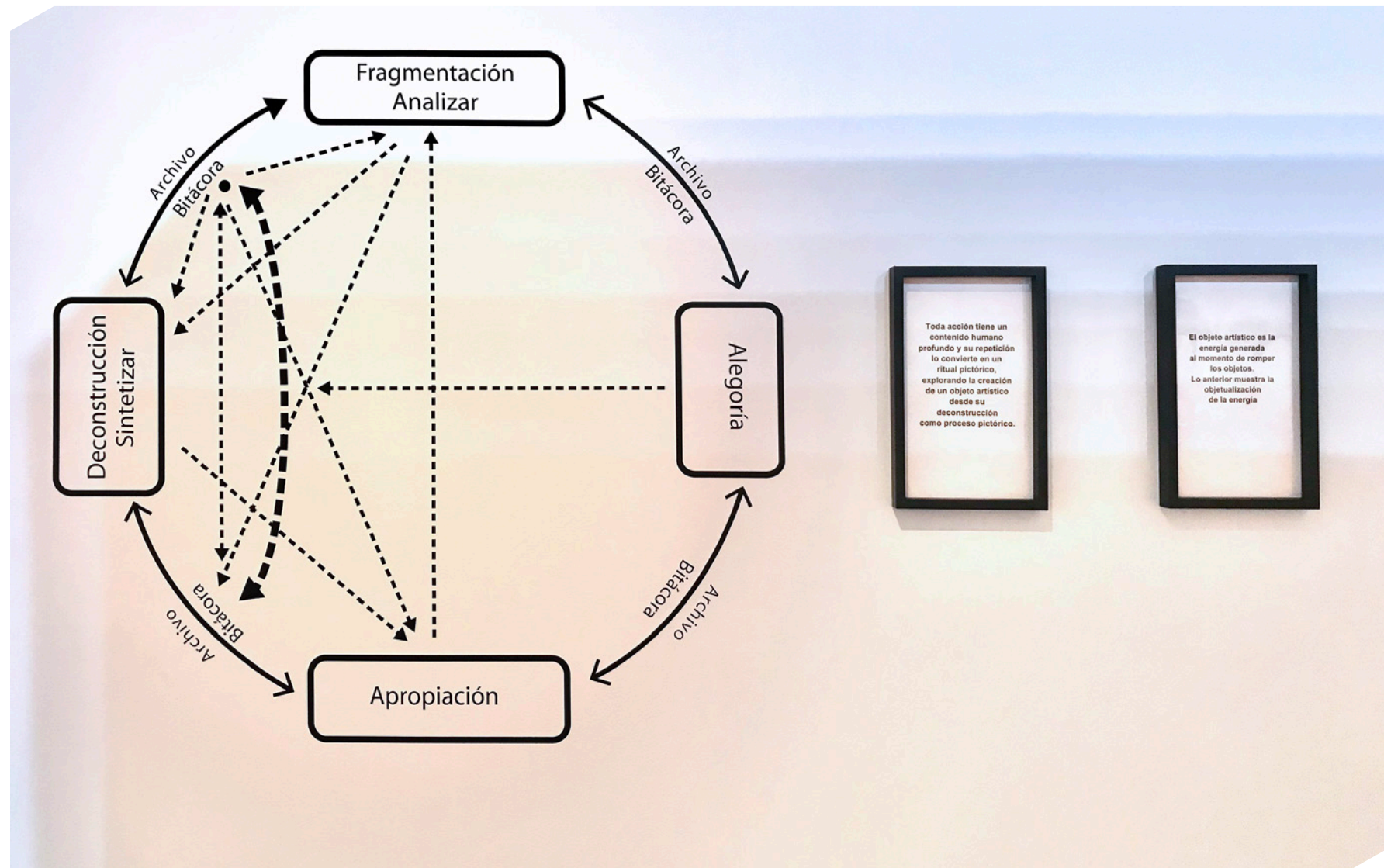
Franco MÉNDEZ CALVILLO «Méndez Calvillo» (San Luis Potosí, 1948)

Foreign body, 2020

Acrílico, lápiz óleo, aluminio, 2 gotas de sangre del autor sobre lienzo, fotografías y carboncillo sobre papel
143 x 462 cm (políptico)

Mi trabajo, según Carlos Ashida: «va de lo íntimo hasta situaciones político-sociales de nuestro entorno y nuestros tiempos». Mi propuesta trata de una situación tan común como complicada: el narcotráfico en la modalidad de la «mula», personaje que, arriesgando la vida, transporta sustancias ilegales y dañinas en el interior de su cuerpo. Estoy enfocando este tema a través de la visión endoscópica de un estómago que contiene diez «cuerpos extraños» (*foreign bodies*, en el argot médico estadounidense), repletos de sustancias ilegales sumamente peligrosas para la salud. Estas imágenes son casi inexistentes tanto en el campo del arte como en la literatura médico-legal. Debido a que la endoscopia es un método invasivo, se usa más la técnica radiográfica, que es más económica, rápida y sin riesgos adyacentes. Para el desarrollo del discurso me he valido de un par de diagramas semejantes a aquellos que desarrollaba en mis reportes médicos, una pintura de gran formato, fotografías endoscópicas y un dibujo/propuesta para una instalación futura. Situaciones económico-político-sociales fuerzan a los ciudadanos a convertirse en «mulas».

Franco Méndez Calvillo «Méndez Calvillo»



Rodrigo MENESES (San Luis Potosí, 1978)
Sistema B, 2020
 Instalación conformada por un diagrama elaborado en vinil negro mate e instalado sobre el muro, impresos en papel de algodón enmarcados y video
 Duración del video: 0:48 minutos
 Dimensión total 250 x 300 cm

Uno de los principales objetivos de mi producción artística reciente ha sido el documentar y registrar mis metodologías y estrategias, lo cual me permite visualizar el andamiaje conceptual para desmaterializar el objeto pictórico. En la pieza *Sistema B* me propuse analizar la «pintura energética efímera» a partir de la acción del cuerpo y los vestigios que le permiten reconfigurarse, para una lectura del proceso de desmaterialización. El objeto pictórico es la energía generada por la acción destructora de los objetos. El movimiento del cuerpo humano lo interpreté como un reflejo del inconsciente que, al momento de materializarse en el espacio, se hace consciente. Desde esta perspectiva, toda acción tiene un contenido humano profundo y su repetición lo puede convertir en un ritual pictórico.

Rodrigo Meneses



Francisco MERINO (Oaxaca de Juárez, 1985)
Resilencia / resilience, 2021
 Instalación conformada por esferas de cerámica y cordones de colores
 600 × 300 cm ø

Hoy lo pictórico y la tridimensionalidad ocupan el espacio para interactuar con el espectador. Esta hipérbola es una exaltación al color, en los colores de hilos la síntesis sustractiva del color CMYK (Cyan, Magenta, Yellow y Key), 360+5 hilos forman un círculo de 360° que representan el cosmos, 365 hilos por cada día del año y 31 esferas de barro: 31 días, aludiendo al tiempo. La hipérbola como un reloj de arena tejido, tejiendo el tiempo, tejiendo la vida. Un tejido como red como de protección, un atrapapesadillas, una red de personas y amigos que se sostienen, y se fortalecen. Una resiliencia, para la física caracteriza la capacidad de un material sometido a un impacto, para regresar a su estado original y guardar su identidad. Así, la red se estira pero vuelve a su forma, la red atrapa. La resiliencia como término psicoanalítico define la capacidad humana de superar un hecho traumático, como la muerte de un ser querido o un accidente. Esta red evoca nuestra resiliencia, nuestra sociedad vulnerada por un mal invisible, que paralizó el ritmo del reloj perfectamente sincronizado de la humanidad. Cada día, es una nueva oportunidad de crear.

Francisco Merino



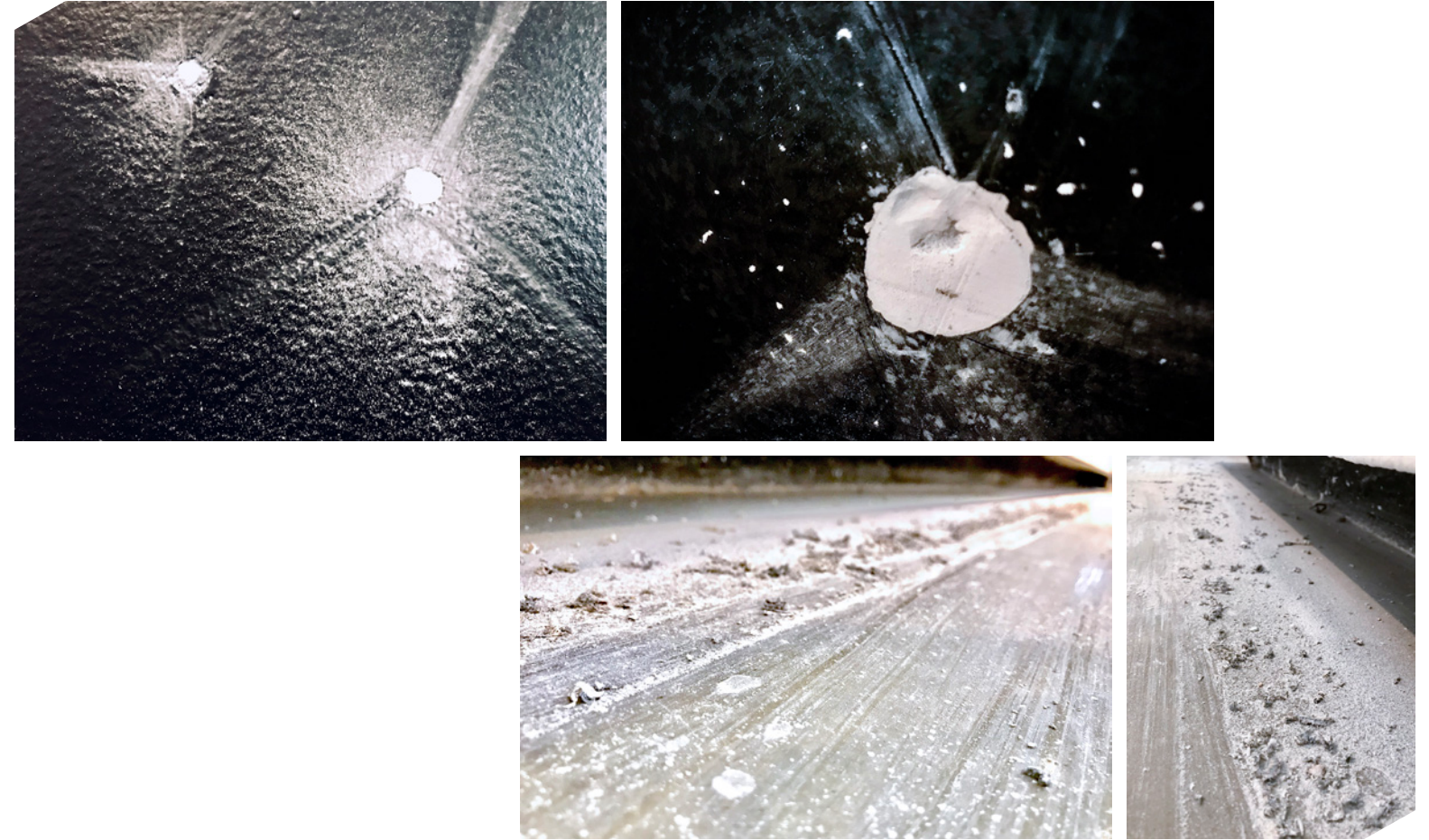
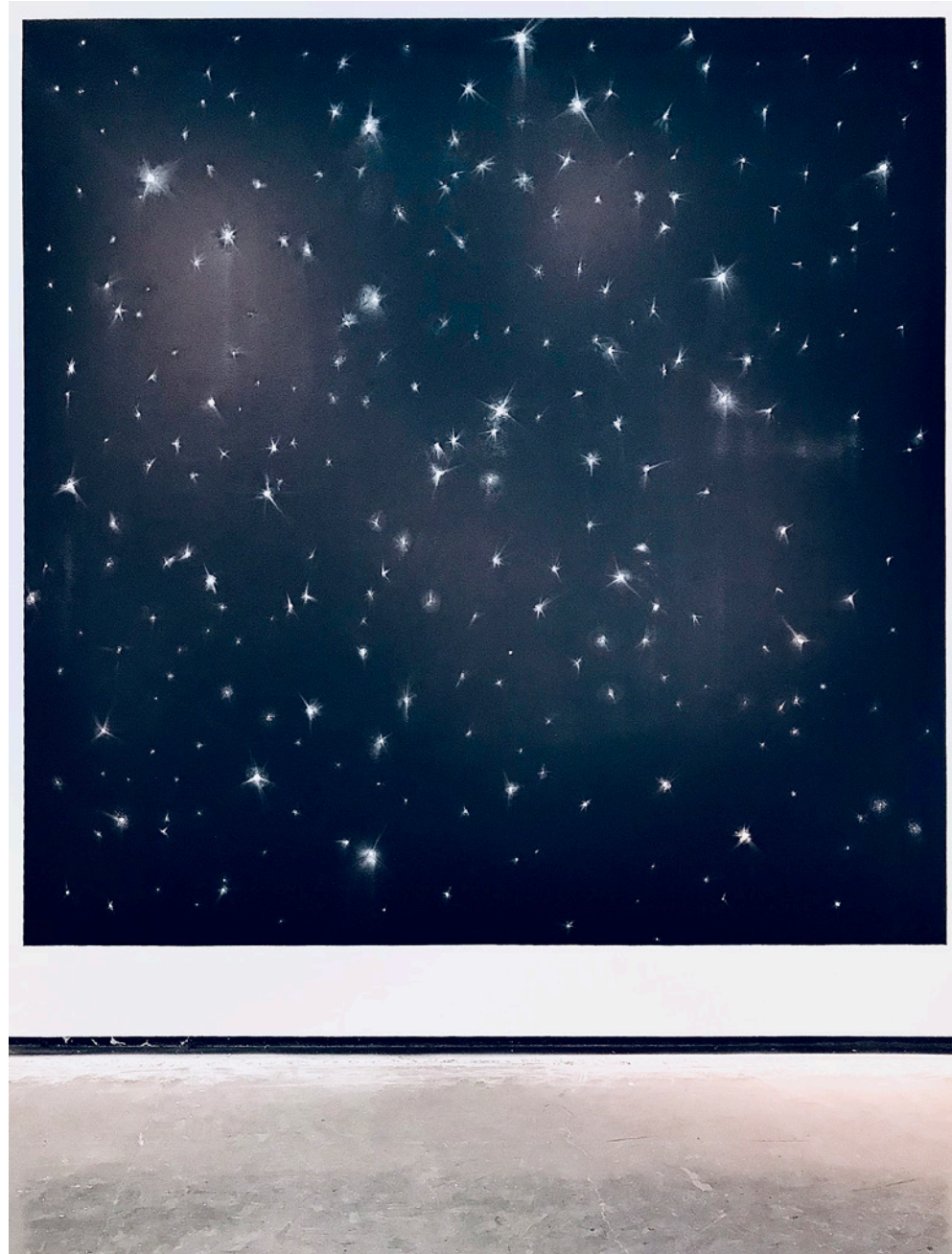
José MEZA (Caracas, Venezuela 1990)

Proyecto monolito negro (Exp.ep 006-2), 2019–2021

Instalación conformada por ensamblaje elaborado con cartón estriado, mastique, madera, acrílico, tubería de cobre y sonido
94 × 43 cm

Esta obra propone un abordaje transversal al paisajismo, que como fin último persigue adentrarse en la esencia misma del entorno. Es ahí donde reside el caos cambiante que motoriza la existencia. Se conforma de dos piezas unificadas. La primera es *Exp.ep 006*, la cual, a través de un proceso de exploración y resignificación de materiales, conjuga formas orgánicas y artificiales, fragmentos sintéticos nacidos del diario transitar en la ciudad de Caracas, que pugnan impulsados por sus contradicciones esenciales, hasta alcanzar el caos y luego, una nueva armonía compositiva, un ente polisémico «el metamorfo». La segunda es el *monolito negro*, una metáfora del tránsito hacia el yo interno. Ese plano metafísico en el cual adentrarse, significa penetrar en una especie de vacío sobrecogedor, donde las sensaciones se amplifican por el detrimento de la información visual y las vibraciones sónicas de cuencos de cuarzo. El cúmulo de lo interno y lo externo, interactúan formando un todo de equilibrio dinámico.

José Meza



Sasha MINOVICH (Buenos Aires, Argentina, 1997)
Stardust (polvo interestelar), 2020–2021
 Intervención de muro con pintura negra, enduido plástico y residuos de polvo
 500 × 500 cm

Stardust es, en un desdoblamiento mágico, una reflexión sobre el oficio y el acto de pintar. Invertiendo la visibilidad y la jerarquía que existe entre el pintor de interiores y el pintor de caballete en una tradicional sala de exhibición, vuelvo ambas ocupaciones un canal para viajar con la mirada al infinito. Durante años he sido pintor de interiores para sostener mi día a día y pintor de caballete por vocación. En esta pieza trato de no sólo traer al frente —en este acoplamiento que intenta armonizar los usos usualmente en pugna de nuestro tiempo— las condiciones de producción de un artista joven, sino que a su vez trato de dar testimonio de las posibilidades poéticas y de evasión que es capaz de ofrecer la pintura.

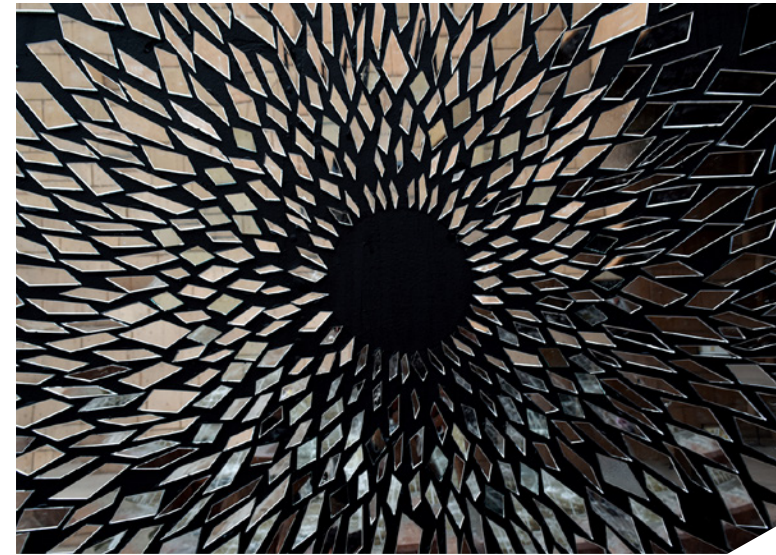
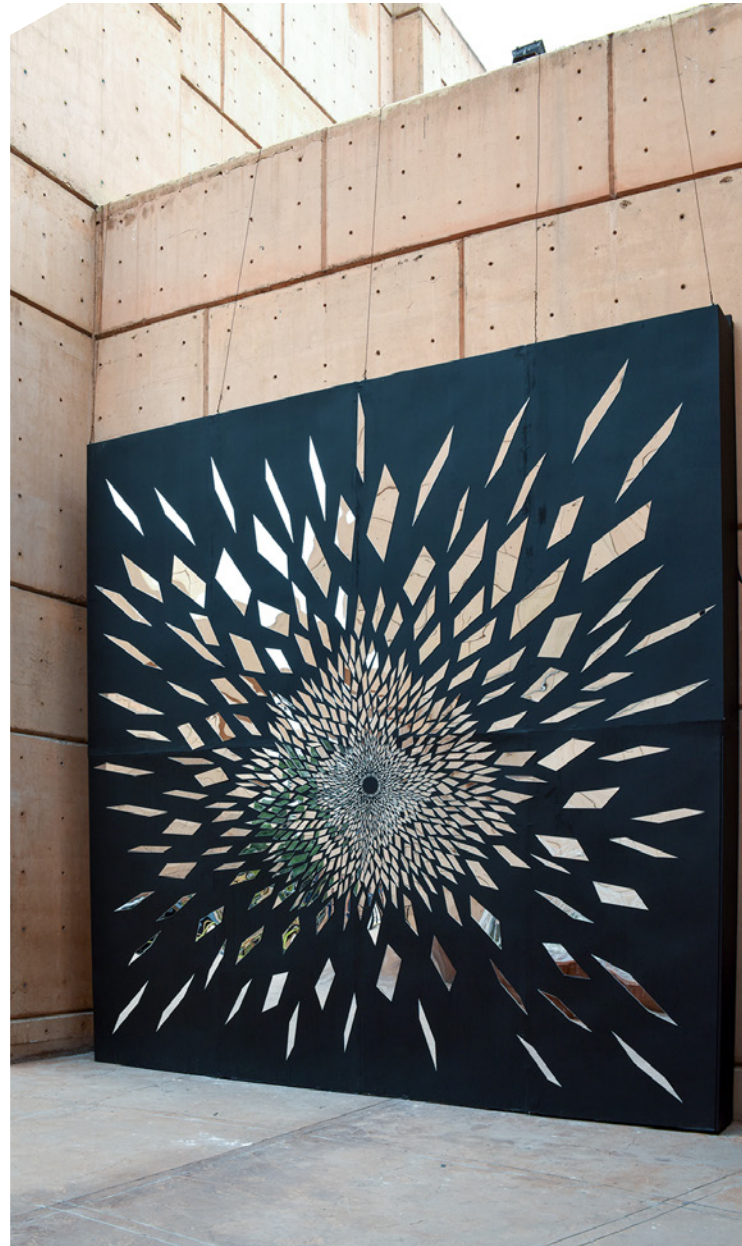
Sasha Minovich



Irene MONÁRREZ (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1957)
Abriendo brechas, derrumbando muros, 2020
 Collage elaborado con acrílico texturizado, hojas de oro, hojas de plata y papel sobre
 madera
 168 x 244 cm

El arte no solo es un reflejo del mundo, se compromete con él. Entre diez y quince millones de inmigrantes indocumentados viven actualmente en Estados Unidos y su presencia ha generado un virulento debate entre las brechas y muros existentes en este fenómeno. Cuando se habla de migración, el discurso rara vez se concentra en las historias de la gente real que intenta tener éxito; en cambio, la criminalidad y el castigo dominan la conversación. El migrante con una visión sensible sobre su entorno, lucha por su supervivencia y superación, soportando la discriminación y el racismo. Este proyecto —pictórico/disruptivo— combina y transpone un muro, la figura del migrante bañada en oro, un mensaje claro plasmado en tipografía urbana y un futuro incierto, representado de manera simbólica en capas de plata. La obra surge con el fin de generar conciencia y empatía, ilustrando las causas de fondo de este fenómeno, que no sólo hace referencia a la movilidad social, sino a procesos de exclusión que condicionan el «migrar», reflejados en hambre, marginación, pobreza, guerras y supervivencia. Sin importar el grosor, altura, material, siempre se abrirán brechas y se derrumbarán muros.

Irene Monárrez



Rafael MONTILLA (Caracas, Venezuela, 1957)
Big Bang Mirror, 2021
 Intervención de muro con acrílico espejo
 500 x 500 cm

Qué mayor inspiración para un artista que interrogar y acercarse a la comprensión del origen del universo y recrearlo a través del arte. Es una pregunta que me ha obsesionado desde que tengo conciencia y a medida que he ido adquirido un lenguaje visual, he deseado materializar estéticamente ese instante, gracias al cual existo y existimos, y quizás dejaremos de existir. La primera instalación urbana de la serie *Big Bang* fue realizada en Wynwood, Miami, con un material plástico que fue convertido en formas geométricas bidimensionales. Se trata de una recreación visual y poética de la explosión que dio origen al universo, descrita en los textos sacros de la India, como el *Rig-Veda* (10.29), y en la cosmología científica de Stephen Hawking, al plantear que el origen del universo derivó de una gran explosión que dio nacimiento al espacio-tiempo de un universo en expansión. Esta instalación está integrada de 1700 fragmentos de acrílico reflejante que recrean este instante, en el cual el otro se verá reflejado, pues como diría Carl Sagan: *somos polvo de estrellas hechos conciencia*.

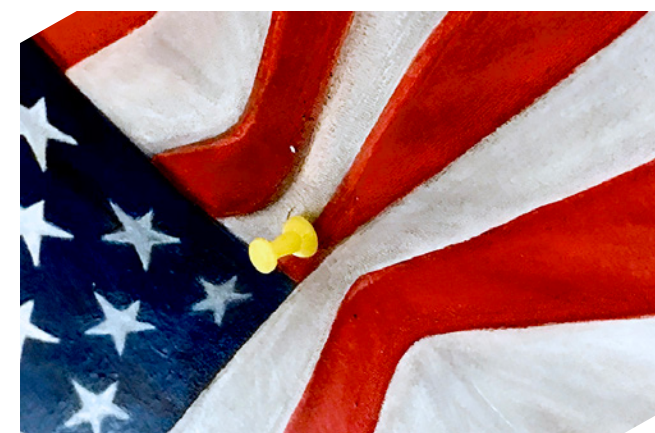
Rafael Montilla



Manuel MOTA (Monterrey, Nuevo León, 1979)
Nube. A walk in the park, 2020
 Diez fotografías impresas digitalmente y encapsuladas en resina
 190 × 120 cm (políptico)

La pieza abre un espacio virtual e infinito, al que uno puede asomarse desde cada uno de los planos azules que funcionan como ventanas. Esta gama de color también hace referencia a la naturaleza melancólica de la pintura que, alejada de la indexicalidad de la fotografía, se convierte en un campo de lo que podemos ver claramente solo observando a la distancia. Así como la pintura entrecierra nuestros ojos para presentarnos intensamente a su referente, los cerros azulados que podemos ver en la lejanía, solo existen ahí. Los colores del cielo (en este caso de Ensenada) en un espacio autocontenido, en palabras de Ives Klein: *son capaces de abrirnos: «la posibilidad de estar inmersos en la inconmensurable existencia del color»*. Las formas reconocibles de las imágenes del extremo inferior se asoman entre la neblina y aterrizan el espacio que se extiende sobre ellas. Lo pictórico se manifiesta en los objetos, colores y lugares que se disuelven entre la neblina, como una mancha que los engulle en una serie de transiciones graduales y fluidas, reconociendo su temporalidad y convirtiéndolos en fenómenos fugitivos.

Manuel Mota



Diego MTZ PEÑA (Ciudad de México, 1989)
Watching the American debacle (Observando la debacle estadounidense), 2019
 Óleo y ensamble de tachuela sobre tela
 70 x 120 cm

La obra metafórica e ironiza sobre el daño institucional, moral y sociopolítico que un presidente puede ejercer durante su administración. La carga conceptual se centra en los EE.UU., en particular, en Donald Trump, cuestionando el ejercicio que realizó durante su administración. *En Watching the American debacle*, Trump es representado por una tachuela real y convencional de color amarillo, fija en el centro de la pintura. La propuesta artística genera una metafórica tensión visual a través de la representación de una bandera ópticamente distorsionada, afectada por la fuerza del «objeto» generando así, profundidad estética y tensión visual. Un objeto diminuto, a punto de perforar y dañar el mayor emblema de EE.UU. *Watching the American debacle* nos sitúa en el día a día, en las noticias, en la televisión, en múltiples redes sociales y pantallas, como espectadores, en tiempo real, del efecto destructor de las políticas y actitudes del «Presidente», invitando, a la reflexión sobre el posible e irremediable daño a manos del hombre, mediante la deconstrucción de emblemas sociales e históricos de una nación; EE.UU. bajo el mandato de Trump.

Diego Mtz Peña



NEZA ARTE NEL (Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 1999)

Ensayo neta realista para una ciudad, 2020–2021

Intervención *in situ* de muro con pegatinas impresas a color dentro del contorno de un mapa de la ciudad de Nezahualcóyotl
200 × 400 cm

Es una pintura efímera realizada con pegatinas impresas a color sobre el muro de la galería, con los rostros de los espectadores impresos el mismo día de la inauguración sobre papel autoadhesivo, pegado por ellos mismos dentro del contorno del mapa de la Ciudad Nezahualcóyotl. La pieza se justifica como un ensayo sobre la identidad y la alteridad como fuerzas constructoras de la ciudad. La participación del espectador en la construcción de la pieza es la metáfora de la ciudadanía en la desconstrucción de la ciudad, lo cual forma parte esencial del Neta realismo, entendido como una visión crítica de la realidad y de la construcción de la obra de arte, a partir del realismo socializado. El realismo de umbral es la visión periférica, el realismo de síntesis toma a lo humano como lo propiamente real. Se busca una síntesis entre identidad y alteridad y el realismo híbrido dado por visiones y palimpsestos multiculturales. Sería Neta realista toda pieza que tenga la intención de retomar uno, varios o todos estos aspectos de una visión de realismo.

Neza Arte Nel: David Azael Rodríguez Hernández y Miguel Ángel Rodríguez Hernández



Elia NÚÑEZ BÁREZ (Santiago de Compostela, España, 1979)
@presents, 2020–2021
 Texto en vinil rojo autoadherible que invita a la interconectividad por WhatsApp
 150 × 200 cm

Con esta intervención se plantea una forma diferente de exponer arte, en un espacio al alcance de cualquiera que pase por delante. Haciendo uso de un teléfono, anónimo. Una aplicación: WhatsApp, «muy común» (o no tanto en estos tiempos y esto implicaría la exclusión de todo aquel que no tenga un llamado *smartphone*). Unas imágenes, las *warpaintings* o pinturas de guerra digitales, donde el color se emplea a modo de protesta sobre imágenes fotográficas o sobre un lienzo en blanco en la pantalla del móvil. El consumo del arte, de esta forma, se transforma con los tiempos. Todo esto se presenta «gratuitamente» en un lugar de consumo. Para ello, el espectador-usuario tendrá que pagar el precio de perder su timidez y mostrarse a través de su teléfono móvil. Solo así recibirá a cambio una imagen digital, «sin autor», que ya será suya. Modo de empleo: envía un mensaje por WhatsApp al teléfono indicado solicitando un *warpainting* (pintura digital de guerra); recibirás una imagen inédita y única, creada por la autora para ti, la cual podrás disponer libremente.

Instrucciones (utilizadas durante la exposición): envía un mensaje WhatsApp al número indicado en el vidrio solicitando un *warpainting* (pintura digital de guerra). Recibirás una imagen inédita y única, creada por la autora para ti, de la que podrás disponer libremente.

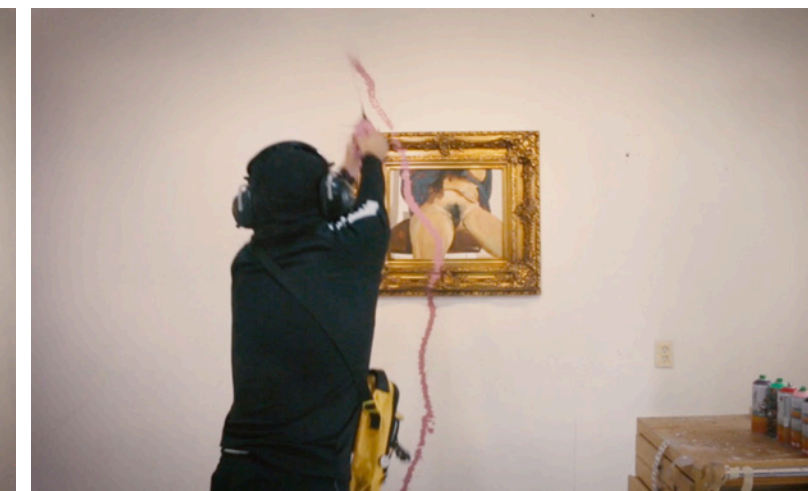
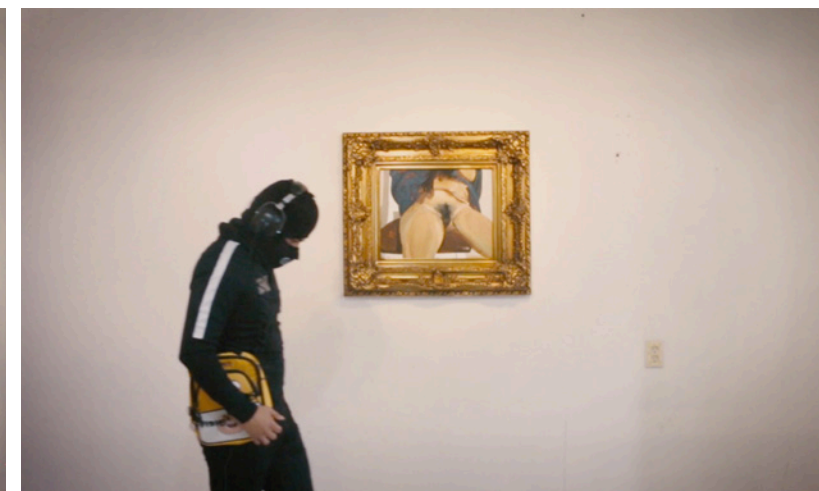
Elia Núñez Bárez



Diana OLARTE (Pitalito, Huila, Colombia, 1981)
Juego de niñas, 2019–2020
 Óleo sobre tela y audio
 Duración del audio: 5:36 minutos en *loop*
 170 x 70 cm

Juego de niñas es la representación de las niñas y niños que hacen parte de la guerra, y que no deberían estar luchando ni muriendo, porque deberían estar disfrutando de su familia, hermanos y amigos. Deberían estar alimentando su sed de creación y curiosidad por medio del juego. Deberían ser niñas y ser libres. Esta pieza fue elaborada al óleo con capas de veladuras y largos tiempos de secado. Me tardé aproximadamente dos años en realizarla y mientras lo hacía, generé un archivo de artículos, bocetos y textos que tienen que ver con la posición de los infantes en zonas de guerra, y no solo referidos al conflicto que vive Colombia, sino también en otras partes del mundo. La pieza se complementa con un audio de seis niñas de distintos países que comparten cuáles son sus juegos favoritos y qué les gusta de ser niñas. Ese audio dura aproximadamente 5:36 minutos. Se reproduce de forma continua y se repite una y otra vez, contrastando con la imagen de una niña guerrillera, ciega, que sostiene un arma de juguete y que flota en un territorio que defiende y no le pertenece.

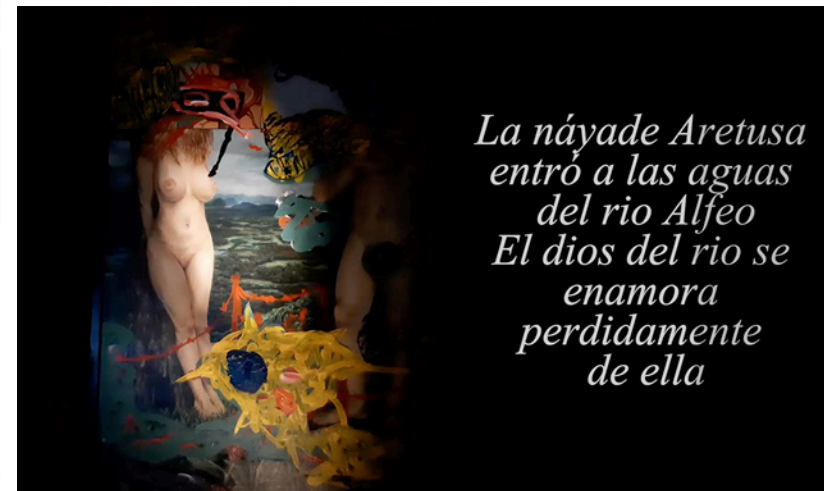
Diana Olarte



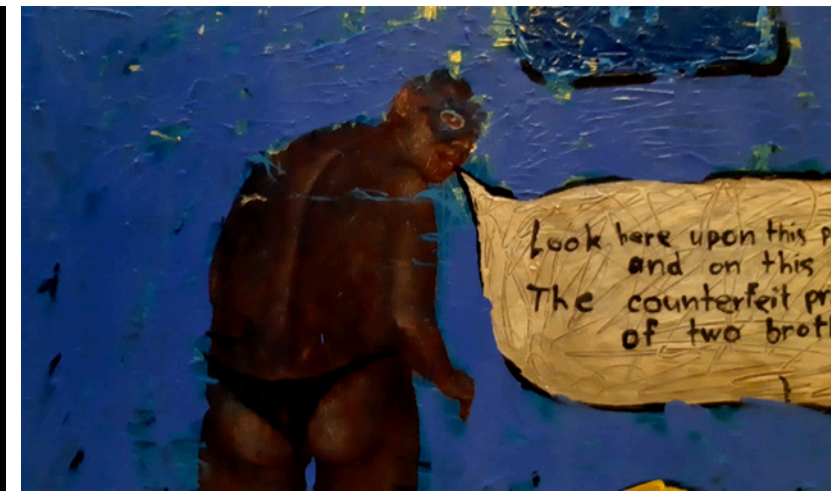
Francisco ORTIZ (Ciudad de México, 1994)
Le deuxième origine o el rebozo azul. Variaciones sobre un tema de Gustave Courbet, 2020
 Videoinstalación conformada por óleo sobre lino y videoperformance de intervención pictórica
 Pintura 72 x 82 cm
 Duración del video: 11:15 minutos en *loop*
 Dimensión total 80 x 250 cm

Desde mi punto de vista, la pintura debe someterse a condiciones de olvido, incongruencia, transgresión y deconstrucción. Debe marchitarse por acción de la existencia y no concebirse como un objeto perpetuo, físico o simbólico, pues toda inquietud artística es resultado de un contexto universal en cambio constante. Sin embargo, ello no es motivo para ser privada de un carácter sublime y bello. *Le deuxième origine o el rebozo azul*, es una variación sobre un cuadro de Gustave Courbet nombrado *L'origine du monde*, obra que representa el órgano sexual de una mujer, interpretado como el principio mismo de la humanidad. Planteo mi pieza como un segundo origen que encuentra un eco en la feminidad del siglo XXI. La obra es regida por un carácter polisémico, consecuencia de una serie de protestas de transformación (actuales y pasadas), y que no solo se limitan a demandas sociales y humanitarias, sino también artísticas. La obra es una monumentalización del objeto pictórico, infringida por un acto vandálico estético/artístico, donde impera lo femenino sobre lo masculino, el color sobre el dibujo, la rebeldía sobre la autoridad.

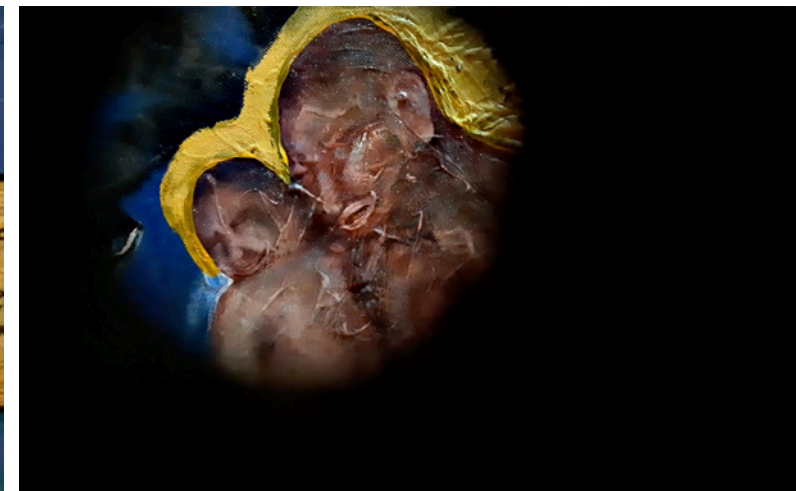
Francisco Ortiz



*La náyade Aretusa
entró a las aguas
del río Alfeo
El dios del río se
enamora
perdidamente
de ella*



Look here upon this piece
and on this
The counterfeit piece
of two brothers



Sasha OVCHAROV (Moscú, Rusia, 1976)

Reflexiones de una náyade durante la pandemia y Aretusa, 2019

Videoinstalación conformada por una pintura en acrílico sobre tela y video

Pintura 70 x 90 cm

Duración del video: 3:30 minutos en *loop*

Dimensión total 120 x 280 cm

«Pensamientos destructivos que ayudan a sostener la frágil y efímera construcción sobre la punta de un alfiler parado en el tiempo...»

Mi náyade está reflexionando sobre el dimorfismo en los pensamientos, dualidad de la vida, cuando al mismo tiempo ella es una deidad, divinidad, a quien dedican oraciones y poesía, y a la vez es asechada y perseguida, y ni ahogada en las aguas del río encuentra la paz. A ella, que está buscando respuestas, la retrato, a ella le estoy tocando la música inmortal de Benjamin Britten con mi oboe.

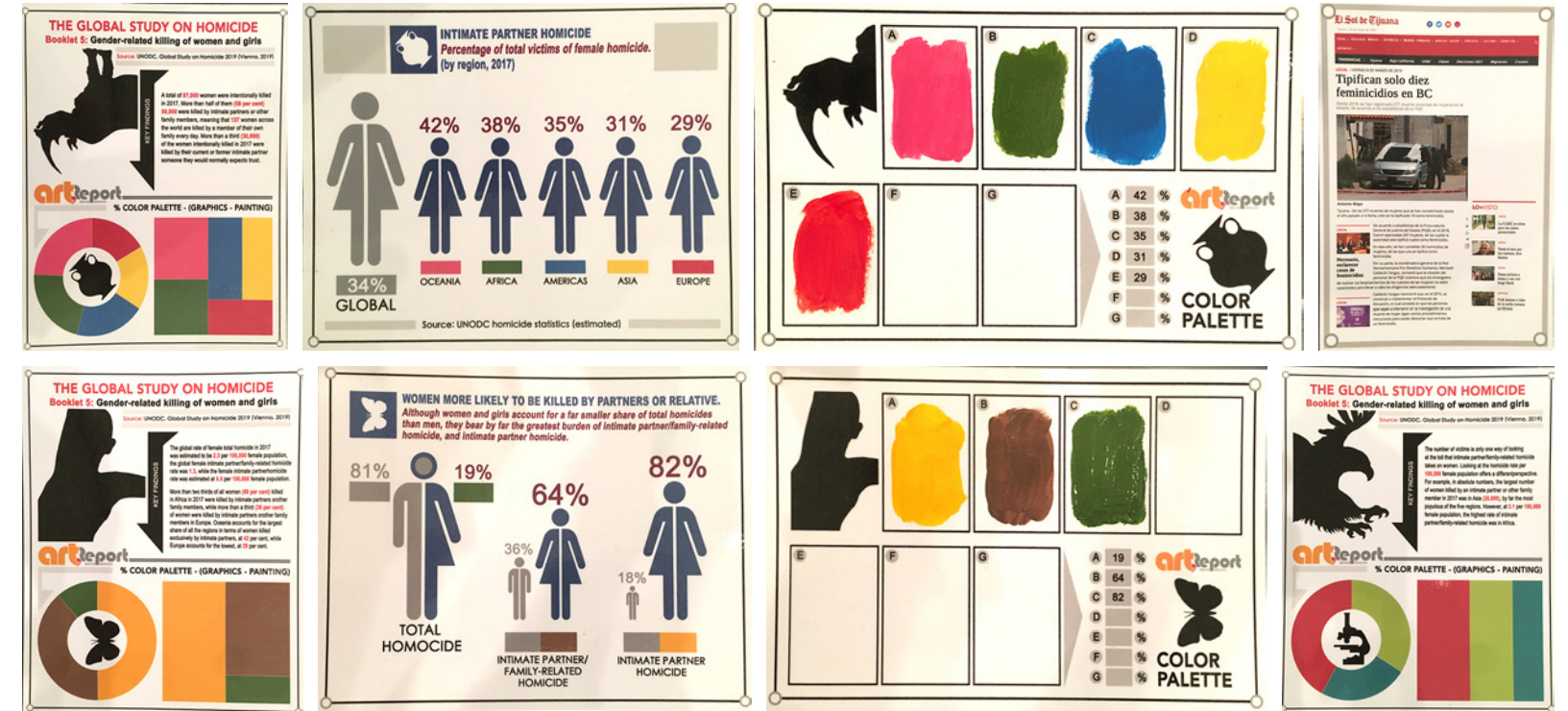
Sasha Ovcharov



Felipe PACHECO BRÜSCHZ (Lages, Brasil, 1978)
Tectónicas, 2020
 Video
 Duración: 3:09 minutos en *loop*

La pintura como objeto intermedio intervencionista, materializado en sustancia silícica, habilita estados de colores sólidos y gaseosos. En la toma de detalle del video, el ritmo sonoro impregna las transiciones, la fricción de los formatos que se mueven en choques y se desmoronan en el encuadre. Conectado por los tiros a la gravedad, el «color objeto» en movimiento en el espacio, tiene como referencia los *Bóldos* del artista brasileño Hélio Oiticica. Al disolver los formatos de color, cambio el pincel por el martillo, el instrumento utilizado en los sitios arqueológicos en espectro; al final, los colores mezclados y fragmentados son cubiertos por el gris, por el plano, por el bloque compactado, en un efecto simultáneo de cierre y comienzo de etapas, un período de inercia, en conexión con el silencio. Producida durante el confinamiento domiciliario del 2020, en terapia impulsada por fuerzas del interior subconsciente, individual y socialmente filosófico, *Tectónicas*, como la teoría de las placas continentales, se desliza en mi magma.

Felipe Pacheco Brüschez



David PALACIOS (La Habana, Cuba, 1967)
Unos cuantos piquetitos! The Global Study on Homicide (Gender-related killing of women and girls), 2021
 Instalación conformada por gráficas-pinturas, acrílico sobre PVC, documentos y mesa impresos y reportes-pinturas
 230 x 700 x 100 cm

Art Report es un proyecto que vengo desarrollando desde hace varios años, basado en diferentes reportes internacionales, y construyendo un tipo de visualidad encrptada con una metodología pictórica desarrollada en porcentajes en base a colores y porcentajes directamente relacionados con las estadísticas encontradas en dichos reportes. En este sentido, las imágenes actúan como formas más bien decorativas y atractivas que se desprenden de su supuesta funcionalidad literal clásica de representación, y esconden su contenido de cara al espectador. Esta instalación pictórica en cuestión se funda en base al reporte internacional sobre *El estudio mundial sobre homicidios (asesinato de mujeres y niñas por motivos de género)*, un tema que ha cobrado una relevancia cada vez más importante a nivel internacional. El título hace referencia a la obra de 1935 de la artista Frida Kahlo que leyó en el periódico la siguiente noticia: un hombre mató a su mujer y en los tribunales se defendió diciendo que sólo le había dado «unos cuantos piquetitos». Según la policía, fueron veinte puñaladas.

David Palacios



Alan PFEIFFER (Ciudad de México, 1984)
A203665141 / Carlos Gregorio, 2020
 Sellos de goma sobre papel
 56 x 78 cm

El trece de mayo de 2019, Carlos Gregorio Hernández se entregó a la Border Patrol cerca de la frontera de México y Estados Unidos. Se le asignó el número de identificación A203665141. Siete días después murió en un centro de detención de McAllen. Meses más tarde, ProPublica obtuvo un video de la cámara de seguridad de la celda donde ocurrieron los hechos. Las imágenes contradecían las bitácoras de los oficiales y mostraban la agonía del joven guatemalteco de 16 años, por más de cuatro horas, colapsando en un par de ocasiones sobre el piso de concreto. Casi como una actividad burocrática, sellos con la fecha de lo ocurrido van formando una impresión un tanto borrosa de un *still* del video de seguridad. El acto repetitivo y mecanizado contrasta con lo brutal de la imagen, otorgando un subtexto de indiferencia administrativa. Los números y letras se difuminan a la distancia, A203665141 es Carlos Gregorio. El sello marca una y otra vez una fecha, 20 de mayo del 2019, nuestro presente.

Alan Pfeiffer

EPISODIO # 2387

CHILE - SANTIAGO2020



Wiki PIRELA (Caracas, Venezuela 1992)
Episodio #2387, 2020
Videoperformance en formato MP4
Duración: 2:01 minutos

¿Cuánto guarda un cuerpo? ¿Cuánto guarda una casa? A través del desplazamiento vamos llenando las memorias con historias, sucesos y recorridos del anda. ¿Qué está dentro? Este videoperformance nos conversa sobre las figuras que se van desplegando, entrando y saliendo con la migración. Nos habla de la documentación, objetos y palabras que detonan el sentido nómada de un cuerpo diásporo, de esta forma vamos con ligereza abriendo y cerrando una caja de Pandora que esta vez se traza como apertura de un tiempo contingente y político.

Wiki Pirela



Irma Sofía POETER (Arcadia, Estados Unidos, 1963)
Hombre nuevo, 2020
 Textil, bordado y pintura sobre tela y lienzo
 251 × 408 × 57 cm (tríptico)

El presente exige un cambio radical de paradigmas. El heteropatriarcado neoliberal occidental y las lógicas extractivistas que de él derivan, han demostrado un verdadero universal en el cual la masculinidad ocupa un estatus preeminente dentro de la sociedad, situando a las mujeres en un lugar de inferioridad. Esta construcción tiene a mujeres abrazando los feminismos para exigir un alto a las violencias así como condiciones justas y equitativas en todos los ámbitos de la vida. Pero, ¿pero qué papel han de jugar los hombres en la reconfiguración de este sistema? Esta pieza realizada durante los convulsos tiempos de pandemia, explora la posibilidad de deconstruir la masculinidad hegemónica y apuesta por masculinidades alternativas en sus formas de ser y estar en el mundo, como hombres sensibles, en armonía con la naturaleza, revestidos de textiles de flores y encajes, cuyos órganos sexuales no sean el centro de atención, que se muestren pasivos y reflexivos, que convivan sin competir, conscientes de su sensualidad. En suma, hombres que difuminen el violento binario genérico y abran el camino a un hombre nuevo.

Irma Sofía Poeter



Ana Paula PORTILLA «EcoPola» (Ciudad de México, 1971)

Mamaraña las piedras - Estación renacimiento, 2018-2020

Instalación conformada por tres partes. *Piedras emoción*, conformada por 341 piedras diferentes; *Mamaraña las piedras: tótem para liberar la palabra*, conformada por maniquí intervenido, base de metal lanas de colores y cuerdas; *Mamaraña la hoguera: el hogar que calienta o quema, o el origen de la pulsión creadora*, conformada por materiales reciclados, tejidos, tul, carbón, chaquiras, tinaja de metal y tejido rojo. Dimensión total 4,000 cm²

Mamaraña la hoguera es la madre pulsión creadora, que surge de las entrañas de la tierra en un perpetuo flujo de piedras líquidas como la lava. Esas piedras que surgen son una fuente de emociones y sentimientos, pero a veces ya solidificadas, se quedan estancadas en el cuerpo. Más adelante se encuentra *Mamaraña las piedras*, madre catártica, en donde un exorcismo o expiación personal puede ser posible. Toma en cuenta nuestra expresión personal única para lograr una purga de emociones que todos cargamos como piedras y nos invita a purificarlas por medio de este ritual artístico. Las piedras representan emociones simples, complejas, positivas, negativas o variables, dependiendo del sentir personal. En esta gran madre catalizadora y protectora podemos depositarnos: del otro lado de la escultura, vemos los orificios por donde han salido las piedras que aquejan, nos damos cuenta de la piedra que cargamos y nos permite liberar, expresar, sublimar, extraer, reconocer, simbolizar o descubrir lo que sentimos. Este ritual de des-lapidación es una estación renacimiento en donde quizás puedes sanar o gozar.

Instrucciones (utilizadas durante la exposición): recoge una piedra de la grava y deposítala junto a la piedra con la que más te identifiques. Puedes revisar el significado de cada piedra en el libro que está sobre la base.

Ana Paula Portilla «EcoPola»



Javier PULIDO GÁNDARA «Patrick Mallow, Monstertruck!!! y Kurizambutto»

(Azcapotzalco, Ciudad de México, 1980)

Exotism for sale! / ¡Exotismo en venta!, 2020

Acrílico y óleo sobre tela

100 x 150 cm

Exotism for sale! / Exotismo en venta es un proyecto pictórico que tiene como propósito reflexionar y cuestionar los procesos artísticos y mediáticos que han usado y abusado del exotismo como estereotipo tropical y salvaje, perpetuando una visión sesgada y colonialista sobre México y Latinoamérica, impuesta por el mercado septentrional del arte moderno y contemporáneo. También incluye a los artistas mexicanos que históricamente han adoptado, sin cuestionamientos, clichés y estereotipos que retratan constantemente una supuesta realidad, mucho más cercana a una ficción distópica. Hace énfasis y pone como ejemplo la explotación y apología de la narco cultura, que es un fetiche y fórmula infalible de éxito curatorial y comercial. Esta pintura se muestra como un bodegón clásico (listo para la venta) que retrata una escena «cotidiana» en el «México actual». Su estilo pictórico alude y se basa en el carácter documental de las pinturas costumbristas mexicanas del siglo XIX, estetizando un fenómeno terrible a través de formas seductoras, digeribles y decorativas.

Javier Pulido Gándara «Patrick Mallow, Monstertruck!!! y Kurizambutto»



Pilar RAMOS (Aguascalientes, Aguascalientes, 1975)
El placer está en mear de pie, 2020
 Óleo sobre tela
 150 x 160 cm

La pintura siempre ha sido el lugar donde acontece el despilfarro y la exquisitez. En esta pieza la constante se despliega bajo una lógica de tapiz. Pequeños acontecimientos son activados por personajes femeninos en paisajes planos y bizarros. El proceso pictórico ha implicado una yuxtaposición de capas, entre el bloqueo y el hallazgo. Por lo general inicio con el acercamiento a un cuadro clásico y de ahí comienzo a perturbar la perspectiva y el sentido de profundidad, el encuadre y la composición. Me interesa activar sucesos y también ver la posibilidad de advertir una pintura que se desata. Para esta pieza, partí de la pintura de Brueghel el joven, *Paisaje nevado con patinadores y trampa para pájaros*, quedando muy pocos referentes de ella. Los pequeños personajes femeninos de rostros y manos rojas con espuma en la cabeza, orinan tranquilamente de pie, de este suceso al desborde de orina para luego el motivo de olas amarillas, líquidos femeninos públicos y expuestos, dibujando otra geografía. Pequeñas asambleas invocan el desmontaje de un orden impuesto, pero ahora desde su propia narrativa.

Pilar Ramos



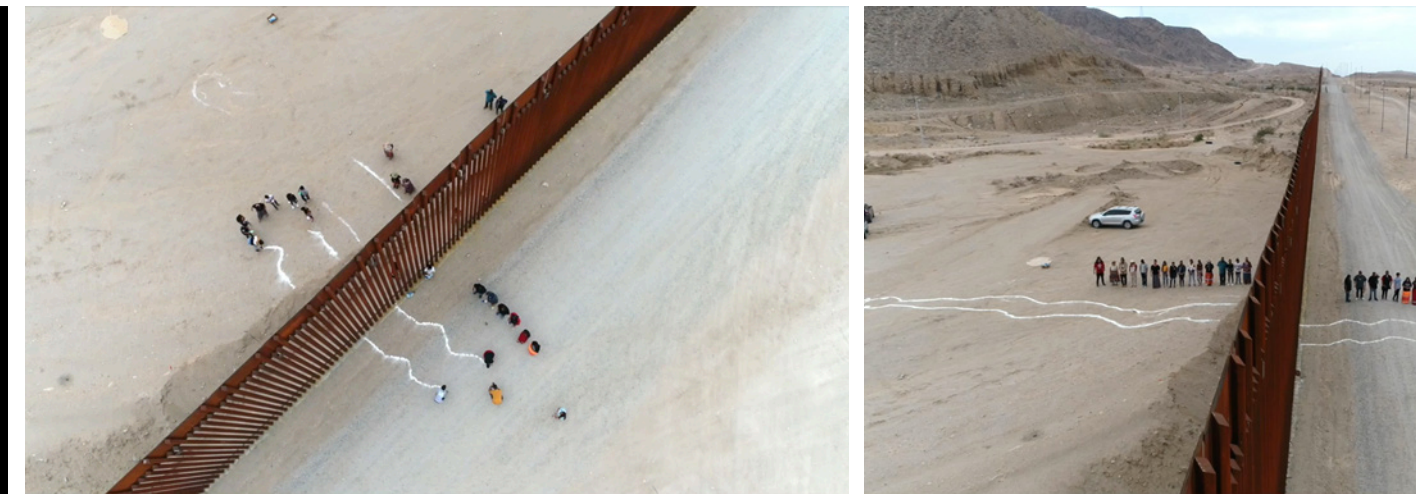
Marisa RAYGOZA (Tijuana, Baja California, 1978)
Disonancia sensual, 2020
 Pintura sobre encaje cosido con hilos sobre tela de algodón
 49 x 58 cm

Mi pintura es un desnudo y es un autorretrato. No me propuse hacer algo disruptivo en un género históricamente dominado por hombres. Mi obra surgió de la necesidad. Quería decir algo sobre cómo se sentía la cuarentena, la pandemia, el aparente caos del mundo y mi desorden emocional. Y deseaba decirlo así, con capas, con veladuras de colores superpuestos, con texturas. Representar mi piel transparentándose, exhibiendo mi vulnerabilidad. Tomé mi cámara, la coloqué frente a mí, la enlacé a mi teléfono, me senté desnuda en el sillón y con el celular en mano, la activé para sacar la foto que usé de referencia. La pose da la apariencia de que estoy distraída viendo mi celular y que estoy, como en esos desnudos clásicos, indiferente a la realidad del espectador. Pero realmente estoy viendo en el celular mi propio reflejo, que es la imagen que va captar la cámara que yo misma situé frente a mí. Soy yo haciéndome cargo de mi propia imagen, de cómo me muestro, de cómo me ocupo de mi vulnerabilidad y cómo la comparto con los demás. No estoy indiferente, ni pasiva, ni rasurada.

Marisa Raygoza



Manta Espiritual



RevArte (Estados Unidos/México, 1990)
Manto espiritual: una colaboración transformadora entre artistas, el medio ambiente y la cultura Kumeyaay/Kumiai, 2020–2021
 Intervención *in situ*, danza ceremonial y video de registro
 250 × 300 cm

El mundo está sumido en el caos: destrucción climática, guerra, conflictos económicos, médicos y políticos. ¿Qué se puede hacer? RevArte ha recibido un poema de la poeta Kumiai Norma Calles que busca el cambio y la tranquilidad frente al caos, invocando la sabiduría de los antepasados para mostrar el camino adelante. Los artistas de RevArte han instalado el poema a lo largo de los límites históricos de la nación tribal, poniendo una manta, una oración, una esperanza, un llamado para cerrar la brecha entre las lecciones del pasado cultural y el camino a seguir. Cada artista, como puente, ha creado una instalación única, ya sea para fomentar el diálogo visionario o como diálogo con los miembros de las poblaciones Kumeyaay/Kumiai durante la creación artística. Las instalaciones forman una tridimensional, multimedia, pintura conceptual... un resumen abstracto en forma del *collage* cartográfico de cada artista para aplicar las lecciones ambientales, éticas de las memorias culturales y el futuro intencional. Se han distribuido por toda la región. Se registran y se muestran en el bucle de video que presenta la dinámica única de cada instalación del poema y el objeto de arte.

RevoluciónArte -RevArte



David ROCHE «DaroArt» (Las Tunas, Cuba, 1948)
Freedom and truth (Libertad y verdad), 2020
 Instalación de elementos polímeros y minerales intervenidos con diferentes pigmentos
 200 x 300 x 200 cm

Mis creaciones artísticas se caracterizan por la espontaneidad, la intuición y una reflexión teórica, como herramienta de análisis sociocultural sobre el sujeto a abordar. Están estructuradas en series temáticas para presentar el contenido desde diferentes ópticas, lo cual proporciona la oportunidad de explorar múltiples vías de acercamiento conceptual y formal. Independientemente de los valores éticos, estéticos, morales u ontológicos del arte, el objetivo primordial de mis obras consiste en proponer al observador una reflexión profunda que estimule sus emociones, ideas y vivencias personales en vínculo directo con el entorno social. En su diversidad ofrecen la variedad, la innovación disruptiva, la síntesis y la dinámica dialéctica de la dicotomía forma-contenido. Expresan una evolución continua hacia lo nuevo y lo desconocido por la vía de la experimentación. Manifiestan la dualidad y el contraste marcado entre dos polos aparentemente opuestos: lo abstracto y lo concreto.

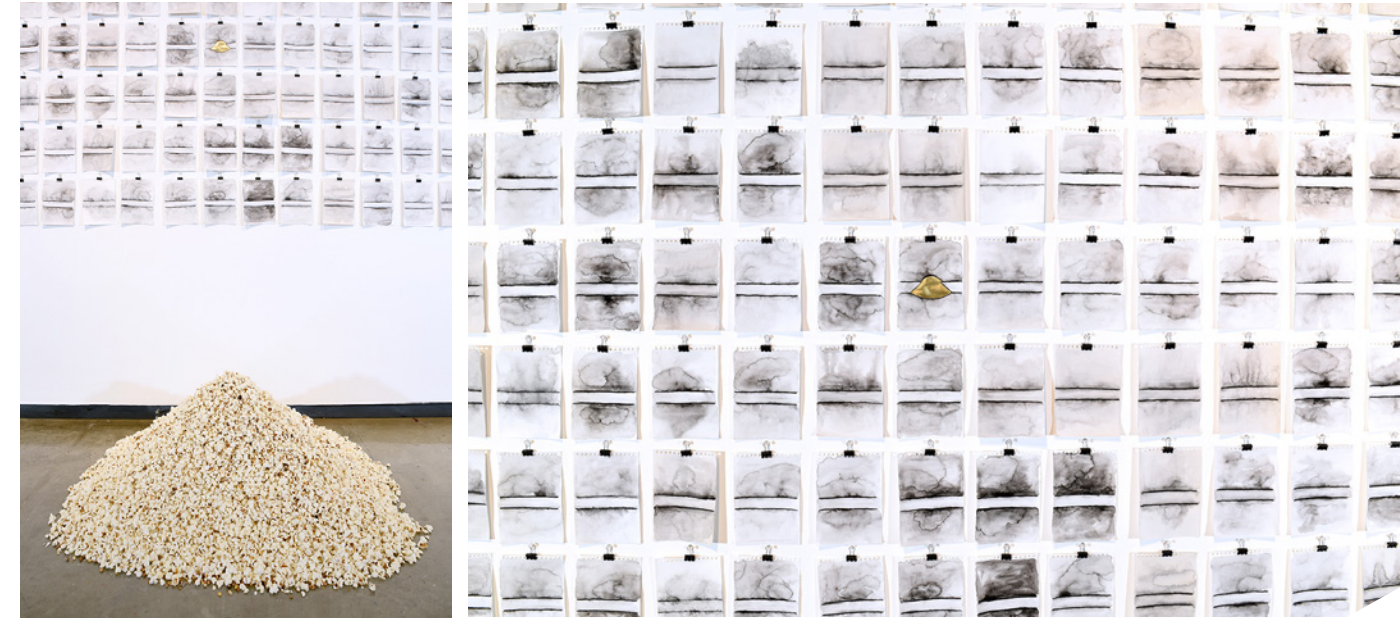
David Roche «DaroArt»



Luis ROCHÍN (Mazatlán, Sinaloa, 1970)
Stella, 2020
 Libro de arte intervenido por la intemperie
 26 × 23,5 × 6 cm

Un elemento recurrente en mi trabajo es crear puentes con la historia del arte, usando homenajes o apropiaciones. Al borrar y cancelar el primer nombre de Frank Stella, artista icónico del minimalismo norteamericano, se crea un espacio imaginario que permite que la literalidad de su apellido (*stella*, que en italiano significa estrella) brille y destaque sobre la portada de una revista de arte salpicada con manchas de materia orgánica y agua. Esta atmósfera «involuntaria» crea un micro cosmos, un umbral que permite asomarnos a una noche estrellada. El arte es en definitiva un portal, cuya lectura cuidadosa es la llave que nos permite acceder hacia un entendimiento del universo, tan amplio y diverso como la naturaleza misma.

Luis Rochín



Miguel RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA (Tampico, Tamaulipas, 1971)

Estudio 4 para monumento sobre migración en muro fronterizo (escala 1:100,000), 2021

Instalación conformada por 351 dibujos en acuarela y tinta sobre papel y palomitas de maíz

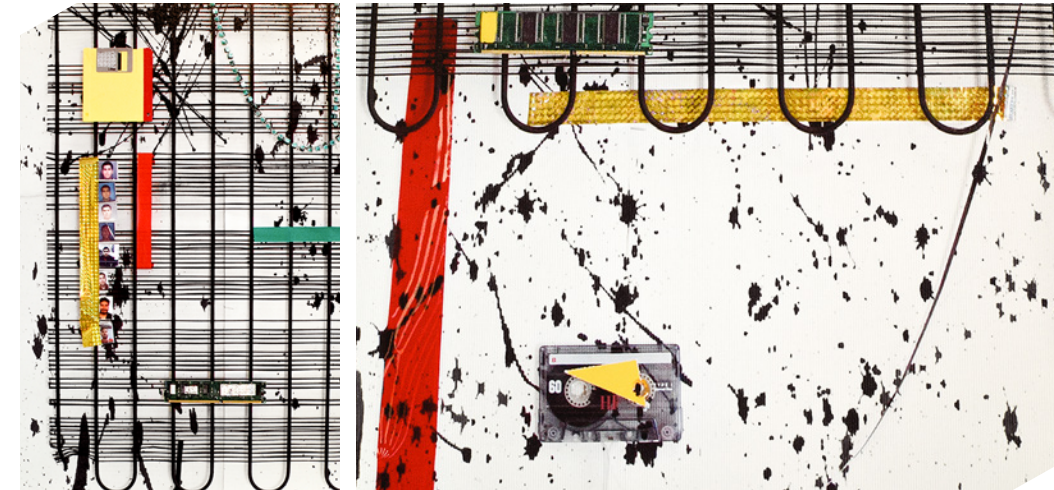
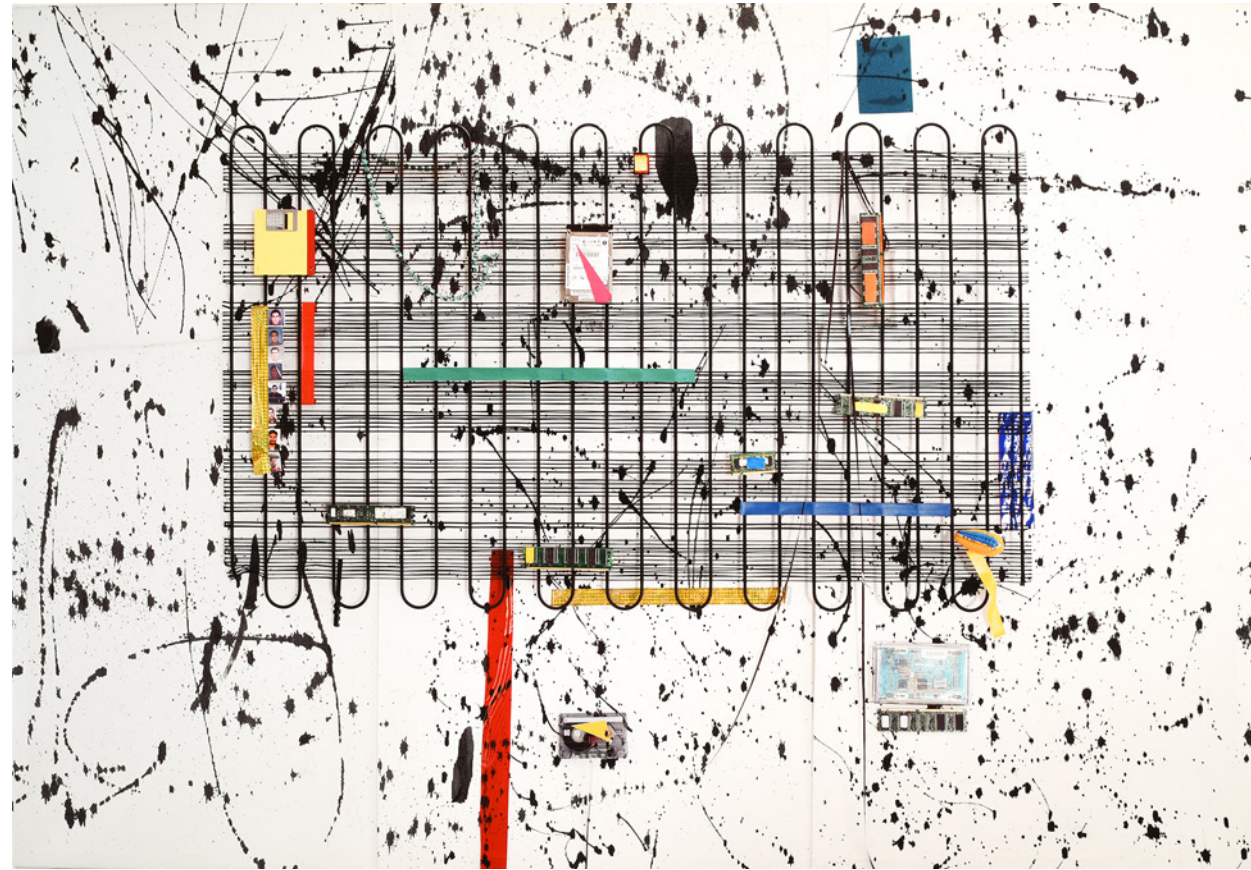
Dibujos 17.8 × 12.7 cm c/u

Maíz 60 × 60 cm ø

Dimensión total 176 × 571 × 80 cm

Estos bocetos a escala 1:100,000 componen el archivo de proyecto de lo que un día será una instalación, donde una montaña de palomitas atravesará el muro fronterizo entre México y Estados Unidos. El momochtli (popcorn/maíz palomero) es un producto de origen mesoamericano. El más antiguo se encontró como parte de ofrendas, en entierros que datan de hace más de 4.000 años. En los cines de Estados Unidos son las ventas de palomitas y no la boletería, las que soportan la industria del cine. Sin embargo, pocas veces se considera su peso en la economía cuando se habla del cine y de las salas de exhibición. Las películas estadounidenses son uno de los principales canales de penetración ideológica y un infalible promotor-vendedor del *american dream*. El antimonumento expone la compleja situación de los migrantes y las fronteras. El papel fundamental que juegan en la economía de Estados Unidos para mantener el sueño americano con su trabajo en los campos de cultivo y en general, en la industria productiva, así como la invisibilización y minimización del lugar que ocupan y de la frontera como membrana permeable (a conveniencia del mercado).

Miguel Rodríguez Sepúlveda



Julio M. ROMERO (Mexicali, Baja California, 1981)
You will always have the Memories (serie #CMYK) (siempre tendrás las memorias),
 2020
 Notación musical gráfica en acetato, parrilla de refrigerador, *tape*, papel, tinta, pintura
 acrílica, objetos recuperados, fotografías impresas en PVC, diskettes 3.5", chips de memoria
 RAM, audio cassette, discos duros y sonido en *loop*
 300 x 300 x 100 cm

Esta obra se relaciona con una nota publicada en la revista *Time* sobre fotografías compartidas por Kim Kardashian en Instagram, de un arreglo floral y una tarjeta que recibió luego de perder su teléfono celular. En el mensaje la remitente termina con la frase: "...you will always have the memories", lo cual se traduce como: «siempre tendrás las memorias». De allí surgen las preguntas: ¿A qué memorias se hace referencia? ¿Se refiere a los sistemas de almacenamiento del dispositivo? ¿Está hablando de las memorias creadas por la interacción con este objeto? ¿O se refiere a los documentos creados con los sistemas de registro audio/visual del aparato? Estos cuestionamientos giran en torno al concepto de memoria y los sistemas creados para preservar información, además de los objetos que adquieren esta cualidad por nuestra interacción con ellos. *You will always have the Memories* es una instalación creada a partir de distintos dispositivos de almacenamiento/transporte de información, *souvenirs* y objetos asociados con la definición de la palabra memoria, con la idea de generar un diálogo en torno a este concepto, nuestra dependencia de dichas tecnologías y los riesgos que esto implica.

Julio M. Romero



Manuela G. ROMO (Ciudad de México, 1993)

Notas sobre el despojo, 2020

Instalación conformada por tres módulos elaborados con óleo sobre lino, acrílico sobre lienzo, madera, MDF, cartón, papel, metal y yeso
200 x 200 x 150 cm

Esta obra parte de una reflexión sobre la crisis de habitabilidad que azota a la Ciudad de México, específicamente en la calle Artículo 123 en la Colonia Centro. El proyecto consta de dos momentos que se concatenan. El primero y más pictórico retrata al edificio Humboldt y el hostel de la Asociación Cristiana de Jóvenes - YMCA, espacios que de alguna manera han potenciado la gentrificación y el despojo en esta zona. Mientras que el segundo momento (de un carácter más escultórico), parte de la recolección de objetos en caminatas por el centro de Ciudad de México. Estos objetos recuperados fueron ensamblados y resignificados, haciendo alusión a las construcciones improvisadas urbanas de quienes se han visto orillados a hacer de las calles sus espacios para habitar.

Manuela G. Romo



Jaime RUIZ OTIS (Mexicali, Baja California, 1976)
Alienation, 2020
 Película metálica iridiscente, acrílico y zapato recuperado sobre tela
 165 × 180 cm

La idea común a los diversos conceptos de alienación hace referencia a algo «ajeno» a sí mismo que el sujeto ya no controla, un bien que se vende o un yo que se extraña.

(Wikipedia)

Aunque *Alienation* es una pintura más figurativa comparativamente con el resto de mi trabajo, hay una serie de elementos recurrentes que integro en ella. Por ejemplo, la incorporación de objetos encontrados, cuyas características físicas, los accidentes por los que ha pasado y los residuos tangibles de su función previa, representan un potencial poético al incorporarse dentro de esta escena. Por otro lado, los materiales que utilizo, cuyos efectos ópticos son cambiantes y dependen del movimiento, siempre me han interesado. En esta pintura utilizo la película iridiscente que transfiero a la superficie y produce que las cualidades cromáticas de la pintura se modifiquen en función de la perspectiva y posición de quien la ve. Finalmente, en términos formales, incorporo iconos de la frontera con los que trato de representar las contradicciones, hostilidades y aspiraciones que caracterizan a este territorio.

Jaime Ruiz Otis



MENCIÓN HONORÍFICA | Sofía SAAVEDRA (Caracas, Venezuela, 1979)

Línea fronteriza, 2020–2021

Instalación conformada por pintura esténcil y bordado sobre tela de 56 piezas de ropa usada, cuerda de mecate, balde y piedra
300 × 650 × 470 cm

Esta instalación pictórica que incluye un *performance*, hace alusión a la ropa lavada que se cuelga al sol para secarse. Las ropas simbólicamente son cuerpos y son intimidades que se exponen. La metáfora de lo que se cuelga a esperar, pero que también se cuelga para ser sacado a la luz. Es una propuesta que juega con el concepto de frontera desde lo cotidiano, porque devela y expone como un juego las etiquetas discriminatorias que separan, así como los límites territoriales y jurídicos del sistema de reconocimiento de las fronteras que saltan a la vida cotidiana, irrumpiendo en lo más profundo y sensible en los modos de sentir: miedo, rechazo, exclusión y xenofobia. Así mismo, el tendedero trae al debate la presencia femenina, debido a que la mujer madre es (principalmente) quien cuida y atiende las labores del hogar, sosteniendo con ello a sus hijxs. Y es la mujer-madre sobre quien recae un sistema normativo que naturaliza el rechazo (sobre ella y sus hijxs), la duda sobre la propia identidad, el racismo, y en conclusión, la discriminación y endeudamiento de los cuerpos que transitan. El diseño sonoro es de Rodrigo Díaz y la interpretación en cuatro es de Daniel Díaz.

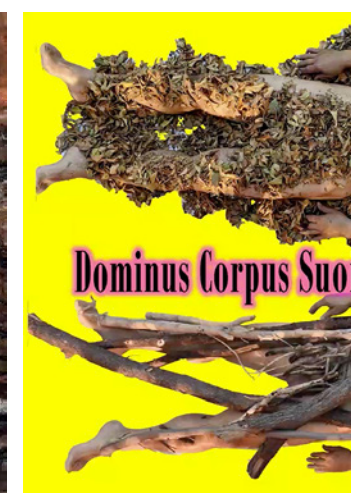
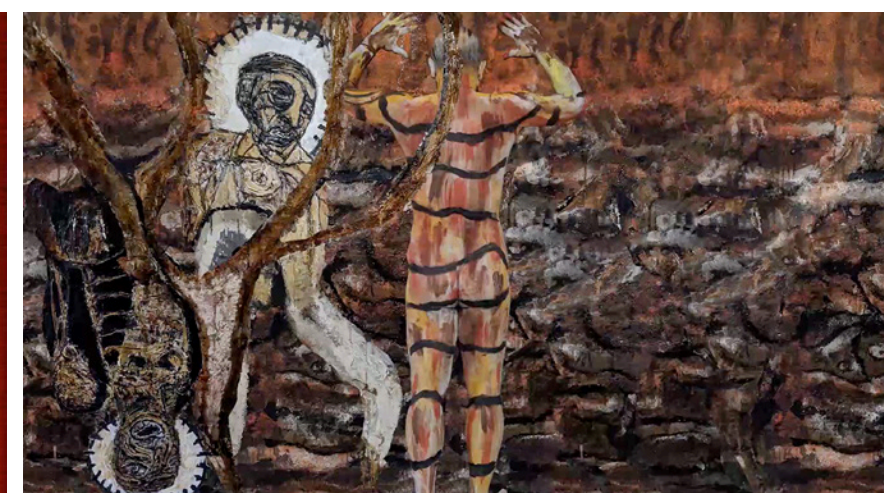
Sofía Saavedra



Rocío SÁENZ (Chihuahua, Chihuahua, 1971)
Siempre fuimos ordinarios, 2020
 Pigmentos puros, marcador acrílico, pintura acrílica y resina acrílica sobre tela
 198 x 256 cm

Pieza gestada durante la pandemia, en época de *fake news*, teorías de conspiración paranoicas y polarizaciones, donde nos hemos vuelto a reconocer como seres frágiles. La enfermedad y la muerte nos quita lo exótico, nos contemplamos ordinarios, todos somos *untore*s, terroristas biológicos potenciales donde cada uno porta un arma en su interior que en cualquier momento puede ser disparada, provocando a su vez que «unos» se conviertan en los policías de «otros». Las nuevas formas de control fármaco y la biovigilancia dominan la sociedad. El Estado pretende controlar el cuerpo mientras el *show must go on*. Quizás más adelante comprenderemos mejor la mutación cuando estemos desconectados de la matrix y nos transformaremos en una sola cosa que pulsa y sobrevive, resistiendo la vigilancia satelital. *Siempre fuimos ordinarios* muestra a nuestra sociedad contemporánea como una red de mutantes y *untore*s dentro de una proliferación orgánica en continuo desarrollo donde todo se fusiona en un eterno caos vital de construcción y destrucción.

Rocío Sáenz



José Hugo SÁNCHEZ (Ciudad Obregón, Sonora, 1962)
El testigo, 2020
 Video en MP4 y acceso de código QR en tres lugares de Tijuana
 Duración: 38 minutos en *loop*

Soy el testigo y vengo desde lejos a contar mis historias rotas. Nunca fui nadie y nada soy. Ya casi nadie recuerda los disparos, los gritos y la sangre en la tierra coagulada. Las huellas y las pistas que alguien borró, que alguien escondió. Alguien presionó el gatillo y a sangre fría disparó en las sienas jóvenes. Ahí quedaron inertes los cuerpos que alguien también escondió. En la noche donde nadie enterró al olvido. Ahí se perdieron las vidas, ahí se perdieron las claves de la verdad. El tiempo se llenó de silencio, de impunidad, de rabia y de protesta contra el poder asesino. Ahí aguarda en la oscuridad la impunidad en su guarida de lujo custodiada por guaruras. Afuera los familiares de los desaparecidos. «Vivos se los llevaron, vivos los queremos». Hasta que el sol me chupe toda la sangre y me ahogue con el beso del sacrificio por el amor colectivo; no dejaré que se me olvide lo que aquí pasó. Hasta que mis ojos brillen como estrellas carbonizadas y sobre la piedra azteca me lance con mi cuerpo de tunas y nopales a los acantilados de máscaras y flores, recordaré lo aquí sucedió.

Instrucciones (utilizadas durante la exposición): accede al código QR y sigue las instrucciones para ver el resto de la obra.

José Hugo Sánchez



Gabriel SÁNCHEZ VIVEROS (Ciudad de México, 1962)

Nota de un migrante, 2020

Pigmentos de plantas y flores, crayones de cera, carboncillo, pigmento de polvo y pintura acrílica sobre papel amate, *performance* y animación para ser vista por medio de la aplicación Artivive de la tecnología RA (realidad aumentada)
360 x 240 cm

Nota de un migrante es un retrato social de lo que ocurre en el desierto. Utiliza elementos iconográficos, como la pisada para representar el trayecto y el rojo alude a lo vital, pero también a la muerte. A partir de pisadas y trazos se recrea el ambiente del desierto, aquel paraje desolado al que los migrantes deben enfrentarse, como un umbral de dolor e incertidumbre. Esta obra consta de dos partes. La primera es la pintura sobre papel amate ubicada en el muro y la segunda es un *performance* donde el artista representa los pasos del migrante y sus pensamientos. Esta acción se plasma bajo sus pies en papel amate, como testigo de este reclamo. La pintura se convierte en la huella de los fantasmas de todos aquellos migrantes desconocidos que no se han encontrado aún. Es una obra pictórica donde convergen preguntas pertinentes sobre la disciplina más antigua y consolidada de las artes visuales, ya que es testimonio pero recrea en el espectador una experiencia simbólica y matérica. Se cuestionan los soportes tradicionales y se propone un montaje en papel, transitable y espacial. La obra cuenta con una activación en realidad virtual por medio de la aplicación artivive.

Gabriel Sánchez Viveros



Raúl SANGRADOR (Querétaro, Querétaro, 1972)
Proyecto Lascaux-Tijuana o el origen del arte en el albergue para personas con VIH y tuberculosis Las Memorias, 2021
 Acrílico y aerosol sobre módulos de metacrilato de color, blancos y translúcidos
 183 x 244 cm

Las Memorias alberga personas de escasos recursos con VIH y/o tuberculosis, que representan cuerpos excluidos de todo orden social: indigentes, adictos, migrantes, repatriados y personas que ejercían la prostitución. Tomando las observaciones de Georges Bataille en *Lascaux o el nacimiento del arte*, además de las reflexiones de Boaventura de Sousa Santos en la *XIII Bienal de La Habana*, cuando señala la importancia de pensar las poblaciones «pos abismales», sobresalta la necesidad de visibilizar este universo de cuerpos disidentes, donde se puede pensar el acto pictórico original que problematiza la idea del productor en confrontación con las estructuras de legitimación que encierran sesgos de interés no artístico. La pieza resultante es polisémica y genera matices, según el espacio donde se muestre, tanto en el muro fronterizo como en las zonas de conflicto de Tijuana. Pone en debate las nociones de autoría, anonimato, valor artístico y frontera; señala la importancia de construir nuevas ecologías de pensamiento estético y utopías por venir.

Raúl Sangrador



Fernando SEPÚLVEDA (Guadalajara, Jalisco, 1992)
Banco de México, 2020
Instalación conformada por acrílico sobre papel moneda
35 x 35 cm

El plano no es del todo bidimensional, una pintura es expandible, puede transmutar a lo tridimensional. Se puede ver la pintura como algo capaz de desdoblarse al igual que los billetes saliendo de una cartera. En una sociedad fundamentada en el consumo, la idea de dar algo a cambio de nada, es algo transgresor. Esta obra que inutiliza un par de billetes convirtiendo el papel moneda en soporte pictórico.

Fernando Sepúlveda



Monserrat SEPÚLVEDA (Los Mochis, Sinaloa, 1981)
¿Quién dice que las mujeres necesitan SOSTÉN?, 2020
 Instalación conformada por pasto artificial, tendedero portátil y una pintura enmarcada
 180 x 128 x 112 cm

Esta obra está ligada textualmente con su título, porque es una interrogante de por qué se etiqueta a la mujer como débil. En el título se incluye la palabra «SOSTÉN», en sentido figurado y en sentido literal. Primero, haciendo creer, que nos referimos a un brasier, pero sostén envuelve varias denominaciones, como: prenda íntima, sostén económico, sostén social... En sentido literal, simula un tendedero en un patio con un cuadro «colgado» por dos ganchos de ropa en color rosa, que lleva inscrita la frase: *Get it girl*. En lugar de ver una prenda, observamos un triángulo enmarcado, sus tres lados pueden apuntar a: armonía, divinidad y proporción, ¿calificativos de una mujer?, lo dejo al criterio del espectador. En la pintura se observan emociones y obstáculos entre los trazos, y una niña que los supera. Por fuera del bastidor se representa a una mujer que «sostiene» este triángulo, demostrando que sí puede. En la parte superior se observa un papalote, aparece la libertad. Alrededor del marco de madera se pueden leer frases de mujeres admirables. Es una obra que invita a ver con otros ojos, la fuerza y el «sostén» de la mujer.

Monserrat Sepúlveda



Itzel SERVIN (Tijuana, Baja California, 2000)
Nuestra señora del consumo, 2020
 Goma de mascar, envoltorios de goma de mascar y pigmentos diversos sobre lienzo
 61 x 51 cm

La adquisición de bienes es un hecho habitual e imparable en nuestra sociedad contemporánea. Nuestro sistema económico ha garantizado la satisfacción inmediata a nuestras necesidades, por más mínimas que sean y ha dispuesto una plétora de productos y servicios a nuestra merced. Esto trae consigo una idea de posesión como sinónimo de éxito y bienestar, que prolifera como una doctrina en el estilo de vida de las personas donde vivir es consumir, y donde lo comercial es la nueva religión. A través del retrato patronal, esta pieza extrae la concepción de adoración y consumo, desde una perspectiva eclesial contemporánea para manifestar una santa patrona que represente a una comunidad consumista. Transformando el carácter matérico de los productos, tomando las cualidades de la pintura religiosa y barroca, empleando materiales como la acuarela y la goma de mascar; la pintura adquiere un carácter obsoleto y narrativo, cuya amalgama de elementos resalta nuestra cultura de consumo exaltado, que produce, adquiere y desecha de manera cíclica.

Itzel Servin



Matías SOLAR (Santiago de Chile, Chile, 1982)
LIDAR nébula 019, 2019
 Acrílico spray sobre tela de raso, hilo y correa de seguridad nylon jacquard 38 mm
 480 × 600 cm

IDAR nébula 019 toma su nombre de la tecnología LIDAR (*Light Detection And Ranging*), la cual permite escanear y detectar relieves a partir de un rango de luz láser. Esta tecnología de traducción digital del paisaje ha sido diseñada para construir mapas 3D y comúnmente ha sido utilizada por la ingeniería militar y por las aplicaciones Google, HERE y Uber, entre otras. Esta pieza pictórica está elaborada en tela de satén que es un material utilizado frecuentemente en banderas, lienzos de protesta popular y paños de barras bravas. Su procedimiento está basado en la traducción material de las superficies sobre las que ha sido confeccionada, conjugando así la abstracción y la absorción de diversas superficies como cuerdas, maderas, burbujas de aire y agua. Mediante el uso de la pintura acrílica y el spray, la tela pone en tensión su condición monumental y la procedencia de sus recursos que, en su totalidad, pertenecen a economías residuales y contextos sociales precarizados. Así, la obra emerge como un proceso de síntesis entre pintura y grabado, donde las materialidades históricas de la imagen son ficcionadas y desgarradas por el contraste entre precariedad y alta tecnología.

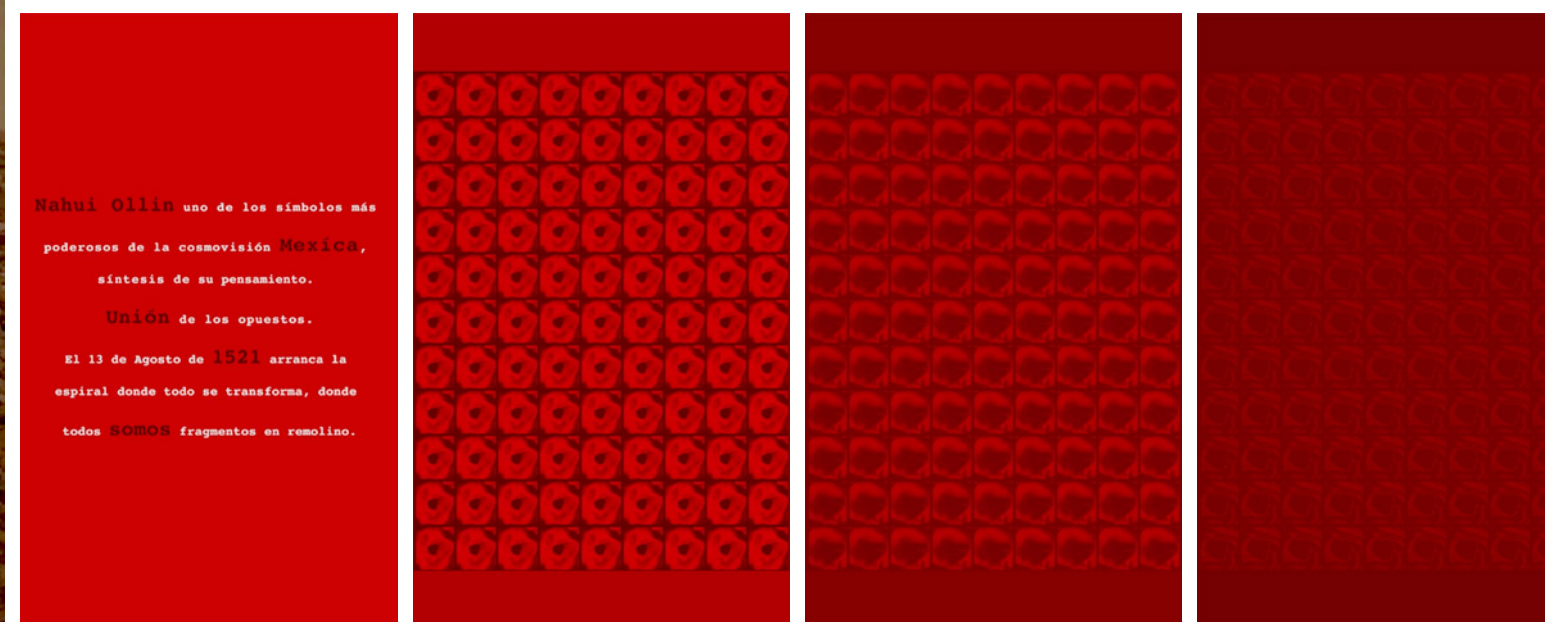
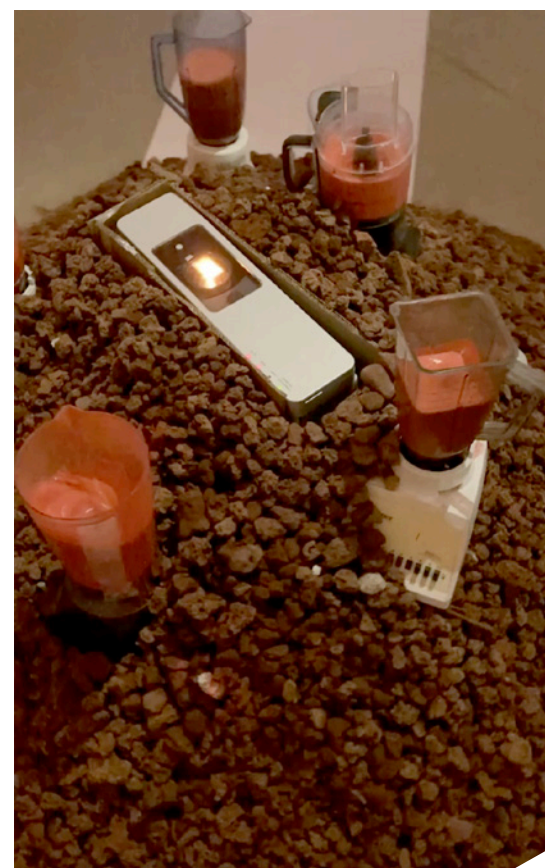
Matías Solar



Tanya TALAMANTE (Tijuana, Baja California, 1975)
Distantes y dormidas, 2020
 Pintura, pigmentos diversos y *collage* sobre caja de madera pintada
 139 × 160 × 150 cm

Este díptico es parte de la serie denominada *Las dormidas*. Se trata de una colección de potentes composiciones en soportes diversos, que proyectan en común una sublime y multiforme cosmovisión ácuea. La obra es una caja de madera o una caja de metáforas, que contiene figuras sugestivas, sucesos autobiográficos y revelaciones íntimas, dentro de un escenario abstracto. Es una especie de retablo moderno cuyas calles, si bien pueden estar abiertas a la vista, también son capaces de clausurarse en sí mismas como si se tratase de una epifanía literaria, o como los sueños que se olvidan al despertar, es decir, al cerrar la caja. Las figuras que aquí habitan dialogan entre sí, asomando por doquier contornos femeninos que se trasladan nadando o flotando en un ecosistema onírico y mineral, salpicado de patrones geométricos, máscaras y fragmentos del pasado; emergen entre tanto, los colores cálidos de la brocha y la madera. La pieza ondula en un sincretismo personal tocante a la cultura pop y al colonialismo, a lo prehispánico y lo romano, a la sexualidad y la sensualidad en lo recóndito y en lo global del espíritu humano.

Tanya Talamante



José TERCERO MORA «Peregrino» (La Paz, Baja California Sur, 1984)
Nauhi Ollin o el origen de la raza cósmica en la espiral del tiempo, 2020–2021
 Videoinstalación conformada por cinco video proyecciones, 150 kg de tezontle rojo,
 cinco licuadoras y pintura roja
 Duración del video 4 segundos en *loop*
 475 × 475 × 475 cm

Este proyecto atiende el más trágico evento de nuestro pasado colectivo. Plantea una lectura crítica dentro de la coyuntura histórica de 2021 que renueva la necesidad por transformar arquetipos fundacionales del México contemporáneo. La conquista de Tenochtitlan ha sido determinante en la construcción de la identidad mexicana, al punto que persiste como herida latente de pérdida y destrucción. Iconográficamente elijo el color rojo para representar la historia nacional y la de otras civilizaciones. Encuentro en su potencia el hilo conductor de lo que han representado los 500 años desde el 13 de agosto de 1521, cuando sin advertirlo, se inició el más grande mestizaje del que se tenga registro, que continúa hasta hoy. La conquista de México Tenochtitlan representa el punto de no retorno que activó la espiral que todo lo engulle, donde todo se transforma, donde todos somos fragmentos en remolino. Para materializar futuros posibles que anidan en el presente, es necesario atender eventos históricamente no resueltos, porque reconciliarnos con el pasado determina nuestras posibilidades aquí y ahora. La obra fue realizada con la colaboración de José Pablo Rondón Cuéllar.

José Tercero Mora «Peregrino»



Alejandro TEUTLI ETCHEVERRY (Puebla, Puebla, 1980)
Negro pictórico: cuatro caras de la realidad, 2020
 Acrílico sobre tela sin imprimatura
 Cuatro módulos de 150 x 150 cm c/u
 Dimensión total 150 x 675 cm (políptico)

Desde una visión de lo cotidiano y su apariencia, una pintura es siempre una representación que aspira a insertarse en el territorio de lo simbólico. Cuando de pintura realista se trata, equiparar a la imagen pictórica con la fotografía, es un despropósito. La pintura posee cualidades, desde su condición matérica, que le son propias y que, trabajadas con una intención clara, adquieren una potente fuerza estética que se desborda ante el ojo-espectador. Aunado al carácter matérico en cuestión, la pintura puede apoyarse en soportes no convencionales, desbordarse de los mismos (como pintura expandida), hasta prescindir de uno de sus principales y más atrayentes elementos: el color. *Negro pictórico* es una búsqueda de lo mencionado antes, colocándonos ante elementos reconocibles de nuestra realidad actual, elementos que adquieren un aspecto simbólico que no hacen más que mostrar una cara, tal vez la menos amable, de nuestro presente.

Alejandro Teutli Etcheverry



Esmeralda TORRES (Querétaro, Querétaro, 1978)

Diálogo libre con la naturaleza, 2020

Temple, carbón, grafito, acuarela, acrílico, tintas, *collage* y papel artesanal sobre soporte de madera contrachapada y repisa de madera
21 x 50 x 4 cm (díptico)

Diálogo libre con la naturaleza propone generar atmósferas a través de la abstracción y de algunas formas orgánicas. Es una conversación abierta y sencilla con árboles, ríos, volcanes, piedras, flores, hojas, animales, semillas, tierra, movimiento, muerte, ciclos, vida, etcétera. Percepción, intuición, contemplación y meditación son conceptos que acompañan mi proceso creativo, transformando lo que veo y absorbo del exterior en colores, materia y transparencias. Es un juego donde convergen distintos materiales, como papeles, agua, aceite, carbón; todos ellos extraídos también de la «naturaleza». Son dos pinturas realizadas por separado, que buscan encontrarse en un mismo espacio, dialogar y aproximarse para reconocer que forman parte de un mismo universo. Evoca sencillamente, un retorno a lo natural, a lo esencial y por qué no, a aceptar de una vez por todas que la «naturaleza» nos sostiene, nos provee, y entonces, vislumbrar la regeneración que tanto necesitamos como especie humana.

Esmeralda Torres



Joel TREJO (Torreón, Coahuila, 1973)
La Tierra no espera, 2020
 Extracto de vigueta y bovedilla con yeso craqueado, pintado con acrílico
 80 x 70 x 20 cm

La geografía en su principio de evolución representa un dinamismo que se da en los espacios geográficos cuando a través de la historia son sometidos a cambios y a transformaciones que varían con el tiempo. Algunos de estos espacios de la ciudad de Tijuana han presentado movimientos de tierra en zonas habitables, que han afectado la vida en sociedad. Estos sismos que son parte del ciclo de la naturaleza, han originado derrumbes y destrucción en esos espacios sociales, afectando cientos de casas en esos territorios. La Tierra no espera, se mueve a su antojo, te arropa pero también te expulsa desde sus entrañas, como a cientos de familias que se han quedado sin casa en colonias como: Sánchez Taboada, Lomas del Rubí, Ballesteros y otras. Esta pieza, recogida de una zona de derrumbe, forma parte de una familia que habitó algún hogar. Los cuadros pintados de colores representan esas casas que se vinieron abajo. Están pintados sin un orden de color, de manera caótica, como la pieza misma. Muchas colonias así se formaron, como mosaicos culturales que hablan de la identidad de Tijuana. Al final son ruinas, testimonio de un tiempo que se agrieta, se destruye y deja caer.

Joel Trejo



Norberto TREVIÑO «Normuerto» (Ejido Santa Fe, Torreón, Coahuila, 1980)
De cuerpo entero, 2020
 Instalación conformada por pintura seca, óleo y acrílico
 40 x 300 x 76 cm

No son objetos pintados. Imagino la plástica en la pintura, su presencia en materia es un ente vivo, complejo e interminable como una colonia de coral marino. Algunos elementos adquirieron su forma del receptáculo donde se secó fortuitamente la pintura. He coleccionado pintura seca propia y ajena por mucho tiempo, pero la mayoría son elementos deliberadamente creados para formar parte de una atmósfera pictórica de «expresionismo abstracto tridimensional». De cuerpo entero es toda la pintura que no llega a embarrarse en una superficie, La transustanciación del agua y el color. Son los restos del material olvidados del pintor que me inspiraron a crear un mundo paralelo donde coexiste esta unidad, sin relación con el objetivo o sentimiento que se tenía al pintar una pared o un lienzo.

Norberto Treviño «Normuerto»



Wayner TRISTÃO (Río de Janeiro, Brasil, 1978)
Epifanía de la repetición, 2019–2020
 Serie de dibujos digitales animados en formato GIF
 Duración: 1 minuto en *loop*

La serie *Epifanías de la repetición* busca oponerse a sentimientos sublimes de carácter religioso o artístico para que la sensación de éxtasis provocada por las rotaciones corporales, se inserte en la obra desde su (re) producción en GIF (Graphics Interchange Format). La técnica elimina el carácter espacio-temporal del momento a través de encuadres y elementos de la imagen, con el fin de investigar la resistencia del carácter trascendental del ritual. La imagen vuelve a Internet en forma de GIF, ya que no solo el movimiento es precario, sino que la propia imagen que se fija en cada cuadro lo es. Se incluyen varias representaciones de trances, algunas religiosas, otras culturales, a través de danzas típicas que exaltan el giro como una forma de éxtasis. El giro fue el elemento clímax, que se limita a este instante eterno. Al fijar su especificidad en el gesto y la expresión, el GIF desprecia la narrativa, aludiendo al cine de la atracción. Así los «gifs» contienen una paradoja de nuestro tiempo: son instantáneos, en cambio, se reproducen eternamente. Instantáneo vs trance.

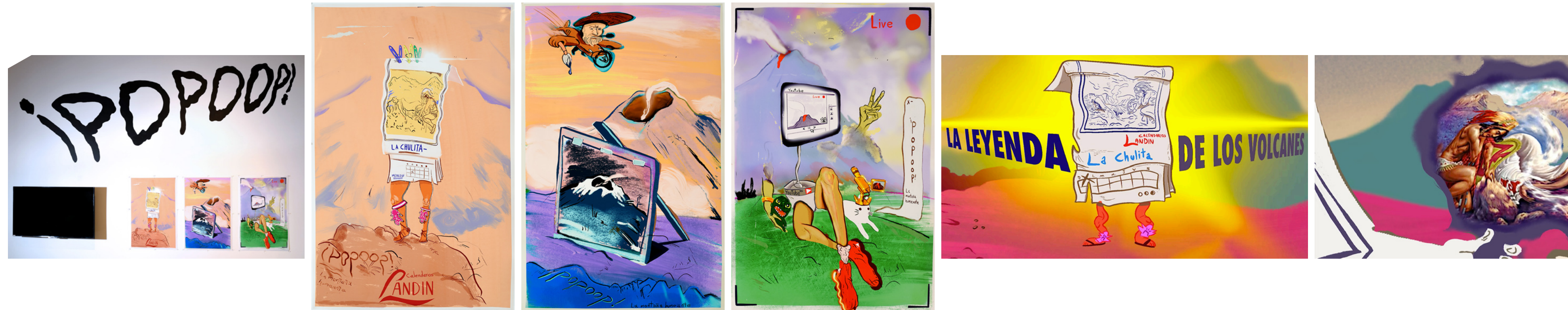
Wayner Tristão



Efraín UGUETO (Caracas, Venezuela, 1976)
Prácticas pictopanópticas, Instalación pictórica, 2020–2021
 Instalación conformada por 26 objetos elaborados con madera, papel, plástico, metal, cerdas de pincel, tela y aglutinantes para pintura y 13 pinturas elaboradas con esmalte Industrial mezclado con óleo sobre lienzo, sin bordes.
 Tres pinturas de 26 × 29 cm c/u
 Diez pinturas de 19 × 23 cm c/u
 Dimensión total 184 × 120 × 40 cm

En específico abordo la problemática referente a teorías conspirativas, mitos y fábulas que acaecen dentro y fuera de los circuitos del arte contemporáneo, donde los espacios institucionales son tomados como áreas de control y de hermetismo académico, y por el contrario; los espacios, individuos y grupos ajenos a estas lógicas son percibidos como pasivos frente a fenómenos culturales trascendentes. De dicha preocupación surge la idea de construir una serie de objetos y dispositivos con funciones metafóricas y paradójicas, confeccionados con materiales provenientes de la pintura tradicional y contemporánea a lo que he llamado prácticas pictopanópticas, con el fin de interpelar el alcance de la imagen, la mirada, el poder y la resistencia. Esta instalación está dividida en tres sectores: Circuito cerrado con cinco cámaras hechas con botes de pintura; Cabina de control reúne trece pinturas denominadas Monitores; y El tablero, una repisa con dispositivos que cuenta con veintiún objetos tridimensionales con funciones metafóricas y lúdicas. Tal exploración pretende mudar la pintura al objeto y transformar su esencia para detonar otro tipo de sensibilidades.

Efraín Ugueto



Israel URMEER (Ciudad de México, 1992)

¡POPOP! La montaña humeante, 2020

Videoinstalación conformada por una animación en video, tres dibujos digitales impresos sobre papel Metallic Film y un rótulo sobre el muro

Dibujos 90 x 60 cm c/u

Dimensión total 230 x 350 cm

Investigo cómo algunos volcanes son una Coca-Cola en el sentido de ícono cultural. El Krakatoa en Indonesia, el Kilauea en Hawaii, el Monte Fuji en Japón y el Popocatépetl en México. Estamos a la espera de su explosión. *¡POPOP! La montaña humeante* son tres retratos del famoso órgano de la tierra, un hombre vuelto volcán, o bien, un volcán vuelto hombre. Extiende su historia más allá de sus límites territoriales. Su relato está enmarcado en la historia del nacionalismo mexicano del siglo XX y puede rastrearse desde la cultura popular, como son los calendarios que encontramos en nuestras cocinas, hasta los noticieros que aseguran que Popocatépetl es visitado por OVNIS, o la larga tradición pictórica del paisaje en México, y la ciencia que actualmente lo vigila 24 horas al día, transmitiendo su imagen vía YouTube.

Israel Urmeer



Francisco VALENCIA (Tijuana, Baja California, 1985)

Ejémonis Gringosinoniponeuropea (Hegemonía), 2018–2021

Instalación con objetos domésticos de diversos materiales y orígenes, mantel, guacales, pastel elaborado con acrílico y documentos testimoniales
96 x 250 x 92 cm

Los materiales que nutren mi obra tienen que haber tenido un uso y vida anterior. Rejuntado y plasmado sobre despojos para reducir el anhelo del consumo global = *gringosinoniponeurocentrista*, para compartir y para «enterar» los inevitables vacíos que deja. Uso un lenguaje fonético-coloquial por ser más cercano a la lengua viva y para prolongar su recuerdo. Es vital ampliar el conocimiento ancestral y diversificar nuestra versión del mundo. Así, la obra invita a sentarse para leer y ampliar la reflexión con las vivencias de distintas culturas y tradiciones en idiomas distintos, pero explicadas en español, como las que están sobre la mesa. Quienes se sientan a la mesa pueden compartir miradas a través del pastel, reactivando el espacio pictórico, fomentando la convivencia y atacando la omnipresencia del aislamiento de los dispositivos electrónicos que roban la vitalidad, la mirada, la imaginación, la memoria y la creatividad. El pastel muestra la convivencia humana e invita a compartir de mejores maneras, menos gandallas y que permitan a generaciones futuras tener un patrimonio.

Francisco Valencia



Juan José VALENCIA (Tenerife, España, 1980)
*Carta de ajuste de la serie Pintura de fin de semana sobre la construcción
 de Estado II, 2018–2020*
 Óleo sobre tela 70 × 60 cm

Este artista, comisario y editor de proyectos en red está interesado en las retóricas sociales y en los procesos de pensamiento de la imagen. Entiende lo *pictural* como paisaje intersticial — no autoafirmativo— y se considera un pintor que no sólo pinta. Usa la caminata y el errabundeo como manera de aproximarse a las problemáticas sobre plano y en situación. Esta obra forma parte de una serie de cuadros que funcionan como ejercicio de tentativa y aproximación a un marco conceptual y de reflexión posible sobre la construcción de Estado. Las imágenes hablan desde un lugar sin sublimación; una presencia de fin de semana. Un enunciado dialógico y reflexivo que desplaza planteamientos autoafirmativos o superlativos, que en su sobredimensión excluyen irreconciliablemente una deliberada y combativa posición de disfrute de la diferencia, en base, entre otros motivos, a su negativa a plantear un debate o cuestionamiento sobre el «valor dilatado del uso del concepto» *demos*. Esta obra se ubica en un pensamiento dialógico en pintura sobre este tema, en una aproximación crítica a propósito de la idea de Estado.

Juan José Valencia



Luis VALVERDE (Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México, 1981)
Reflejos, 2020
 Instalación conformada por elementos de madera, pintura acrílica, látex y metal
 270 × 260 × 80 cm

A los pies del pintor escurre una gota de pintura, en sus muebles hay pinceladas y en el techo se observan trazos. La pintura se expande en el taller del artista, ignorando los límites del espacio de un lienzo, creando nuevos espacios de contacto visual que desestabilizan el orden formal del objeto pictórico. La obra contemporánea no necesariamente debe estar determinada por la mano del artista o estar sujeta a los criterios de los soportes convencionales para indicar si es o no una pintura. Lo que determina a la obra es un acontecimiento específico y mínimo que sucede aleatoriamente en el entorno de la acción de pintar y no de la pintura que tiene lugar en un lienzo. En este sentido, la ausencia de la tela no representa la ausencia de la pintura. Es decir, la pintura permite que espacio forme parte de la obra y no lo que permite el espacio hacer con la obra. La obra *Reflejos* es una toponimia del campo expandido de las genealogías de Rosalind Krauss, pero también del minimalismo en donde no solo se expande la obra, sino también se contraen en lo mínimo los niveles de expansión de nuestro entorno, como una onda sonora, pero de forma invertida y receptora.

Luis Valverde



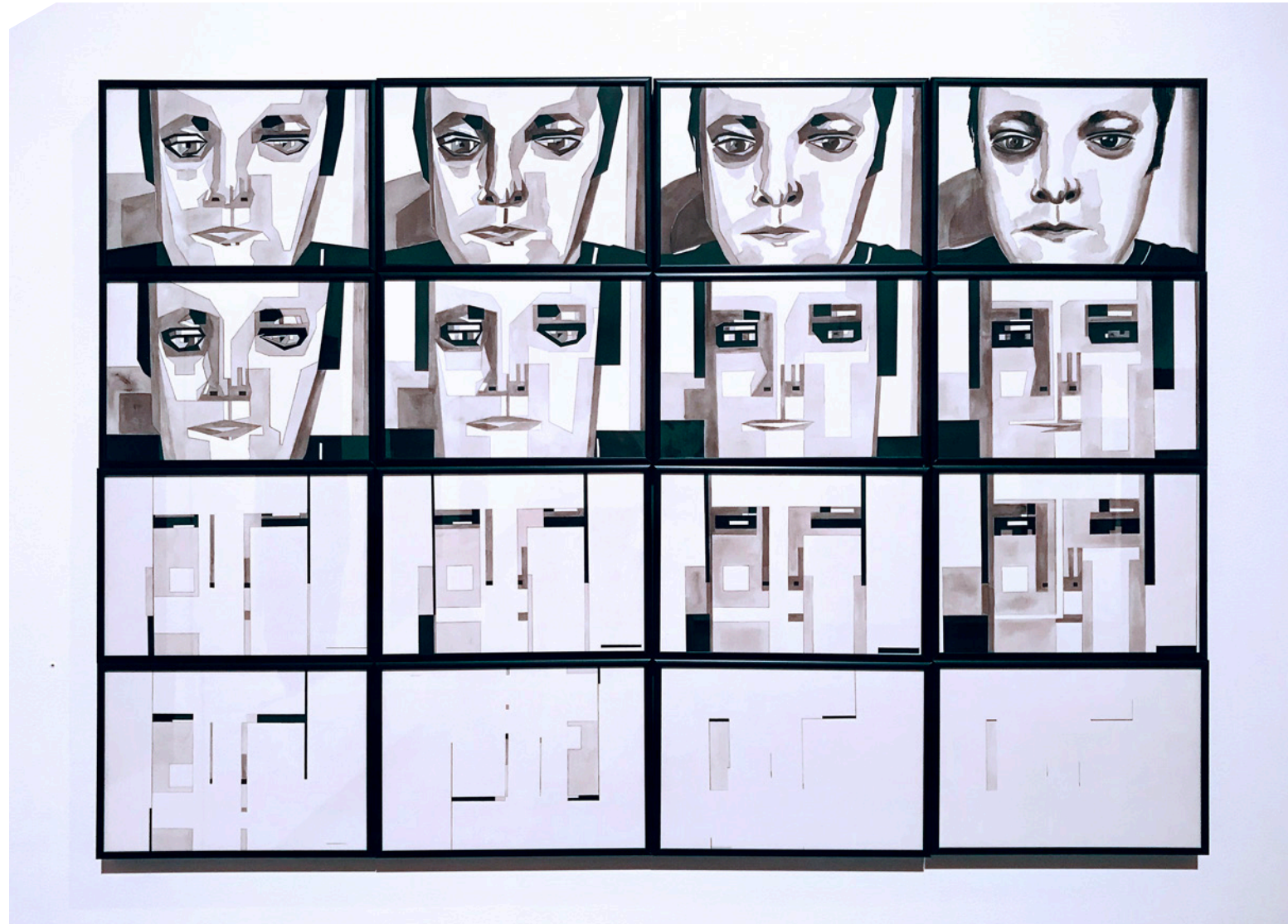
Mario VARGAS «Miyata Hisanori» (Mexicali, Baja California, 1991)

As the sunset, u will come back as imperative forms: ensayo político sobre el cuerpo bajo el sol, 2020

Instalación conformada por elementos orgánicos, cemento, lodo, témpera, impresión digital sobre papel albanene, pintura acrílica sobre tela, madera modelada, metal, vidrio, varas de carrizo, caja de luz, fotografía de viaje, manguera, imán, vara de cáñamo, varas de carrizo, vasija cerámica con agua, chicle y plástico
250 x 250 cm

Los presentes objetos que conforman la obra fueron pensados y realizados entre enero y noviembre del 2020, con materiales recolectados en cuatro lugares distintos: campos de marihuana al sur de Oregón, campos de brócoli a lo largo del Valle Imperial, Laguna México y mi jardín (en Mexicali). Menciono los lugares de origen de estos objetos porque me interesa situarlos como resultantes de dos prácticas en particular: mi labor como trabajador ilegal agrícola en Estados Unidos y estudios del cuerpo bajo periodos prolongados de sol. Mi trabajo como campesino dio origen a estas performatividades-solares de larga duración, primero ejecutadas desde los campos de trabajo, y posteriormente en jornadas de exploración del cuerpo en paisajes de Mexicali y el sur de Oregón. Estas reflexiones y prácticas performáticas se extienden desde 2017 y atraviesan particularmente dos ejes: ritualidad vegetal y pensamiento fúnebre.

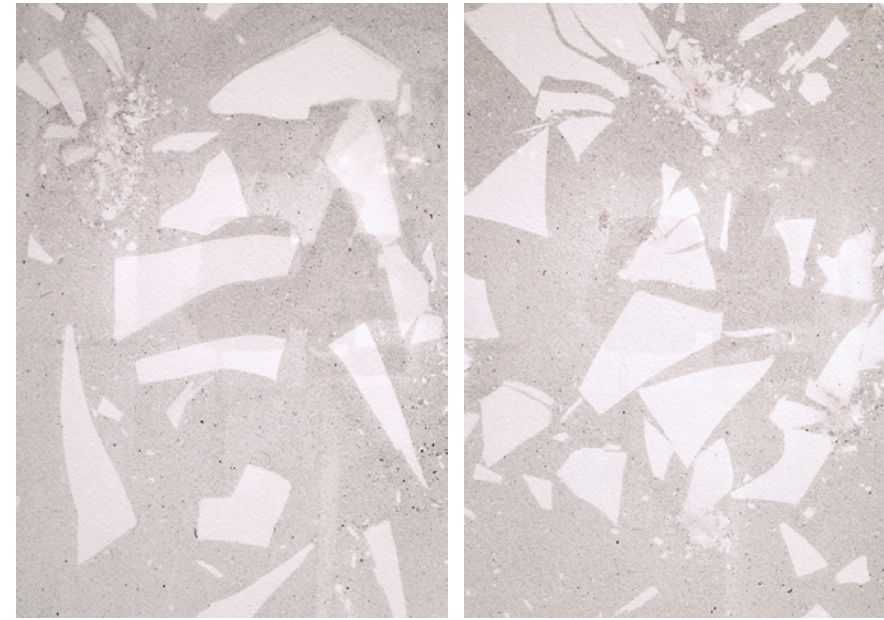
Mario Vargas «Miyata Hisanori»



Álvaro VERDUZCO (Ciudad de México, 1977)
Progresiones (retrato de Devin Kelly), 2018
 Quince dibujos en tinta china y lápiz sobre papel
 24,5 × 31,5 cm c/u
 Dimensión total 98 × 128 cm (políptico)

La obra utiliza la tradición del retrato para elaborar un estudio acerca de la fenomenología de la memoria, la retención, la historia, la relevancia de los sucesos pasados y la abstracción formal del plano, utilizando la información de los medios masivos de comunicación y las historias sensacionalistas que se nos presentan todos los días. La obra es un políptico de 16 piezas que comienza con un retrato en blanco y negro de un chico de raza blanca que, poco a poco se va abstrayendo, hasta ser presentado como un conjunto somero de líneas. El retrato es el de un asesino de masas —uno de tantos en Estados Unidos. Se trata precisamente de aquél que, en 2018, entró a una iglesia en Texas y mató a una congregación de raza predominantemente negra (de 26 personas), despotricando un discurso anacrónico acerca de la supremacía de la raza blanca. Su nombre era Devin Kelly y el lugar, Sutherland Spring Church, Texas. Esta obra trata de cuestionar el sentido de cómo una imagen / información se puede ir perdiendo con el tiempo en nuestra memoria -por terrible que ésta sea— hasta convertirse en una abstracción, en un dato, en un código sin sentido, sin humanidad, sin empatía.

Álvaro Verduzco



Carlos VIELMA (Saltillo, Coahuila, 1982)
1.000 horas, 2020
 Polvo y sellador sobre papel algodón
 Cuatro piezas de 52 × 45 cm c/u
 Dimensión total 52 × 183 cm (políptico)

En esta pieza intento hacer evidente el paso del tiempo, tanto el breve instante del estallido de un cristal, como el lento proceso de acumulación del polvo sobre la superficie por más de mil horas. El proceso fue el siguiente; estrellé un vidrio con una piedra sobre cuatro papeles de algodón en el piso de mi estudio y lo dejé intacto por 42 días. Al regresar no sabía lo que iba a encontrar o si se habría marcado lo suficiente, pero después de retirar los cristales rotos, el polvo acumulado lentamente durante todos esos días había hecho un estencil de los fragmentos. Intento abordar de manera poética el concepto de tiempo. Como si fuera una fotografía que se captura en un instante, pero con un largo proceso de revelado. La pieza da una sensación de movimiento y de gravedad, parece como si estuvieran suspendidos los fragmentos de cristal, pero sin embargo muestra la fuerza de cuando el vidrio se rompe.

Carlos Vielma



Plinio VILLAGRÁN GALINDO (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1979)

Inscripciones rituales, 2019

Óleo y lápiz sobre papel

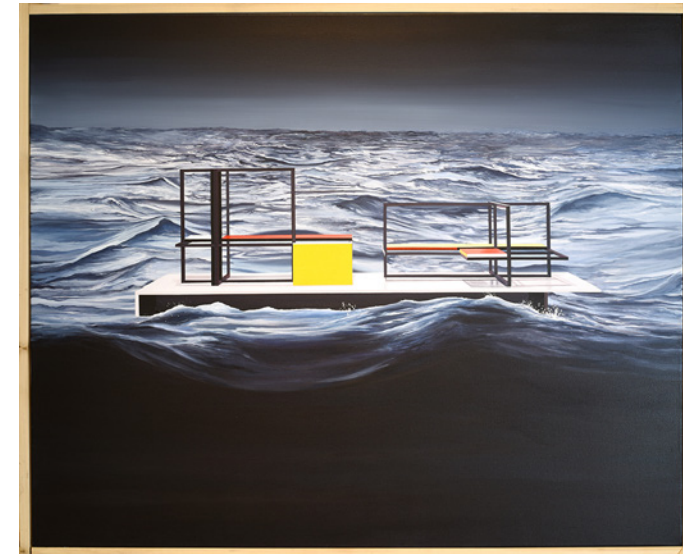
Tres piezas de 70 × 70 cm

Dos piezas de 70 × 120 cm

Dimensión total 70 × 434 cm (políptico)

Este montaje aborda las relaciones entre los rituales funerarios, sexuales y religiosos. Estas relaciones se pueden leer como una especie de diagrama de trabajo o mapa que se preconice para un futuro proyecto pictórico o de investigación: páginas de libros arrancadas en las que pueden observarse grafías, huellas anteriores, yuxtaposiciones, recortes de algún otro libro pegadas en apariencia con cinta adhesiva. Este «diagrama» pone a dialogar fragmentos de imágenes y textos de distinto origen, de igual manera como cuando se intervienen los archivos para alterarlos, explorarlos o «autopsiarlos» para una deducción arqueológica o forense; acercándose a un palimpsesto de carácter pulsional. Así, la imagen de un plato prehispánico restaurado o las radiografías de urnas funerarias encuentran relación entre sí y con los otros elementos ya mencionados, de manera que el cuerpo como factor histórico, estético o antropológico, puede leerse como elemento principal por medio de distintos canales de interpretación.

Plinio Villagrán Galindo



Luis Alfonso VILLALOBOS (Guadalajara, Jalisco, 1976)
Composición espacial para tiempos trémulos (STRZMKN) de la serie *Una pintura como una máquina para habitar*, 2020
 Acrílico sobre tela y sobre lino, madera al natural, esmaltada y policromada con acrílico
 236 × 283 × 5,5 cm

Esta obra de la serie *Una pintura como una máquina para habitar* parte de la premisa de que la estructura de cualquier soporte pictórico tenderá a estar oculta y más aun cuando es colgada finalmente en un muro, y que sin embargo, debería advertirse como parte fundamental de la pintura, el esqueleto que la hace posible. En una operación para evidenciarla, la estructura del bastidor se expande, creando una tensión entre los elementos que ésta incluye, mutando a un híbrido entre mampara, marco o elemento museográfico. Pudiendo entonces considerarse como un dispositivo flotante y dinámico. La parte estructural juega con los conceptos que postularon Katarzyna Kobro y Władysław Strzemiński, figuras claves en los movimientos seminales del arte moderno: formas geométricas coloridas, economía visual y composiciones vibrantes, que remiten al dibujo espacial y a la pintura expandida. El componente central se basa en el registro fotográfico de instalación en el museo Reina Sofía, la escena se altera simulando que la pieza de Strzemiński, flota en un mar profundo. Una eficiente máquina para navegar.

Luis Alfonso Villalobos



Juan José ZAMARRÓN DE LEÓN (Oaxaca, Oaxaca, 1965)

Las posibilidades del cubo 6, 2019–2020

Acrílico, aplicaciones de fragmentos de cerámica y retazos de pinturas recicladas sobre madera

72 imágenes de 33 × 33 cm c/u

Dimensión total 210 × 210 × 10 cm (políptico)

Reciclar es vital y no es algo nuevo, porque se ha venido realizando a lo largo de la historia. La riqueza de la producción humana debe preservarse, aún si implica su transformación. Con el impulso del trabajo previo, el producto *y/o* la idea cambiarán, dando entrada a nuevos conceptos y usos. Las piezas que componen *Las posibilidades del cubo* —en el que trabajo desde hace siete años—, parten de la pintura como elemento unificador de la forma y la imagen, y del uso de materiales de soporte o base, tomados de elementos reciclados de telas antiguas y pinturas de otros proyectos, como bastidores en desuso, impresos de fotografía y gráfica, o pintura digital y esmaltes sobre cerámica utilizados como elementos pictóricos. En estas 72 piezas, la pintura está organizada a partir de fragmentos de cerámica, resaltando el tipo de esmaltes, sus colores y sus características físicas. A manera de un mosaico, cada tablero es un recipiente en el que dialogo, desde la pintura, con el espíritu lúdico que implica el manejo del barro y su apropiación del espacio, utilizando la estructura del cubo como guía.

Juan José Zamarrón de León



Traducciones al inglés English translations

Some notes on the Tijuana Triennial

Álvaro Blancarte Osuna

Some years ago, in my quest as a visual artist, I researched the changes that, on an international level, are taking place in painting and the pictorial realm. From there, I started drafting the idea of a painting international triennial.

Such an event —casting aside challenges to the biennialist device's effectiveness in informing the transformations in the world of visual arts— would aspire to invigorate the local and global spheres of art production in a format and concept prematurely discarded by many art-curating physicians in their hurry to declare the death of painting as a requisite, which is erroneous in my view, for new visual narratives are rising.

On the other side, if we consider the Venice Biennale of 1885 as the starting point of the biennialist activity —whose lifespan to this day approaches a century and a half-, this format would also be reaching its depletion. The first triennial I imagined while working from my workshop would, on one side, transcend the inquiries to the mechanism itself; it would spark nodes of multiple connections in order to consider the long and meandering ways that painting has assumed over the last years; the International Painting Triennale did not circumvent the debates, but recognized that the survival of the biennialist module was explained, according to Nelson Herrera Ysla (2014)¹, by the undeniable unleashing the art world triggered.

Therefore, the triennial should be conceptualized as a center with multiple connections that would link local artistic productions with those of other countries; the purpose would not be to legitimize a canon but to blow away the canon with the burst of multiculturalism and thus provide more salience to other forms of the pictorial so that the triennial would not exhaust in itself as a globalized spectacle. Thus, the international painting triennial aims to impassion —not imprison— Tijuana city as a space of interaction among diverse artistic cultures and insert itself among the curatorial turns that break into the 1990s, with a tendency to go back into painting.

Thus started my idea, submitted several times before several cultural officials, who lightly discarded it for its “economic unfeasibility.” But to my surprise, after four years of the project collecting dust in my desk drawer, the visit that Vianca Santana paid to my workshop a few weeks after her

1. Herrera-Ysla, Nelson (2014). *Ni a favor ni en contra, todo lo contrario*, La Habana: Editorial Arte Cubano.

designation as director of the Tijuana Cultural Center reignited the story, and the triennial was reborn. Doctor Santana installs the triennial project as a nodal part of her administration at the Tijuana Cultural Center (Cecut) in collaboration with the Culture Department of the Mexican Federal Government.

I ask her to bring into the project two essential persons for me: doctors Roberto Rosique and Heriberto Yépez; and for almost a year, we work in Cecut towards a call for proposals that, from the contemporary, was inclusive and local. After many conversations, following the recommendation by Heriberto Yépez, we agree to rename the activity Tijuana Triennial I: International Pictorial.

The long journey I have summarized in a few paragraphs reaches an extraordinary moment in the selection of works by Venezuelan curator Carmen Hernández, which culminates in the exhibition and the participation in the final voting and the selection of the laureate artists by Nelson Herrera Ysla. Following the sum of the other voters, the selected artists, and the general public, this Cuban curator and critic would award the first prize and the two proposed honor mentions.

My initial project insisted on taking the pictorial to debate; even its ninth clause stated that “in the exhibition context, Tijuana Culture Center will conduct a dialogic and reflexive space about the return of painting and its new displacements”. Maybe I fell short on the idea because Tijuana Triennial I: International Pictorial goes far beyond; with higher levels of conceptualization, in such a way it has caught a significant interest on a global scale.

Tijuana Triennial: I. International Pictorial is already an ongoing mechanism whose impacts we will only be able to evaluate over the years. I conceive the project as a work in progress that, fortunately, detonates more questions than answers. What do the curator, critic, artist, and painter of the pictorial universe think? I am personally interested in rummaging through these questions. What will happen beyond? Nobody knows.

I here end with a simple phrase: let *Tijuana Triennial: I. International Pictorial* become a success.

Distensions, breaks and other slides after the tracks of the pictorial (An experience open to others)

Roberto Rosique

“You don’t change the course of history by turning the faces of portraits to the wall.”

Jawaharlal Nehru

A minimum recount of pictorial disruptive techniques

Introit to the spirit leading to *Tijuana Triennial: I. International pictorial*.

No science is required to understand that change has been the force providing the human condition with a *raison d'être*. Such inherent need manifests diversely in the individual and is, among other things, a motive to assign norms but also to disobey them and thus allow new contents. In its creative essence, change is art’s testimony, which it nurtures, draws a sense of, and validates in its heterogeneity. This somehow systematized and linear revision of history I am resorting to shows how this process has driven its evolution; how, from this same permutation, voices arise, disrupting the establishment, opening spaces, and advancing differences. Even though those antagonisms are seen (and rejected) during their time as disconnected and incomprehensible afterward, they will become art’s distinctive features. Such a trait of insubordination animates us to install this Triennial that summons us.

That elated career of painting (between deaths and resurrections) which managed to concrete its aspirations of reproducibility almost to the impossible, ends at the closure of the 19th century, in which everything seemed to be fully depicted; nevertheless, pictorial vocation defuses towards other intentions and during the following century, historic vanguard’s production, openly splitting with the state of the art of the bourgeois society, privileges the mental reconstruction of the work through the language of forms and color, and “replaces that system of representation based on the carbon copy of reality” (Bürger, 1995:140)¹ replacing product for process in the artistic intention.

This change of paradigm will be followed by others which, through intentional disjunctions like the cubist collage (1912), denied the illusionist space by adding the painting with fragments from the context and opening in such a manner other possibilities to the perception of reality; from this condition, the work found its signifier in what the work itself expressed and subverted the relations between form and content. A way came out in which the mirror metaphor seemed to stop making sense, as much as crafting the pictorial work in bare two-dimensionality.

This disagreement with fine art’s convention will lead to new ways to face painting. Indeed, the avant-garde expressions are already a disruptive push. A cursory historical review will show that most painters abided to technical improvement, pursuing style differentiation, replicating art trends stemming from the achievement of undeniable variants, but still linked to traditional painting typical components, such as the mirror allegory, the frame-window, the still form, the conventional means, and two-dimensionality. Thereby, transcending these scenarios went out of the norm.

Among those overgrows we find the dadaist Merz *collage* of Kurt Schwitters (1919), that will advance to the *assemblage* and at large, to the *objet trouvé*, that will draw to a close in the construction “*Merzbau*” (1930-37)², in which he pursued the definitive fusion of all disciplines. The rupture seemed like an unavoidable consequence, and even while not everybody

1. Bürger, Peter (1995). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península., p.140

2. For twenty years, Kurt Schwitters invaded the walls of his residence in Hannover, Germany, and built columns and more columns over those, which themselves contained cavities where he sheltered objects and diverse relics. According to Peter Crellin (2011), those empty areas displayed shoelaces, cigarette butts, paintbrushes, dental bridges, and even a bottle filled with urine. Therefore, it is permissible to understand the *Merzbau* as an autobiographical imperishable construction, a mechanism of display and robust architecture; a subjective and tangible interpretation of the life and works of this author, hostile to the establishment in the social, moral, political, and aesthetical order. Crellin, Peter (2011). Kurt Schwitters’s *Merzbau*: Materials and exhibition, in *History of Exhibitions AH6400 / Section A Dr. Stephen Peterson* 19 December 2011. Retrieved from: <https://ptcdesign.files.wordpress.com/2012/02/kurt-schwitters-merz-bau.pdf>

walked that path, the experimental and nonconforming spirit of a few marked the difference.

Constructivist painting of overtly political tones and depleted geometrical forms opened new avenues to scan the physicality of things, leading to the tridimensional constructions made of wood, metal and painting; Vladimir Tatlin’s counter-reliefs are medullar examples. In such animated spirit since the new socialist movement, show up in lockstep the experiences of Eliezer Lissitzky. With the help of his *Proun* (1920)³ and aiming to abolish traditional rules of perspective, this artist merges geometric compositions with space and architecture, thus implying the spectator, stimulating his emotions and intellect, thus invigorating his participation and transcending the traditional static contemplative state.

Likewise, the recreations of Moholy-Nagy, who pursued change through paintings of light, explored on the base of photograms and X-ray images that would lead him to invent the Space and Light Modulator (1921-1930) with which, using a hundred colored light bulbs, he achieved an abstract display of moving lights. In this manner, color, from additive synthesis, overcame the static, the medium, and the format.

Various ruptural expressions challenging their time’s canonical provisions found themselves ignored or kept in oblivion, and they would only be redeemed if the author achieved notoriety. Such is the case of the 1927 statements by Joan Miró on wanting to murder painting for his disapproval of the trivial commoditization of art. Non-conforming, he proposed Anti-Painting as a new language integrating elements then unconventional (sandpaper, cork, bones, mussel shells, etc.) into the work of art. He insisted this was a condition to break away from excluding elitism. It was also a statement akin to the avant-garde rhetoric of aiming to overcome the limits of creativity. However, the proposal sunk into oblivion after its substitution by the conventional surrealist esthetics that would eventually propel the artist to fame. Nevertheless, during the 1970s, he retrieved some of those old ideas and crafted a significant number of works of overwhelming esthetic violence, subjected to tearing and sometimes burning (*Pintura quemada # 5 [Burnt painting #5]*, 1973), as one of many statements against the convened order of things.

In the grey atmosphere that overtook Europe in the postwar period, a new painting will be coined from the resulting changes, tragic, intensely dramatic, detached from the Greek-inspired beauty; despite its apparent narrative silence, the lack of formality in its material element, form, textures, and medium overcome the flatness, and with that enriched substrate, it manages to shake and reveal fractures of that social context in reconstruction. (Alberto Burri, *Sacco 5P*, 1953); Antoni Tàpies *Composició con ropa y cuerda [Composition with clothes and rope]*, 1955). Social crises also evolve into cultural crises manifest in cracks and new creative gaps as solid and purposeful as any other; such is evident from the examples of these tendencies.

The rationales of visual arts were reconsidered or dissolved by dissenting artists and opened a gap that would deepen with proposals of then scarce acceptability and notable interpreting complexity. In the 1960s, this tendency to exceed conventional wisdom leads Robert Rauschenberg to distance himself from the essentialist loads of formalism with the *Combine paintings* (1950), where reality was integrated into the painting by the introduction of objects posing as fragments of the world (a cubist substrate), but that for him, according to Douglas Crimp (1985)⁴, comesto manifest the rupture, the discontinuity from that historicist discourse, or-

3. Even though the meaning of the word “Proun” has never been accurately determined, for some historians, it comes from the contraction of the Russian phrase «*Proekt utverzhdénia nóvogo*», meaning: «Design for the affirmation of the new».

4. Crimp, Douglas (2008) [1980]. *On the museum’s ruins*, in Hal Foster (comp.) *Postmodernism*, Barcelona: Editorial Kairós. 2008. (7^a ed.) pp.75-92.

dered, linear, and delineating everything modern.

During the same decade, Yves Klein's unlikely expressions displayed new ways to register color. Naked models smeared in a blue pigment left their body imprints on canvases (*Anthropométrie*, 1960), performing under the encompassed notes of his “Monotone Symphony”, interpreted by academic musicians. Although being plain monochromatic imprints, these pieces meant for Klein more than an exercise of vital energy; not the image or the object thrilling, narrating or representing, but the aura defining a part of the human condition.

Also, from an unprejudiced standpoint, he aimed to paint the wind by placing a pigment-filled chassis over his car's roof. Then he set on a trip from Paris to Nice (*Wind Paris/Nice*, 1960), so that general eventualities caused by the sun, wind and rain would register on the bracket as impressions. As the essential condition for bringing it to life, the indetermina-tion of this practice would account for the free and creative universe that would define its author.

From that same discordant impulse, he will use flamethrowers or blow-torches to paint with fire, instead of brushes, in a controlled combustion of primed canvases (*Ó Foudres*, 1962). Javier Arnaldo (2000:73)⁵ quotes: “...fire substitutes the pigment as an energetic matter, which action originates the artwork”. Such is an unheard act of creative destruction that, from the loss, originated something different, other paraphrases and new dilemmas.

Yves Klein was an emancipated conscience that found enough resources in the independence of actions to express his radical convictions. With his *Monochromes* (1952), he opts for color against the line and drawing in a strategy of limits that only others would exceed; in such a way, he re-deemed the *blu epoch* by liberating blue balloons⁶ to the sky and imagining a Parisian obelisk illuminated in blue. Klein culminated such happenings by painting the vacuum (*Le Vide*, 1958). The objective here was not to consider the empty gallery as a work of art, but the vacuum itself, in itself the atmosphere he set, oriented to promote sensibility above representation; turning this into the medium, into an ethereal and immaterial space of pictorial sensibility

Then the painting's frame took its place among dissenting conventions for imposing restriction inside its perfect geometric shape. Now a container or presumptuous decoration, it became uncomfortable and challenging for some creators. One of them, the Uruguayan Rhod Rothfuss, stated in the Argentinean magazine *Arturo* (1944)⁷ that the frame was a problem in contemporary art and, along with orthogonal painting, was a relic of pictorial realism to be discarded from the context of abstract art. This declaration incited artists to put it into practice. In this manner, Concretism (Concrete-Invention Art, Art Madi, and Perceptism), from a scientific rationale, quitted the frame-window to replace it with another crop. Such exercise would lead to objectualize⁸ the painting (Tomás Maldonado, *Sin título [Without title]* 1945), or suppress the spectator's depth

perception through a cropped, irregular piece, which would prevent from attributing meanings to art, as well as any possibility of representation (Rhod Rothfuss, *Pintura Madi (Madi painting)*, 1948). Meanwhile, perceptist artists sought to make artistic geometric forms independent from the containing surface (also deconstructing the painting) placing them directly in the wall, heightening the elements of visual perception offered by the artwork: the layout-shape-color, with no more referential load besides its structural autonomy and formalist esthetics (Raúl Lozza, *Obra, no. 163*, 1948). All these ambitions, influenced by the Dutch Concretism, transcended towards a particular route, where painting, particularly in its abstract-geometrical style, exceeded every preceding exploration.

Two decades later, Frank Stella will reassess the concern of the restrictive frame in his forms-paintings (*Aluminium*, 1960). Here, the artist submits the frame as the artwork itself, striking a blow against the conventional format. Such experimentation line would lead him to exuberance and baroque displays (*Loomings 3X*, 1987), intending not to narrate but to display them in their true form. While for Ellsworth Kelly, even when modifying the usual frame, the color will determine the form (*Blue Red*, 1968); in fact, he aimed to free the form from its base so it would have a defined relationship with space, so that color and the form's tonality would find its own space and always demand its freedom.

Blinky Palermo (Peter Schwarze) opposed the traditional manufacturing of painting, using for his pieces fabrics placed on frames that he purchased in stores (*Stoffbilder*, 1966)⁹; he equally resisted keeping the format and two-dimensionality, leaving aside the traditional compositional associations, and for that, he proposed to confront objects of different features (*Blue disc and stick*, 1968) which when being hanged, placed on the floor and leaned against the wall would widen the spectrum of explanatory possibilities and enable incursion in other logics, inviting new perceptions.

During this period of socio-political and economic dissonances, the orderings that endowed meaning to the creative processes no longer corresponded or maintained congruence with this reality that disagreed with all canons. Art opposed establishment by watering from these experiences. Lucy Lippard (2004)¹⁰ characterized such period in the term “dematerialization,” identifying defiance against purity and the silent nature of the minimalist object, and signaled the transit of the object's eccentricity, the relevance of the process before the object and the culmination of the idea as the central axis of all production.

For Rosalind Krauss (2008)¹¹, these defying practices neither corresponded to the agreed conception of sculpture; thus, she would propose its redefinition from the reverse logic, opposing the binary classification of concepts and the historicist analysis of modern Western art understood as a linear succession of causes and effects, and would instead define contemporary sculpture from the opposition, from what it is not. This historic disruption was unachievable to the modernist tradition.

Albeit the usual visual arts proponents faded ahead of the conceptual paradigm's rise, from depleted de-objectualization also would emerge new creative ideas; among them, the return to painting among praises and counterclaims; some of them, justified as *neos*, would appear triumphantly under the market's complacency, preserving the essence of the visual art orthodoxy. Without such a wide diffusion, others obeyed an inverse logic, facing the challenge of manifesting in the same manner: from

9. Like Daniel Buren, in 1965, Palermo temporarily restrained from painting multicolored fringes and instead used white-line-printed fabrics purchased in depots as a resource for distancing himself from the pictorial act.

10. Lippard, Lucy (2004). *The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Madrid: Akal/Arte contemporáneo.

11. Krauss, Rosalind (2008) [1997]. La escultura en el campo expandido, in Hal Foster. *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 2008. (7th ed.) pp.59-74

what painting is not. This was a motivating idea and would even lead to Krauss' statement that postmodern space would come hand in hand with reproducibility technologies and generate from the binary opposition of uniqueness/ reproducibility. It was a true statement, but eventually, not the only line that painting would follow.

The disruptive painting practices partially explored before, opposing traditional features of two-dimensionality, frame-related restrictions, stativity, and the pictorial medium had already been doing this. It marked a wondrous future, only understood in its breadth and resonance by the distensions and ruptures that define contemporary artistic practices.

The social hangover from the 1960s extended to esthetic disagreements in the quest for alternatives to attain differences. The French artists of Supports/Surfaces¹² validated the front and back of the support, freed the canvas from its base, hung it, deployed it, or threw it together on the floor; they made space complicit with the random shapes of rags and reduced color to its purest expression, accepting painting only in its material reality. Distant from representation, these experiences were asserted by subverting the surface and the frame, exploring other logics, and researching different reasons for art.

Nowadays, from that expanded vision, have followed esthetic statements that break away from orthodoxy, plotting complicity with painting to transcend and contravene the contemplative perception by allowing the latter to deepen on spatiality, to become an atmosphere, dwelling place, to cover everything possible by the imposition of its physicality, only expanding the perceptive range. (Katharina Grosse, *The Horse Trotted Another Couple of Metres, Then it Stopped*, 2018). Lucina Malfatti, *Superficies de placer [Pleasure surfaces]*, 2015. Germen Colectivo, *Mural colectivo [Collective mural]*, 2015). It also invites its penetration and transit, granting other codes to space and new discernments to those who observe, experience, or walk through them. Such was proposed in the 1970s by Helio Oiticica (*Penetrável Filtro*, 1972) and more recently replicated by Jim Lambie in *Zobop*, 2005 and by Michael Lin in *Utah Sky*, 2065-40 -blue curve-, 2015) with their floor designs or paintings where spectators have no choice but to interact with the artwork, whose assimilation becomes possible from that integrating relational esthetics.

In that and other ways it has been possible taking the pictorial space to the limit, subverting the two-dimensional, fracturing the frame, burning it down, ripping the fabric, taking over the space (Ángela de la Cruz, *Larger than life*, 2004; Valerie Hegarty, *Niagara Fall*, 2010), or implementing the three-dimensionality of painting, where the pictorial manifests in the many nuances and textures is given a body in the appropriate object, which is in turn recontextualized in settings that modulate perceptions, as before did Cildo Meireles (*Desvio para o vermelho [Deviation for the vermilion]*, 1967-84), or is agglomerated in heterogeneous assemblies that merge into space and invite the spectator to tour them, opening new expectancies for his perceptions (Jessica Stockholder, *Vortex in the Play of Theatre with Real Passion: In Memory of Kay Stockholder*, 2000).

Paint applied through directed accident does not exclusively give an account for plastic formality, nor is it circumscribed to the frame's format, but it spills out in the random drift followed by the author, leaving a chromatic footprint that will serve as a return path if wanted, connecting through action, spaces and stories. Such procedure is shown by Francis Alÿs in the performance *The Leak* (1995-2001), where gesture survives imbued almost always with a telling and inquiring attitude.

The various responses to these disruptive conditions occurred in all imagined fields and the readings adjusted to personal preoc-

12. Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Claude Viallat, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour and André Valensi.

cupations. De-painting, located in an ambiguous position between painting and antipainting, as told by Perejaume (1997)¹³ allows itself to question its fundamentals, not to represent but to be represented in its materiality. The artist puts this stand into practice by dismantling the elements of pictorial art in order to grant preponderance for the raw material, opposing the retinal and substituting this, sometimes, for its linguistic equivalent as an autotelic exercise that finds its justification and all of its value in itself (*Platja*, 1990).

Concurrently, the practices of sewing or embroidery with colored strings will also be turned into pictorial processes that, bringing back their value to depreciated domestic crafts, challenge post-colonial statements among, other ideas. Thus, Ghada Amer paints through embroidery (*Landscape with Black Mountains*, 2017), while Rose Marie Trockel paints and sculpts by weaving (*Untitled*, 1989). Both of them denounce roles and stereotypes; criticize the signs and messages convened by culture and tradition, making her work an essential voice that demands equity in the rights that have locked genders and all human beings into a pitiful asymmetry.

Likewise, the embroidered photographs of Berend Strik (*Untitled*, 1995) oppose the reproducibility of the image, and with the traces of the thread, he restitutes their individuality, autonomy, the lost aura predicted by Benjamin. A little quieter but just as intrusive, Michael Raedcker (*The Other Side -for Parkett 65-*, 2002), author of canvases painted in acrylic, stitching and embroidering, without evading kitsch transfers to the medium past stories, disgorging in subtle and disturbing artworks. Also in this scope of action, the invasive practices of Chiharu Shiota (*An uncertain journey*, 2016) become relevant, regularly concerted in the interweaving of black or red threads covering walls, ceilings and floors, propagating and capturing everything on their way. Such threads dress objects as the artist creates narrative links among them, evidencing the stories that gave sense to them, and the preoccupations added by Shiota. With these resources, different dissertations configure, promoting new experiences that will not go unnoticed, inviting others to engage in their own explorations.¹⁴

In addition, painting is done indirectly, from the mechanics induced by artifacts, such as in the past did Jean Tinguely with his mobile structures (*Meta-Matic # 17*, 1957), in current times picked up by Rebecca Horn (1944) and Rosemarie Trockel (1952) with their *Painting Machine*, building kinetic objects that automatically replicate the established procedure to draw or craft paintings. Alternatively, building machines capable of recreating paintings through algorithms that analyze images of artworks or multiple data to extract elements and autonomously create new images (Mario Klingemann, *Memories of Passersby I*, 2019). They are undoubtedly experiences that set aside the pretext of inspiration and the coveted manual dexterity, essential in the past, in such a way that the vacuum left by the absence of emotion inexorably compels to new reflections.

In the same vein, influenced by the ideas of Frank Gilbreth, Man Ray shifted a luminous source in space, drawing a figure in the air to be captured by the camera, (*Space Writing -Self-Portrait-*, 1935). Such an action was later replied by Picasso (*Centauro*, 1949) and many more, maybe as a spontaneous and playful practice that invites, even unintentionally, to revaluing the ephemeral as a provocative gesture, as an alternative to the long-awaited originality. While others, cognizant of the luminous power, sought to turn that source into an esthetic body to justify it, just like Eric

13. Perejaume (1997). “Parques interiores: La obra de siete despintores”, in *Perejaume*, CGAC, Centro Gallego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela.

14. One of these replicas could be seen at the New York Museum of Arts and Design, in the collective exhibit *Pricked! Extreme embroidery 2007/2008*, where 48 artists from 17 countries presented works performed through embroidery technique in personalized ways and with diverse conceptual objectives.

Staller did in his luminous sculptures (*Ribbon on Hannover Street*, 1976). These works, frozen in an instant by photography, remain today as priceless witnesses of those concerns.

While painting refers to the sign, to the metaphor, and photography points to the real, to the testimony, to the trace, the conjugation of both occurs in hybrids where the value of the photographic sign may dilute to the complete loss of its identity until metaphor fades from visual art; or on the contrary, both mediums can regain a specific esthetic reinforcement. One fact is unequivocal: the crossover carries undeniable shared benefits; thus, for the critic Douglass Coleman¹⁵, the cross-fertilization between both mediums has helped to keep painting's vitality and effectiveness; while for curator Laura González (2005)¹⁶ painting has helped to keep photography's strength and certainty. Anyhow, the intervention of photography by fine arts or vice versa opens an inviting space for new dialogues, and that is indisputable.

A relevant precedent among these practices can be traced back to the esthetic experience of Robert Rauschenberg's silkscreen printings on metal (*Untitled*, 1964), where photography is transformed into texture, as well as the rest of the employed mediums, still opening paths with its contribution to discourse as a concept expanded to other perceptions.

In his photography work, Arnulf Rainer (*Untitled, Face-Farces* series, 1971) conceptually and semantically manipulates the convened photographic qualities, making them complicit in his body language expressed in grimaces and extreme postures, dramatized by scratches and color stains; these heterogeneous concepts open the alternative to other dilemmas. From quite different rhetoric come Marcelo Brodsky's intervened photographs (*London, 1968*). This artist considered this discipline a form of political activism. Thus, he intervenes in the analog black and white visual registry of historical events with texts and colors that ignite the protester's rebellious shout and reinforces the image's anti-establishment intention.

Photography intervened by the graphic is perfectly illustrated as a hybrid in the registry that Iván Alechine captures of a 1971 travel to the Democratic Republic of Congo (Nahón, 2017)¹⁷ in which the black and white images tell the story of festivities nurtured from a cosmogony utterly extraneous to the Western worldview. They are a memory imbued with an undeniable anthropological essence even though not intended as such. Almost four decades later, in a convened act, the photographs will be intervened, scarified with a burin by Francisco Toledo (*Escarificaciones 2*, 2012), recreating over their surface images of objects, beings, and animals, in an aesthetic alliance that culminates in fortunate miscegenation, where both intentions fuse in the convergence of two different techniques, two visions coinciding for the ancestral vestiges that unite them, creating a link to the reality that outcasts them to a coerced Global South.

The list of these interventions is never-ending, calling for new coalitions with other mediums and the limit stops being perceptible; nowadays, the digital restructure the possibilities of walking towards other paths in search for unheard senses where the virtual becomes a facilitator and protagonist, thus marking the future.

The use of light as a field of color has allowed for the creation of atmospheres and practically materializing space; as well as to modify perception and establish new experiences in which the sublime gives a new

dimension to perceptions (Dan Flavin, *Untitled (in honor of Harold Joachim)* 3, 1977, James Turrell, *Double Vision*, 2013 Olafur Eliasson, *Life*, 2016 and others). The subtlety of all-invading light, as well as its physical presence evident in a sensory manner, are appreciation-changing properties that create a heady and vertiginous effect that propels the liberation of conscience; it contributes to perceiving ourselves as different and even to discovering that we are more than we sometimes suppose.

Painting with pixels from the conventionalism of the replica has become a common medium, just as creating new simulated universes with the help of software and other heterogeneous resources. Such can be seen in the line-filled settings that overflow the conventional space in psychedelic or dichromatic multi-angular perspectives and result in optic illusions such as the hypnotizing spaces recreated by Peter Kogler (*Dream*, 2018). Or as Fabian Marcaccio has been doing with his "Paintants" and "Draftants" (*Paintant Stories*, 2000), created through collages filled with digitally manipulated images, conjoined to photographs, canvases, polymer-based resins and silicone over wood or metal, as well as pigmented inks over sintra boards in the case of drawings; elements that he agglomerates, in a transgendered and hybrid exercise, configuring a symphony of perceptive and explanatory possibilities.

Nowadays, painting unfolds inside the gravitational fields of photography, video, television, cinema, virtual media, publicity, and any other conventional means of visual arts, from where it extracts resources or uses them to conform conceptual-artistic-visual discourses through do-it-yourself manipulation of components, of eclectic exercises that struggle among them, that sometimes are set against each other, and will ultimately be the ones to characterize and comprise this new altered genetics of painting that opens to unknown universes.

If the conceptual paradigm as a culmination of de-objectualization seemed insurmountable as a cognitive-creative act, the amplified field described by Krauss becomes reality, but has also been overtaken by interdisciplinary resources and by the freedom that art offers to engage in its transit without fearing ordinances or disqualifications. There are already countless experiences that only evidence openness, possibilities and challenges, which today have proven logical, identifying and differentiating the contemporary expressions where painting, already without its traditional nature, rises as a protagonist.

This past-present of painting, which the previous notes revised succinctly, served, among other things, as a referent to encourage *Triennial Tijuana: 1. International Pictorial* to open as an axis of alternatives around the pictorial. It was, as well, a thermometer that made us aware of all of the changes achieved until now. Therefore, it allowed us to acknowledge that the goal was not the discovery of the already discovered but, from that spirit of independence, inviting us to endure in the creation of art from freedom, diffusing rules that restrict participation for the sake of some people's comfort or advantages.

An overview of the Tijuana's past-present

(Notes to understand the origins of the event's purpose)

The history of plastic-visual and conceptual arts in Baja California, specifically in Tijuana, may well be conceived from two singular moments that made it possible, at first instance, to achieve local identification as an artistic and symbolic expression and secondly, the recognition from distant latitudes in virtue of nurturing from the conceptual. Of these time periods, the first one can be located from its origins as an artistic manifestation from the mid-20th century to the 1980s, with the arrival of new actors that would contribute to the technical and esthetic reassessment of the creative field. The second period would come during the 1990s with a

production that started exceeding the two-dimensionality of painting and exploring the possibilities offered by the conceptual expressions until the ultimate anchoring to these during the last two decades of the present century.

Such an initial moment responded to the expectations that the creator hoped to reach about a painting linked to past practices by resorting to artistic nationalist solutions centered on the search and an identity construction whose reference to an idealized pre-Hispanic culture, the indigenous and allegorical component replication which granted merit to the artist (Roberto Sánchez Ascosar, *El Popo y el Iztaccihuatl (Popo and Iztaccihuatl)*, 1969, Joel González Navarro, *Niña indígena [Indigenous girl]*, 1963); as well as bringing back some modern manifestations implemented during the historic European vanguard (Cátaro Núñez, *La mujer pájaro [Bird woman]*, 1974, Mario Urrea, *Ángel en reposo*, 1989). These models allowed, also, satisfying both the public's expectations as the barely perceptible local market and the nascent North American tourism, back then, prone to consume folklore-style art.

This second period suited the demands of the epochal change, in which new generational visions were accompanied by other artistic alternatives that would give birth to the assembling, the found object, (Norma Michel, *Tiempos distintos (Different times)*, 1990; José Pastor, *Santo Niño (Holy child)*, 2000); as well as the intervened images (Trejo / Rosique, *La otra realidad (The other reality)*, 1995); while the rise of international inSITE events and the Hall of Banners, as will later be explained, will provide other experiences, new dynamics that will convey the production through the interstices of change to their conceptual alignment.

This rapid pace will bestow Tijuana's art a prominent position in the attraction fields of national art and, in a certain way, international art. However, painting balked oblivion, and excellent examples of commitment remain that show concerns discernible in the new universal visual routes of visual art. (Rubén García Benavides, *El ojo*, 1986, Ernesto Muñoz Acosta, *Los hilos*, 2005, Álvaro Blancarte, *Barroco profundo 1*, 2005, among others).

This story follows the logic of the particular borderline setting, widely described in other spaces from the sociological and cultural standpoints, where it can be surprisingly witnessed how two decades prior to the closing of the 20th century, neo-capitalist interests rediscovered a polarized city in an amalgam of national and South American cultures. Here, some of its representatives settled in the quest for better living conditions. Even though their initial priority was to cross over and settle in US territory, deportations reduced their options to return to their home regions or remain in the Mexican border town. This needy new population became an unwitting labor force for incoming glocal business plans.

The strategic frontier bordering the nation that back then stood as the world's leading power and chief consumer, and the ensuing population (permanent and floating) recurrently swollen by overloaded migration flows, will guarantee this explosive manufacturing surge a substantial labor force needy of income. Along with the new restrictions imposed by the U.S. government on undocumented migration and the unexpected interest of Mexico's centralism in the border culture, these factors will align into a well-planned strategy in response to the North American Free Trade Agreement (NAFTA) and thus, to the shared benefit between voracious business people and governments in power.

The cultural life of Mexico's northern border, forgotten by centralist decisions, was suddenly considered a task pending to be amended, for it was urgent to disguise the existing image and show other faces to future international investments. The existing social reality craved artwashing to paint a flattering facade friendly to future international investments. The creation of the Tijuana Cultural Center would be a model of such intentions; it should also remark a nationalist spirit. Tijuana, as an entrance

to Latin America, required this modern space that would make it possible to showcase, besides, the cultural values of the past. This space would play a leading role in the visibility of local production. They conjectured they would meet such expectations by placing the colored resin replicas of the pre-Hispanic pieces in the complex's gardens. Meanwhile, the work of renowned artists of Mexican modernity¹⁸ would be exhibited. Such would be the vein of the first administration, which never considered an exhibition dedicated to local artists. The openness to the local artistic community would come with later administrations, after demands from creators and ensuing attention by the new directorates.

Additional complexities were Tijuana's age-old black legend of a mythical city of vice, prostitution, and gambling, on which mount the flourishing drug smuggling industry, resulting in violence without measure. Sprawling overpopulation, urban anarchy, and the reuse-based culture that shelters every possible exploitable and sellable refuse -in the fashion of a U.S. backyard- are phenomena of this vast marginal zone built on an architecture of recycled materials, leftovers, and poverty before an insolent wall that separates it from the lively San Diego city. All the factors mentioned above, among many others, made Tijuana a city fascinating enough to encourage creative processes and ideal to become the host of one of the most famous bi-national artistic experiments of peripheral Mexico: inSITE (94). Inseminated a couple of years before, at the *Intersection Gallery* in San Diego, it had not sprouted on its own, but under the business vision of Michael Krichman and Carmen Cuenca, the supporting resources of Mexico's National Council for Culture and Arts (CONACULTA) and U.S. businessmen. Several sound decisions positioned installation art and *in situ* art as the main lines of the proposal. The event would be propelled to the international spheres by the sum of invited artists, among them national creators from Mexico City who were transiting to a groundbreaking neo-conceptualism; joined by local artists who had never experimented with conceptual production but were eager to explore it; and the gathering of renown national and foreign art critics.

In force and growing until the first decade of the past century, this experience would foster the cleavage between old school visual artists holding on to the discipline of painting; those who would explore these new tendencies but without abandoning the production of painting; and the ones who would definitively break out to other routes and would occasionally recur to painting. At this point, the conditions for the first paradigmatic international momentum of the northern Mexican border are fully aligned.

Conceived by Marta Palau, inSITE was an emblematic event sharing credits with the International Hall of Banners (1996) conceived by Marta Palau, turned into a biennale after its fourth year of existence; it will be an event for the American continent where the author privileged Latin America, enabling artists from this region to showcase themselves to the world from their creative singularity, as universal as any other. Besides, the floating banners's orientation to the visual art countered the weight of the conceptual art that inSITE imposed. The tandem would continue to provide visibility to this conspicuous border and nurture the conception of Tijuana as a cultural Mecca.

In 2004, another episode will enter the list of these exhibits: Tijuana the Third Nation, a controversial event lacking an adequate critical reading from its curators, which obstructed the definition and explanation of its esthetic-conceptual reach. Particularized oppositions detonated around its origins and vanes concerning this complex city it represent-

15. Coleman, Allan D. (1979). *Light Readings*. Nueva York: Oxford University Press.

16. González Flores, Laura (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gill.

17. Nahón, Abraham (coord.) (2017). *Pensamiento, arte y naturaleza. Tres ensayos sobre la teoría*. Instituto de Investigaciones en Humanidades de la UABJO, Oaxaca: Edén Subvertido., p. 36.

18. Saturnino Herrán, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo and members of the rupture generation, such as Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Toledo and Vicente Rojo, among others.

ed. Nevertheless, along with the events mentioned above, Tijuana, the Third Nation will help to define new itineraries to be traveled by some regional artists, revealing to the world a cultural physiognomy that cojoined to the image of Tijuana as a gory city and the ultimate route for illegal migration to the U.S., will draw a somehow romanticized depiction of the actual local production.

The absence of these happenings (for completing their cycle or reaching depletion) has eroded Tijuana's position in the international visual arts milieu, modestly sustained by a handful of artists. It is a motive of affliction that the city did not rise to the predicted status of an international cultural Mecca. Nevertheless, that prediction would paradoxically feed the construction of a new white (cultural) legend as a city with a mighty production of symbolic postmodern goods that attracts the attention and participation from other latitudes. From a reality-based standpoint, Tijuana, albeit a dynamic cultural city, is not a significant generator of disruption of the canons established from the hegemonic dynamics. Nevertheless, no despondency comes from this reality, but another opportunity to believe in what we do and decide what we want without the atavistic attachment which, without our agreement, determines what the others want.

This concise historical abstract aims to put into context experiences that, beyond their reception, comprise the construct of our cultural identity, always in the quest for asserting the difference, which has been a constant feature of this border. The triennial project seeks to continue such a quest, nurture it with alternatives and propose open paths where capabilities are recognized without exoticizations and creativity is assumed from commitments that differ from the conventions of the hegemonic orthodoxy that states, sanctions, and rewards.

Toward other pictorial routes

(Arguments for absences)

The construction of *Tijuana Triennial: 1. International Pictorial* is somehow encouraged by the nostalgia for those precursors that, as showcases, projected the international spotlight over Tijuana's art; today, before cultural globalization and the myriad of creative modern approaches, it becomes necessary to reconnect to those principles, preserving those inviting to new journeys from the pictorial, without limitations, opening up to purposeful call-of-artwork models. In this manner, we will contribute to the foundation of platforms from which we can culturally display before the world and allow others to also display autonomously, from their purviews.

Such compromise demanded openness to all possible intentions, keeping in mind how substantial it would be to cut ties with standard rules for contest participation that restrict creative potential. The purpose would be to summon the active artistic community to submit proposals from the intersection of painting with other poetics, new issues, and drifts leading to the construction of different paradigms.

Álvaro Blancarte (Culiacán, Sinaloa, 1934 – Tijuana, Baja California, August 2021) one of the most outstanding and beloved visual artists in the city; always committed to Tijuana's cultural enhancement as the driving force of workshops, art programs, and congresses; partner in the School of Arts of the Autonomous University of Baja California; and ultimate influence for several successful visual artists trained on his workshops-persistently pushed on the need to implement a new event that reclaimed the mission of showcasing before the world that artistic and cultural contemporary strand born in the 1990s, but nowadays out of the limelight.

He proposed a world-encompassing event that would assert the discipline of painting beyond the traditional artistic stake, for even while he persevered in painting, he acknowledged such discipline had been outshined

by the conceptual expressions gaining traction among the community. Emphatic, he suggested creating an event endowed with an only price substantial enough to stimulate any artist of the world to join in this experience. This proposal of inviting the reanimation of artistic creation finds an echo inside the administration of the Tijuana Cultural Center, under the responsibility of Dr. Vianka R. Santana, and gets accepted without any pretext.

She agrees with the directorate to incorporate Dr. Heriberto Yépez into the project, as well as my own participation. We then engage in the quest without reservations and thus configure, from our local perspectives, an event of universal resonance. Such challenge compelled us to chart the blueprint on a justified rationale aimed at a hallmark that could screen the Triennial with the lights of freedom and difference.

The institution's logistic team¹⁹ and museographers always accompany research, discussion, selection, proposing, and discarding. After several months of analysis and approach, some potential differentiators are agreed for the individual submissions and the displayable works designed at other horizons, oriented to creative disruption²⁰. Thence derived some of the strands of signification substantiating the Triennial.

The arguments exposed when crafting the Triennial's rationale concurred in the importance of discouraging the following procedures: relapsing into the figurative representation; the promotion of the mirror metaphor as a copy of reality; replicating the formalist components of the visual arts; and falling for the allegory of the window, in which pictorial space obeys a spatial and visual order system contained within a painting. Heriberto Yépez's proposal of centering the project's spirit in the pictorial is discussed and accepted. It is agreed that sheltering in this resource allows exploration of new poetics that transcend the merely retinal so that even when color usage must adhere to the subtractive or additive, the aim is to overcome the logic of the component and the frame, the one-discipline approach, the static, and the format restriction.

Reasons for discrepancy

Evidence of the need to disrupt

One of the Triennial's chief objectives was to address new ways of seeing, understanding, and accepting art as a field of possibilities that offers alternatives from other angles (regarded as inadequate for not sticking to well-known norms.) It was accepted from the start that this commitment to openness is perfectible; also, to be aware that there is not just one way to go about things meant recognizing the value of difference as an essential pillar of the project. Thus, underpinning consensus from a dialogic method, it was agreed to dissent from anything interfering with free ideas, meaning routes that should lead to respect the autonomy of the creative process, granting it performance freedom, without limitations concerning format and framework.

19. Francisco Godínez Estrada: exhibit subdirector, Leobardo García Córdova: exhibit general manager, Sinuhé Guevara Flores: exhibit coordinator; Carlos Alberto García Cortés: collection, registry and conservation coordinator.

20. In an artistic panorama filled with conceptualizations, the return to painting from a disruptive compromise would be inviting for the creative community's explorations: *Trouble-spot Painting* (Amberes, 1999); *Twisted* (Eindhoven, 2000); *Painting at the Edge of the World* (Minneapolis, 2001); *Urgent Painting* (Paris, 2002); *Pintar sin pintura (Painting without painting)* (Salamanca, 2002); *Painting Pictures* (Wolfsburg, Germany, 2003); *Sky shout. La pintura después de la pintura (Sky shout. Painting after painting)* (Santiago de Compostela, 2005); *Pintura mutante (Mutant painting)* (Vigo, 2007); *Antes de ayer y pasado mañana, lo que puede ser la pintura hoy (Before yesterday and the day after tomorrow, what painting can be today)* (La Coruña, 2009). These instances, among others, would confirm an ongoing transformation in the general approach, contemplation, and understanding of painting. Furthermore, while they turned out to be a journey with ups and downs where the esthetics of painting from a visual art standpoint would continue to replicate and the market logic would keep imposing, complicity with new frameworks and its emergence from other disciplines were also tangible and promising.

Consistent with that agreement, we acknowledged that the responsibility of granting awards and recognitions must be a pluralistic, multi-stakeholder proceeding instead of a tool to discredit established models. This aim urged us to adopt the following alternative: the incorporation of other voices willing to certify the diversity of expressions in art just as much as the many extant readings and perceptions. Then it would be possible to rethink those overriding subjective instituted values that, even though undeniable, predetermine the acceptance of art. Such values have eternalized the rule-makers deciding power, constraining alternative standpoints that hold the key to new intersections.

Thus, the *Tijuana Triennial: 1. International pictorial* found a path to justification, both in its conceptual foundation -argued from the pictorial- and in its willingness to open to technicalities and standards; hence, when considering to break bonds with the format, space, and framework, they presented, among other things, the opportunity to flow through the inter and trans-disciplinary perspective towards broad creative independence.

For that purpose, it was necessary to review the past proceedings and research the subject to grasp the state of the art. It became clear that even though disruptive painting registered no innovations, this alternative field remained open to divergent proposals and interpretative autonomies regarding possible definitions of art or the pictorial. Nevertheless, it was necessary to release from the technical constraints described above. It was also urgent to take an active stance on respecting gender equity, trying by all possible means that this principle became a fact instead of remaining a never fulfilled promise. It was impossible to achieve this commitment since the female response was quantitatively lower (36%) than male participation (64%); these proportions equally responded to compliance with the requirement of a purposeful, disruptive and divergent approach to the pictorial.

In such a valuation of relevance, it was necessary to determine an assessment method resonating with the emancipated spirit of the project. Consequently, it was laid out that a three-voice consensus (curator, selected artist, and community) would certify the neutral spirit of the event, and the chosen works would meet the required perspectives. Such was the selected procedure, instead of relying on a curator's conventional approval or by a three-member panel of art connoisseurs, where taste often overtakes the rulings amid ironic twists. This model could open to other reasonings that broadened the responsibilities to decide -already a limiting factor- and the recognition was not exclusively subject to the creator's curricular weight; these were the challenges to overcome, and we shared a conviction that our method would mark the difference.

Therefore, the pictorial should be assumed to be a space for openness that would be hard to address without defusing technicalities. Therefore it was suggested to allow for the independence from space and format, keeping these resources open to contingency. Such conditions carved as rules have traditionally sought to satisfy museographic requirements aimed to simplify the management of the artistic object, as much as the adaptability to a preset interior and/or exterior space, weighing comfort or resource-saving. Even though there is not always a willingness to rethink the knowledge and experience of these practices, our event granted more flexibility and compromise. Of course, we did not let these conventions exempt exhibition techniques from the proper physical availability of the exhibited pieces. We also considered preventive conservation, as much as the requirement for a convenient format that would allow complete visibility, as necessary for the reading and absolute comprehension of the art pieces.

All possible spaces inside and outside the institutional precinct were granted for this exhibit, as much as other cultural forums; the city herself became exhibitor-receptor for the submissions. This openness aims

for the plain emancipation of creativeness from conventional limitations. Such experience invited interdisciplinary work, installing situations or objects, even intervening spaces or creating atmospheres. It compelled to come up from the performative act subsumed in the pictorial or boosting the pictorial object by the natural or mechanical forces, screening the mobile image over any surface that would, in short, cover everything allowed by the imagination as much as the creative skill within a logical framework of feasibility.

From that liberated spirit, democracy set the arbitration standard that would offer as much certainty and confidence in the selection process as in the prize-awarding. For that purpose, an unprecedented mechanism was set into motion, starting with the selection of the works that would comprise the representative exhibition of the Triennial. Secondly, a voting phase followed to righteously determine the single award and the honorable mentions. All of this would be carried out before a Public Notary that would legally certify the event.

A curator external from CECUT was invited to make this fundamental exercise satisfy credibility demands. This authority must be intact and neutral, supplied with extensive experience and credentials of the highest-ranking, and be knowledgeable in the contemporary art field, for she would be commissioned with the sole assignment of selecting the submissions that complied with the open call. The picks would comprise the distinctive exhibit of the Triennial. Such critical duty was solved from the curatorial perspective of Dr. Carmen Hernández.

Later, the award was settled by a tripartite vote, where the sum of two or more coinciding votes determined the winner. This selection model does not privilege a particular voice, equalizes everyone's possibilities, and requires, as previously mentioned, requires for two or more verdicts to converge in order to grant the prize.

This referendum was carried out through a first vote by another curator, who was explicitly invited to select ten submissions that he deemed worthy of recognition (which could include the first prize and the two honorary mentions). Such a determination must coincide -as already explained- with the contemplated votes. This supportive intervention was carried out by the critic and curator Alessandra Moctezuma, an acknowledged, morally solvent, ethical voice bolstered by a critical background. A significant moment ensued, crucial for this open model that invites us to detach from single, sometimes imposing, and excluding rules, which have prevented the development of more balanced, committed, and transparent evaluation and recognition processes.

The selected artists delivered the second vote, who in turn voted for the work of one of their peers; it was convened that no artist could favor their own submission with their vote. There is no doubt that recognizing the productive capabilities of another is an act of paramount importance in the development of empathic and sympathetic individuals, a way of proceeding which has been discretionally marginalized from the creative context.

The audience performed the third verdict, favoring the work they deemed with more merit. Such was an unheard exercise, astonishing for some since they had never or rarely been invited to act as jurors in public contests of this nature, where they had always played a passive role, just as observers, without acknowledging their competence to undertake the assessment of an art piece, no matter if it sits solely on taste or particular perception; ultimately, this approach is likely to inform anyone selecting, judging, awarding and condemning, no matter their level of art knowledge.

Besides recognizing the rights of both audience and artists to participate in a public contest partially financed by their taxes, this decision had another reason. Although the participants in

the Triennial were not required to provide an extensive curriculum in the creative field, it was brought to their attention the importance of approaching the pictorial practice from the disruptive²¹ perspective and articulating a clear explanation of the importance and contribution of their submitted piece. The audience had never been given this level of rights, at least in international competitions of these dimensions. On the other hand, the submitting artist had always been required certificates of academic training in art or evidence of participation in some exhibits. Being the only kind of background credited as a guarantee of knowledge, artistic proficiency, or at least as a defining indicator that the submission could be considered as a work of art or an art project, those certificates unlocked access to the exhibit for the piece the artist deemed relevant (even though always limited to specific considerations). In the Triennial, there was an awareness that the absence of conventionality behind these decisions would not quickly assimilate into a perfectly established system; but this also encouraged to propose from different rationales, or even disobedience, offering alternatives toward new challenges.

Such assumed liberalization aspires to handle different guidelines that enable openness to new intentions, adding to demote the normative theories' hierarchies, doggedly clinging throughout history to a single conception of art. These first essential steps from the event's perspective should reinforce the acceptance of the other's alternative; this measure helps to dissent from option-suppressing authoritarianism and instead invites us to diverse paths leading to other dilations, autonomies, and compromises.

After the tracks of the pictorial (a field to multiple possibilities)

It is true that *Tijuana Triennial: 1. International Pictorial* openly opposes pictorial orthodoxy; still, it acknowledges its enormous contributions to history and its contemporary relevance. Also, there is respect for those who still find such discipline a suitable manifestation vehicle; clearly, there is space left for both proposals to be taken with the corresponding intentionality. However, the Triennial is not interested in further exploring that retinal representational model. It considers that if the possibility opens to new opportunities and these assume creative risks from the pictorial practice (without restriction), the option field indefinitely broadens so that art may overflow any prohibition or instrumental masking.

The Triennial supports the pictorial practice as a way of speculating, as a tactile, auditory, dynamic, and visual standpoint in constant transformation. It admits that it can be built from drift, as much as from certainty or uncertainty, from the regular or precise, but also from the skewed and the blurry; always from dissidence, to resist conformity and avoid becoming an immovable postulate. These intentions sincerely aim to animate the artist to reassess his place and compromise constantly, so he can flow not only into the question “Why continue painting?” but “How to keep doing it and for what purpose?”.

The spectrum of the pictorial is broad for the Triennial: from complexity, it accepts the exact equivalence in the fragment as in the whole. It does not privilege the diverse over the unique but invites a loop between

21. The calling, as published in 2020 by the Cultural Affairs Department, reads as follows: *Tijuana Triennial: I. International pictorial* invites to conceive art beyond linear time, in which painting was supposed to be transcended and subsumed by contemporary art, and instead, wishes to present the pictorial, recognizing its metaphorical, recursive, polemic, experimental, resurgent, unsolved, (in) tense, ultra-dialectic nature [...], summons the ghost (and neo-body) itself of the pictorial practice, through individual creators or artistic collectives [...] Selected works will aim to reflect, innovation, reaching and state of the art of the pictorial practice, as much as technical and thematic diversity. *Trienal de pintura: 1. Internacional Pictórica*, secretaria de Cultura / Cecut. Retrieved from: <https://trienal.cecuc.gob.mx/convocatoria/>

both from which manifesting. The pictorial can show in an art piece only speaking from its chromatic specificity or be evoked from several disciplines; it admits siding with the conceptual for the discursive might of the term, for it allows moving from the intimate perspective to the choices conducive to recognizing each other in difference or assuming empathy. Without reservations, it can signal, recognize, admonish, or give delight to what the author decides from autonomy.

The pictorial does not oppose the appropriation of existing images, even though it urges to give them a new meaning, not only to represent again but also to find consensus and offer all possible angles to the observer and thus the possibility of reaching his very own conclusions; it, therefore, encourages the configuration of images that entice to question, formulate and suppose alternatives, in order to avoid running aground into totalitarian conjectures.

Thus, it is feasible to pictorially un-represent what is agreed or what the senses perceive as reality. Such operation can be done not only from absolute abstraction but from the unframing, the undefined, the diffuse, to offer different perceptive opportunities so that the other can decipher and conceive them from his quandary. Thereupon, detachment of formal contents opens an opportunity for the new images stemming from this practice to be read as different experiences, as an open-end or unfinished-ending, catalyzing other uncertainties.

It is not bizarre for an asphyxiating image to distill an interpretative calm and from it to sprout a new reflection to add without disqualifying the former. The Triennial even invites us to discomfort from the pictorial and awaken other discernments. Communing with opposing ideas is another itinerary allowing us to reach different but no less meaningful ports.

From time to time, it is good to unchain our sight from historical perspectives, the formal, academic, and purist views. Such perspectives are usually convincing but also reduce other possibilities to errors, which they do not always are; also the unsightly, the kitsch, or the esthetics of technical failure, following Jordan Kantor (2004)²², reveal other paths where the timeless, the atypical, the rush, the willful neglect, offer new ways to recognize and accept things.

When seen this way, the pictorial becomes an unfinished alternative that allows imagining different routes. It also incites us to commit to our path as much as validating others, not as absolute or conclusive influxes but as legitimate propositions. In reciprocity, our routes should find the same acceptance, without tags (especially those that stigmatize, delimit or render invisible). From there, we will move along with art toward new possibilities, transforming the unknown into value, generating sense and wisdom, opening the possibility for other definitions, and ever-widening unfoldings to disgorge in new creative responsibilities.

Last words

(as the closing for a cycle that opens another)

The implicit freedom in every creative process configures the independent spirit of art: this is an agreement, if not tacit, understood and openly declared, at least in contemporary art; a convention that seems to rationalize the audacity of its construction, validating the support with all the implications of the world, admitting the process not only as a constructive ritual but as an end, and accepting the concept as cognitive justification and/or esthetic commitment; opportunities that prompt the creative exercise to equally wander or follow a direction, to pledge alliance to anything the author considers pertinent, to emulsify in the inter or trans-discipline, all

22. Kantor, Jordan. (2004). The Tuymans Effect, (November 2004), in *Artforum*. New York, 2004, Vol. XLIII, No.3, pp. 164 -171.

of which goes without the authorization of the one who has maintained it pointing in a direction. Such emancipated spirit also invites the consumer to validate or reject it, or the observer to accept it as such, tag it, and also from its particular criteria to interpret it. All of those opinions possess strengths and weaknesses. However, they undoubtedly reflect new times where correspondence, comprehended as equity and the right to dissent, indicates new ways of seeing, understanding, and accepting life. Moreover, it is in life where art must act as a relevant participant.

This stake on less restrictive opportunities for the creations for them to acquire other meanings was a consistent concern for us as builders of the Triennale spirit, which we sought to reflect in facts; hence, the risk assumed when proposing it from the pictorial, upholding the creative and evaluative freedoms, was actually not such a risk, since it was always clear that they were assumed as articulating positions intended to elicit discussion but also invite thoughts about the worth of emancipation in art, which absence could never be justified.

In this day and age that we are learning to see life from different poles as a consequence of negligent actions that, from unbridled power and the immeasurable wealth monopolized by a few, contravene natural laws and disrupt life without a hint of remorse; in these times in which we were compelled to modify standards to mitigate and remediate calamities; we are forced to learn the value of responsibility, which in this post-covid age will have to be assumed without objections if we want to improve our living standards.

These are times to think ourselves from the difference, recognize ourselves in others and assume the compromise that, as a statement principle, stands invariable and comes back to confront us if failing to comply. It is time to keep forward with the responsibility as an unquestionable measure to right wrongs and conduct ourselves with virtue. I believe that art cannot fancy itself above these scenarios. Thus this moment of unavoidable transformations stemming from the pandemic could not be timelier to generate spaces for exchange and expectations, promote critical thinking and swing the visual arts perspective for unrestricted freedom in the approach to the pictorial.

The Pictorial. Before, during and after painting

Heriberto Yépez

“Painting is the mother technique”

Álvaro Blancarte

Worlds are born where the eye goes null:

PAINTING HAS A FOOT ON ARCHITECTURE AND OTHER IN THE REALM OF DREAM

[...]

let us build on this unstable space the house of sight.”

Octavio Paz

The first-pictorial

The pictorial does not start nor end in painting. It is imprecise to consider the *pictorial* as synonymous with the act of *painting* or the *painting* as an object. For starters, we need to abandon the modernity-centered belief that the pictorial and the art of painting are equivalents. The pictorial already existed before the recent invention of the painting. Before art, dreams are the proof that since ancient times *the animal imagines pictorially*: it (re) creates and relates images towards an alternate reality that wishes to be autonomous. The pictorial precedes art.

Like the mathematical, the pictorial is a primary mode of imagination. In the drawing, the pictorial appears before the eyes, but the pictorial arose in thought before any handmade graphic. It could be that the pictorial is as age-old as the biological. Even if a being has never seen the structure of atoms or galaxies, its most primal thought shelters those strokes; they are the rudiments of the later pictorial.

The pictorial is a late manifestation fed by that primal common esthetic substrate, more of a trace than a guide¹. The pictorial becomes influenced by that *ancestral esthetic underpinning*, whose trace lies in the non-human and human mind, through a spectral sketch of our mental and artifactual pictorial activity. Residual in all beings, this proto-esthetic is the deposit of all image concreteness, that is to say, of pictorial development.

The first pictorial thoughts should have concurred in time with the first autopoiesis of living creatures; an image that did not exist naturally was thought up pictorially. Maybe the primal ancestor of the pictorial is the wish principle: “*this existing form could be this other conceivable way*.” The pictorial has an ontological (subatomic and galactic) grounding, but it also has a biological grounding. Without pictorial activity, meaning without conceiving itself as an image and creating connections by assembling existing and possible images, the cell could not have evolved. Forms, to evolve, make images of their re-form before consolidating it.

The pictorial is the image that expresses transformation.

It cannot be stated that the pictorial is the image after the apparition of sight because the pictorial appeared in living beings before developing eyes. The pictorial predates the ocular: it is how thought imagines other forms. The pictorial goes back to a pre-ocular visuality. The pictorial is rooted in the inner eye. The eye before the eye.

The pictorial does not require to be expanded: it is already expanded. The contracted is our idea of the pictorial. But Simón Rodríguez, already in 1840, wrote:

It is possible to PAINT without SPEAKING
but not TALKING without PAINTING

The GESTURES are a DRAFT
of what the hand of means
ý for lack of ý
cannot draw or time

TO JESTICULATE is to paint in the air²

The pictorial before the mask or makeup already dwells in the facial language and the figurative origin of writing. However, as the J of Simón Rodríguez prints, the pictorial is always a relation of images with clinamen. Our name is imposed upon us, but our signature is the pictorial that inflects the name.

This omnipresence of the pictorial (pre-historic and historical) is a constant ingredient of experimentalist art. Deleuze is right when he states that painting is a dynamic of forces. “In art, both in painting and music, the aim is not to reproduce or invent forms, but to register forces... The task of painting defines as the attempt of making visible forces that are not so.”³ The pictorial is a scheme, even if it is a scheme of enigmatic, abstract,

1. Kant barely uses the notion of a *sensus communis aestheticus* in a footnote of his Critique of Judgement (§40); as if with that gesture, Kant accidentally recorded that humankind's common esthetic substrate has the traits of a distant background, unconscious *uponoia*, overly remote. The common esthetic sense is abyssal sediment. The “universal” is a vestige.

2. Simón Rodríguez, “FORMA que se da al DISCURSO” (*Luces y Virtudes sociales*), in *Obras completas*, Tomo II, Universidad Simón Rodríguez, Caracas, 1975, p. 151.

3. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Isidro Herrera (trad.), Arena Libros, Madrid, 2002, p. 63.

or fantasized structures. When the imaginable, traceable scheme opened by painting overcame the immediate possibilities of even the most adventurous painting, the pictorial hastily jumped to other mediums and disciplines. Nevertheless, the pictorial keeps returning to painting at the same time that it goes viral through other channels.

The pictorial is *poetic*-image and *critique*-image: an image that shows indications of how it was performed (poetic-image) and takes distance from the world's order (critique-image). The pictorial is an image with a measure, a micro-cosmo-grammar built with concrete restrictions; it wants to be a world on its own but to take shelter in the surface of the natural world; in a certain way, the pictorial image is a *symbiotic image* of other natural or artificial images. The pictorial is the symbiosis of images. The pictorial is the image where artifice operates.

The pictorial is an image that is in this world, even though it suggests that the image we *naturally* have of the world remains unfinished without the *artificial* images. The pictorial is the alteration of the given images. The pictorial is the discontinuous image of the images produced inertially by the senses. What would be the difference between the pictorial and the images themselves? When thought approaches images *as if* they were a language, the pictorial *outgrows*. Furthermore, the pictorial *occurs* when thought intervenes in that “language” of images.

The pictorial traversed the (modern) art of painting. Moreover, we are traversing a period in which the pictorial comes back and goes out of painting, such as it comes back and the pictorial pops out of the electronic media, and a jaguar comes back and exits the dream. The pictorial is the very way in which we (still) imagine.

The pictorial inside contemporary art is not a brief period cloistered in the realm of painting (easel painting, eminently), but the artistic pictorial is a much broader period, where the modern eurocentric painting would barely be an episode. Inside painting, the pictorial has created aspects, fragments, or laboratories of readable or watchable worlds. So far, the pictorial has tended to be a microworld-image.

Figurative or abstract, the pictorial is defined by its finitude, either by a frame or lifespan or by the amount of space it takes. The pictorial gives itself certain autonomy as a «work» precisely because it takes distance from other things or events of the world due to its demarcation.

The pictorial is an image that indicates where it ends and finishes. Thus it becomes an image that does not turn into another ordinary sector of the phenomenal world but signals a zone where the world condenses certain symbolic re-order: the pictorial is a desire from another world or, at least, another form of desire. As a symbiotic image of other images, the pictorial is a constellatory critique of the apparent world and a constellatory poetic toward another different world.

The retinal reality was the one stemming from the pictorial.

Psyche is pictorial, from the principles that produce sleep images to every form of memory. “In the bottom of my eye, without a doubt, the picture is painted. The picture, it is true, is inside my eye. Nevertheless, I am in the picture”, said Lacan.⁴ Without the pictorial-psyche, there would be no Self. However, neither would there be objects. If we think about something defectively pictorial, our mind tends to consider it confusing, fake, or unreal. “True” is the pictorial, the imaginal that presents high levels of formal congruence. The real is the pictorial which has been accepted as ontic.

There is the ontic-pictorial, the psychic-pictorial, and the artistic-pictorial. It would be a mistake to think of the pictorial as a realm exclusive

to art or a purely art-borne orbit. Instead, the artistic pictorial is an operation, a (dis)continuity, an experiment and critique, a re-formation and per-version of the ontic-pictorial. Art is an image from and beyond the real, which is also another image inside the real.

For the sake of being a *principle*, the reality principle stated by Freud is not real. The reality principle is an unconscious formula, an algorithmic disposition of the mind; that is to say, the reality principle is a principle of the imagination. That principle structures the image and experience of the sensory world, our identity, and our existence. Moreover, soon we confuse that imaginary pre-structure with “reality.” In this sense, the first-pictorial is the image that imagination stabilizes of us-in-the-world. First, the pictorial happened, then art.

Art is a mutation of the first-pictorial.

The pictorial is the “world”: the reality turned into a multisensory image.

The imagenesis

I will call *imagenesis* the process by which images are generated.

In the West (or Oxidente, as César Vallejo wrote⁵) we conceive the image as a settled entity, an immovable spectral object. Maybe influenced by mirrors and altars, portraits and pages, we have a *static* conception of the image. The word itself, its noun nature, creates that illusion. However, the image is process.

The pictorial is that which delimitates (emphasizes) a stretch of a process-image while intensifying the process-image.

I understand the image as a field of reality that appears as heterogeneous to reality. Whether it is the phenomenal image, the fantasized image, the poetic image, or the artistic picture, the image is a field whose *apparition* calls reality into question. The different types of pictures have different faculties, even though all of them have in common their power as fields of dialectic between reality and unreality. Imagenesis is the process by which pictures generate simultaneously as real and unreal fields.

By *imagenesis* I mean image's material and spiritual (trans)formation. Imagenesis: the abstract and concrete genesis of images.

We are used to thinking of images separately from their materializations, only considering their pure psychic conceptual or optic elements. The image itself encourages such abstraction in its strong impulse to dematerialize and aspire to autonomy. The image would like to be *absolute*: such is the *abstract imagenesis* of image.

While *concrete imagenesis* revolves around the generation of image in relation to its materialities and (historically) specific mediations, the *concreteness* of image becomes stained or marked by that *with which it has* materially *grown*.

The difference between *image* and *picture* can be established in English⁶. The word *picture* denotes the image in a medium or sustenance, the image as a thing. (W.J.T. Mitchell has seized this dichotomy). But this pair of English expressions by themselves do not communicate that the image is generated by ghost *pictures*. The *picture* is the image in a medium or sustenance, but also the *picture* is the mother phantasmagoria of the *image*.

The pictorial precedes painting, but once it has traversed painting, the

5. This is an untranslatable phonetic alteration. (*Translator's note*)

6. When in italics, the words *image* and *picture* are originally in English in the original Spanish essay. For the sake of clarity, it was decided to translate the Spanish word *imagen* as *image* -despite the implications of this paragraph-, to allow differentiating it from the English word *picture*, always in italics whenever the word appears in English in the original text. Also, from a plainly lexicographical standpoint, it is worth considering the Merriam Webster dictionary considers the word *image* as a “visual representation of something”, as well as a “mental picture or conception or something”; and also that the word *image* is one of the definitions provided for *picture*. This may provide a glimpse on the translation quagmire opened by the dichotomy considerations in this passage. *Translator's note*.

pictorial smells like it, it has been stained and marked by the history of painting, both cultivated and popular. In this artistic and media context, the pictorial keeps closely related to the aspects in which emerging images are produced, influenced by the tangible mediums in which they appear before and appear now. Due to the pictorial, the image always appears, even mentally, tinged from mediums and sustenance it has appeared before.

All imagenesis occurs influenced by the concrete implementations of the image. All *image* comes from *pictures*. The pictorial is how images appear simultaneously in the world and as a world, always woven with their extensive abstract and concrete process of (re)appearance and (trans)formation.

Images emerge in the mind influenced by formats, measures, sustenance, instruments, materials, machines, techniques, mediums, genres, uses, and audiences with which the existing images have grown. The pictorial is the imagenesis fed by that with which the image has co-grown⁷. The pictorial is concrete imagenesis. It is the dwelled image and dweller of its being-entity. Thus, all images appear showered in the pictorial. Imagenesis is the pictoricity of images: every mental image is a daughter or granddaughter of concrete images, material images, mediatic images; and the concrete images, the materical images, and the media images are daughters or grandmothers of non-human images.

The pictorial is also how the images wish to liberate themselves of only being a product of the concreteness of the world where they come from and wish to become autonomous until becoming an imaginal world, (formally) distinct and (preferably) independent. The pictorial is the growing imagenesis as an Imaginal Logic in itself: as Pure Iconic.

The pictorial is the abstracting imagenesis of a world towards others. But it is always an imagenesis where the pictorial builds another world with the scent and the stroke of the concrete. The pictorial can be found in this to and fro between the abstraction and the concretion of images.

The pictorial is the image-entity that proceeds to become world-image, the thing-image that aims to be cosmos-image.

Likewise, the pictorial is the infinite imagenesis that pretends to become a finite thing.

The imagenesis and the pictographer

The *Tractatus* is as much mystic-pictographic as it is logical-mathematical. Wittgenstein constantly withdraws and blurs the esthetic character of his thought. In his renowned image theory (Bild), Wittgenstein originally wrote: “We understand the facts through images.” In the final version, he stroked out this wording and re-wrote: “We make images out of facts.” (2.1)⁸

We suppose this (editorial) starting point as the (logical) square one of Wittgenstein's theory on the function of figure or image in thought. However, since he added it at the end, this idea is, in fact, the conclusion of all those ideas, even if Wittgenstein himself did not realize it. However, the published wording, as much as the preliminary one, conceals the following idea: We become image-makers to make images out of facts.

Furthermore, if we consider Wittgenstein's writing process, we could also say: We become image editors to *make images from facts*.

Wittgenstein wants to emphasize that “the image is a model of reality” (2.12). Nevertheless, it has leaped, blurring that his reflection previously

7. This translation is proposed for the original term *con-crecido*, following the more common English prefix co-, which conveys the idea of “union” and “together” in Latin.

8. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-filosófico. Logisch-philosophische Abhandlung. Edición crítica de TS 204*, Jesús Padilla Gálvez (trad.), Tirant Humanidades, Valencia, 2016, p. 52.

demands a subject that becomes an image creator or editor: a *pictographer*. Wittgenstein conceals the vision of thought as a (re)maker subject of images or figures.

Near the end of *Tractatus*, Wittgenstein imagines the labor of language as the ascent of a ladder to understand something, and once understood, Wittgenstein recommends throwing the ladder down an abyss. The pictographer (re)creates images to think the world as totality and the facts of the world particularly, and once the image has been (re)created, and after thinking what the image allows to think, the pictographer throws the image down the abyss.

That image, as it falls, becomes part of the background. The staircase becomes compost.

On the one hand, Wittgenstein crafts the idea that the pictographer (re) creates images that take him higher and higher: the pictographer's images are *ascendental*. On the other hand, he creates the opposite idea that there is a moment when it is better to quit (re)creating images to see the world correctly. Wittgenstein asks to “remain silent” about that which “cannot be spoken.” However, if we surmount his ideas, he should have started by saying: “About which an image cannot be made...”, but when not finding a word, an idea, to not-make-image, he resorted to the “speaking” and “silencing” metaphor, just as before he resorted to the image of the “ladder.” Wittgenstein is not aware, but what he calls *language* is a branch of images. He thinks of language as the orbit of possible isomorphic images to the world. However, images are a much wider field than what he calls “language.”

The «language,» «talking,» and «silencing» are not that which underlie Wittgenstein's reference but metaphors from the world of images. Even if at this stage Wittgenstein himself -and his readers! - think that he is discussing logical statements, in truth, he is moving in the spheres of *images*.

Wittgenstein is saved by the linguistic, verbal, and propositional orbits, which maintain him using that “ladder” he considers unique and linear. The unconscious impossibility with which Wittgenstein's *Tractatus* ran into is that there is no way of thinking thought as non-creator-of-images

What remains conceited once and again is that the subject (and not only human) is defined as a being that necessarily creates images and whose borderline image is to throw all his images down the abyss. Nevertheless, after this image, he should again open his eyes, and the world created by images reappears.

The imagenesis is an infinite labyrinth.

Even if Wittgenstein never suspects it, the ladder is in itself the metaphor of everything thrown over the precipice climbing back the rungs.

Thus the preterit images climb the ladder of the new image.

The primitive pictorial

If again, we descend naked down the ladder, we reach this point: the origin of art is the pre-historical pictorial Georges Bataille's ethno-esthetics imagined Lascaux caves as the place where we can learn about the drama of the human being's detachment from the animal. “The name of Lascaux is thus the symbol of eras that have known the leap of the human beast to the unconnected being that we are”⁹. In *Lascaux or the birth of art*, Bataille considered that humankind did not come into existence before the Upper Paleolithic. Only with the appearance of culture and art is it possible to speak documentarily about anything human.

There is much that is unfinished or rupestrian in Bataille's own book. To reread this Bataille, it comes in handy to alternate it with *Juniper Fuse*.

9. Georges Bataille, “El hombre de Lascaux”, in *Lascaux o el nacimiento del arte*, Isidro Herrera y Meritxell Martínez (trads.), Arena Libros, Madrid, 2013, p. 22.

Upper Paleolithic Imagination and the Underworld, by the North American poet and translator Clayton Eshleman. Remaking Bataille, Eshleman rewrites:

The beginning of the construction of the underworld takes place in Upper Paleolithic caves. To identify this “place under construction”, I use the later Greek word “Hades” and it is there that the first evidence of psyche we can relate to occurs. To be in the cave is to be inside an animal—a womb—but to draw there is to seek another kind of birth; an adjustment to the crisis of the animal separating out of the human—or the Fall. To be inside, to be hidden, to be in Hades—where the human hides in the animal¹⁰.

Although Eshleman’s rewriting of Bataille digs out new meanings and deepens the hypothesis, it safeguards its romantic and Nietzschean (finally Apollonian) spirit. If Bataille had an Aztec viewpoint, he would have perceived that Lascaux registers the magic of the *nagual*¹¹ *co-body* between humans and animals. However, Bataille saw art as a registry of detachment; his history of art is a *tragic* history of art.

I think it is more likely that the Lascaux painters were dramatists rather than thaumaturgists. They are shamans, ritual painters, and hunter painters. However, the primitive pictorial is an artifice of magic. The cave images are both memory and stimulating rituals. Wixárika art allows us to understand the meaning of primitive art better than Bataille. Paintings are caves. Bataille saw how these paintings register a tragic separation, a drama, and an expulsion from the animal Eden. He failed to see how those paintings are also the imaginal return and, above all, the construction of juxtaposition between human and non-human, a supernatural assembly. More than *drama* or *excision*, I would say *animation* and *cohabitation*.

The pictorial primitive is part of the magic, the travel back and forth between the human and the non-human. Not only the animal (another slight error of Bataille) but plants, mountains, rivers, clouds, stars, ancestors, and gods. The pictorial primitive is not the tragic testimony of the separation between man and animal but a means of visionary communication within the culture of the *magical journey*. Cave paintings record the entry and exit between some beings and others.

The cave pictorial was born as a propitiatory means and a means of registering shamanic experience. The primitive work of art is an instrument, document, and vision. Nowadays, the pictorial is conceived as a dimension of the static; the pictorial is instead the custom house between static and ecstatic. (Greece is the abrupt leap from the Ecstatic to the Esthetic).

Nevertheless, what we understand as “cave art” is more of a *residue of the primitive pictorial*. To imagine that primitive art consisted mainly in crafting those murals would be as if, in a few millennia, a future archaeologist would imagine that the so-called “vanguard” of the 20th century had consisted in the production of black and white photographic catalogs. Or as if it was believed that cinemas of the modern past were halls where the public waited sitting in armchairs and then, when their turn arrived, they proceeded to the hallways to stare at the movie posters.

Cave paintings are the pigmented *residual* figures of the absolute pictorial that occurred in that space, and that included, for sure, make-up, attires, chants, and dances. The paintings on the walls were part of a magic-esthetic, much more expansive oeuvre. However, the primitive pictorial took place, first of all, inside the mind, in the ceremony, the mask, the skin,

the fire, the total environment, inside which the pigmented figures in the walls were just an element, probably secondary to the primitive pictorial.

This precision on the primitive pictorial is crucial to understand, in its artistic origin, the pictorial not as a figuration via drawing and coloring but as a dynamic production of an image emerging from the five senses of the tangible body and other senses of the spiritual body.

The primitive pictorial was a particular duration where the pictorial was technically produced as a physically tridimensional environment; we should add the fourth temporal dimension and the fifth dimension of the other (ancestral-mythic) time. Terms such as “ceremony” or “staging” are still too ecclesiastical and dramatic to understand the primitive pictorial technician’s production, including the spectacular and the speculative, the scenario and the vision, the lighting, and the hallucination.

Only if we correct our archaeological distortion of art’s pre-history can we understand how Kurosawa and Kaprow, Disney and Guerrilla Girls, *mail-art* and Michael Jackson, the *pin-up* and the *teaser*, Tarot and *Monopoly*, graffiti and *Minecraft*¹² are still manifestations (half avatars, half mutant) of the pictorial. Haunted by our high Eurocentric culture, we could persist in the error of assuming the canvas as the center of the modern pictorial.

The pictorial is the participation in a multidimensional image. In truth, the pictorial is pictorial participation: the image that participates (inside) other images.

The historical pictorial (and its leap)

We usually conceive the pictorial as a painting, a two-dimensional surface, or, in most cases, a mural, an artistic still image, or, at best, a mural, a still artistic image that calls for contemplation. Typically the pictorial is understood as a page, a window, a mirror, or a view. This conception of the pictorial as a surface, frame, scene, or composition is dominant.

Georges Duby tracks the consolidation of the pictorial as a transportable and privately observable object at the end of the Middle Ages: the art of the 14th century can be [currently] found in museums, exhibited in cabinets. This change shows the withdrawal of artistic creation towards the private and the individual”. The painting as we know it was born in the Middle Ages and spread in the Modern Age as the artistic pictorial’s emblematic support¹³.

However, according to Marshall McLuhan, “abstract art signaled the end of the visual space.” To this statement, he immediately adds aphoristically: “The Twittering machine is a species of *sensus communis*”¹⁴. For “Twittering Machine”, McLuhan refers to Paul Klee’s “Die Schwitscher-Maschine”, in which some birds of dreamlike-mechanical appearance hang from a device with a handle at the end. McLuhan stated that in the era of television, the typical visual space of print and painting was replaced by the “acoustic space.”

In Critical Theory, we have learned a lot from the hermeneutic observation that Benjamin made from Klee’s *Angelus Novus*. But maybe we should learn from the Angel of History as much as from the Twittering Machine. McLuhan took this work by Klee as an allegory of a significant anthropo-technical change. Nevertheless, influenced by the acoustic atmosphere of television and phone (the distinctive voices of the post-war “global village”), McLuhan could not identify that the new space would not be defined as a predominantly acoustic surrounding, but the new world would be neo-visual: virtual.

12. Every word in italics in this paragraph appears originally in English.

13. Georges Duby, *Art and Society in the Middle Ages*, Polity Press, Cambridge, 2000, p. 74.

14. Marshal McLuhan and Harley Parker, *Through the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting*, Harper, New York, 1969, p. 191.

The esthetic image went from two-dimensional to multi-dimensional and from retinal and solid to plasmatic and auto-plastic. If we closely watch Klee’s work, birds strongly resemble fish. The blue color in the painting suggests they are beings from a water environment. The twittering machine is submerged in another medium. McLuhan’s acoustic space was a space immersed in another. It is as if McLuhan had *pre-heard* the Internet rather than pre-viewing it before its actual apparition. However, he was right in understanding that with the «electric era,» no new flat images but a new *environment* arrived.

The conception of the *image as representation* predominates, a mental or material entity before which we stand. Every hanging painting contributes to such conception. But at the same time, more secretly, beyond the image as a representation, art feeds the conception of image as a room inside which we stand. This conception comes from the realm of dreams. In dreams, the living being knew image as an immersion-experience, like an amniotic and hyper-plastic environment. Every image wishes to enhance its dreamlike elements. Images do not wish for us to perceive them, but that we dream of being *inside them* when standing *before them*.

As human beings, we deliberately position ourselves before images; unconsciously, we are inside the images. The sensorial world is odd because it assumes the form of an eye that does not look at itself. The pictorial is the image resulting from this illusion of the gaze on being outside the world’s image and, at the same time, the wish of taking part inside this illusion. The pictorial is always paradoxical.

In 1936, Kojève already noted: “possibly more than any other, a Kandinsky painting is rather called to *be* <decorated> by an <interior> (by a museum hall <interior>, for example)»¹⁵. (Boris Groys has adopted this incidental observation by Kojève to the extent of stating that in current museums, everything is contemporary art: every work of art, from antique to modern, becomes an *installation* when exhibited). The vanguard painting provoked this mutation of the esthetic space.

Installation art was the three-dimensional sprout of esthetic structures, first emerging in Manet paintings, impressionism, and the avant-garde tendencies of the early 20th Century. We wanted to transform architecture, dressing, screens, and interior design into a visual (and affective) space similar to the vanguard paintings. Avant-garde surfaces inspired the production of new environments and interactions, starting with the museums and continuing through the shows, fashion catwalks, discotheques, stores, and halls. Two-dimensional avant-garde painting ended up transforming into a pictorial culture of post-modern atmospheres. Whoever despises avant-garde for becoming fashionable, *mainstream* or *lifestyle*¹⁶ just isn’t aware of the endemic extensions of the pictorial. Contemporary art is a mutation of the pictorial.

Contemporary art denied *painting* in order to widen *the pictorial*. During the 19th and the 20th centuries, painting opened a conception of the pictorial that invited exiting the painting. This desire to produce the pictorial out of the painting gained traction when painting started to break away from the perspectivist point of view. Foucault writes about Manet’s painting: “It is not possible to know which position the author adopted when painting a picture like this one (*Un bar aux Folies-Bergère [A bar at the Folies-Bergère]*) or where should we stand in order to contemplate a scene like this one”¹⁷. Once this displacement sprawled from the painter’s or the spectator’s viewpoint, the pictorial spun out of control. Contemporary art is the ectopic-pictorial.

15. Alexander Kojève, “Las pinturas concretas de Kandinsky” in *Kandinsky*, Marco Filoni (ed.), Abada Editores, Madrid, 2007, p. 60.

16. ‘Mainstream’ and ‘lifestyle’ are originally in English.

17. Michel Foucault, *La pintura de Manet*, Roser Vilagrasa (trad.), Alpha Decay, Barcelona, 2004, p. 58.

The formal bewilderment produced by early avant-garde painting materialized in space through objects, actions, assemblages, and exhibits that carried to the ontic world what was incited by the avant-garde pictorial surface. This blur of the viewpoint and the following exit of other elements from the frame experienced apparently disjointed variants. For example, Duchamp’s *ready-mades* and the Mexican avant-garde of Muralism are two (disjointed) embodiments of how the pictorial abandoned the easel.

The *ready-made* utterance is one more of Duchamp’s puns. Among other spectrums, *ready-made* shall listen as *ready-maid*. The urinal is a “ready-maid.” What is it ready for? It is ready to be taken in the exact metaphorical and metaphysical way as the other Duchamp’s maids. It is taken, for example, as a visual peeping space, as Étant *donnés*, whose morphological resemblance to *Fountain* comes out as revealing. The position of the (masculine) urinal has been altered to transform the male urinal into a vaginal structure, an open hermaphrodite entity. Duchamp’s ready-made is a vulva and, simultaneously, a voyeur observatory.

The urinal has been understood as a gross object to be seen, but in a veiled way, it is a visual (patriarchal) artifact to peek through. The urinal is also a scale model of the new exhibitory space. The *ready-made* is not a mere rejection of painting or the work of art but a fetus of the new exhibit space for the works of art provoked by the pictorial avant-garde. More aseptically, today, we call the urinal the *white cube*.

The *ready-made* expression also alludes to made to read. They are works to be read. The Duchampian revealed that the new art space, the neo-pictorial, would be a field of intense reading activity. It is the space of a new lens and a new text: a new legibility. The (dis)joint of the pictorial cannot be perceived between a framed picture and a contemporary art room because other materialities of the visual arts have overtaken the pigment. However, the heterogeneous, disparate, atypical way of building images that happened in painting migrated to the space of contemporary art, where the pieces often represent less the work of art in itself than an element to create a large environmental oeuvre.

In the pictorial of painting, the viewer stared at the image painted onto the little surface of the canvas; since Duchamp, the pictorial is a space where the spectator, *located inside the total work*, stares at the image.

In Julio Cortázar’s short story “Axolotl,” a man frequently visits a French aquarium to observe a Mexican axolotl. During a visit, through the gaze exchange, the man transforms into the axolotl inside the aquarium, and the axolotl leaves the aquarium transfigured into the man. This same transfer happened between the modern painting and us, the post-moderns. That which before dwelled inside the painting managed to get out (via our gaze!) and, in turn, our gaze was framed. We were caged by art, and art escaped out to the world.

The *ready-made* is an artifact that migrated from the interior of a pictorial world, crossing through the avant-garde canvas, all the way to the physical gallery. The Mexican version of the muralist avant-garde is another enhancement of the *esthetic space*. To think that the muralism of Rivera, Orozco, and Siqueiros consisted basically in exchanging the support of the pictorial from the little canvas to the great wall falls into a shallow reflection. The deepest switch allowed by the muralist oeuvre was the transit of more bodies, grandiose scenes of swarming figures, often of human and superhuman scale, before which the visitor transforms into a co-habitant of a spatial, architectonic, overcrowded world, through that augmented image of the pictorial. Muralism is the invention of a new community, immense and imaginal. Half the crowd-world is *in* the mural piece; the other half, *around*.

The muralist avant-garde built spaces where the visitors coexist with the surrounding imaginary scenes, sugges-

tive of a long national and global history that includes the pre-capitalist (embodied in the indigenous), the European colonization of the world (symbolized in the Conquest of México), the capitalist present (depicted in the labor exploitation) and the (communist) future. For this Mexican avant-garde, the mural is the pictorial at the service of creating a space where the contemporary bodies enter a visual world in which past, present, and future gather all the stories, and we can go from being spectators of a piece to become inhabitants of an imaginary city. Muralism is the connection of the *polis* with the *altépetl*¹⁸ and the machine with the cosmos. Muralism is the birth crisis of the global commune.

Ready-made and muralism are two forms in which the pictorial image searched for other spaces and dimensions beyond the framed canvas, where the pictorial had some hundreds of years of development. *Ready-made* and muralism are avant-gardes toward another agora.

Native from the primitive, the pictorial then arrived at the medieval-modern picture, passed through Western painting, and when the picture sensed its own depletion, the pictorial jumped out of the painting. However, in our critic-artistic view, it *spectrally* remained like painting.

Juan Acha stated (originally in 1992):

What prevails among amateurs and even among critics is the pictorial quality or, if preferred, what reigns is the pictorial way of seeing all artistic-visual quality. No wonder painting has been gravitating since the Renaissance, with all of its weight over the human vision, to the extent of accustoming it to perceiving the rest of the visual arts through itself¹⁹.

Acha's mistake is to believe that the pictorial was born with the easel painting. As I have insisted, the pictorial precedes and succeeds painting. Acha does not think about Indo-American painting. He does not think about the Buddhist mandalas. However, if we think outside the arc from the Renaissance to the Avant-garde, the pictorial visited the modern European painting as a ghost visits a picture, inhabits it for several centuries, and then, abruptly, the ghost comes out of the painting radically altered.

There is nothing as pictorial as contemporary art. Warhol's Campbell soups demonstrate the contemporary is a new chromatic world, figure-based, mimetic, a new pictorial, as every curator and museologist in the world knows, and all of its visitors, and the performances by Marina Abramović and the whole of Ulises Carrión's *stamp-art*. Furthermore, the whole paraphernalia being sold by museums exhibiting all these artists.

The pictorial is not the *painterly*²⁰; it does not circumscribe to the picture or the mural itself. The artistic pictorial is the construction of an image both disparate and oblique to the world, whether through mimesis or denial of the world, but always as an image-world, as a *picture*²¹, or through ink, pigment, design, colors or pixels.

The 20th century created dynamic pictorial worlds: MTV and Nintendo were corporations of the new pictorial, a more exciting pictorial image, influenced by all the previous art and the new media: *we live in the paroxysm of the pictorial*.

The contemporary pictorial

Painting is still popular among the population and museums, galleries, and auctions. Indeed, only academia discredits painting!

18. *Altépetl* is a Náhuatl word that conveyed the meaning of city-state for the Mexica people, somehow as the *polis* was the city-state for the Helladic people.

19. Juan Acha, *Crítica del arte. Teoría y praxis*, Trillas, México, 2008, p. 85.

20. Originally in English.

21. Originally in English.

Just as the avant-garde artists, critics, and artists educated in the post-modern academia are still considering that painting has already depleted. Their mistake rests in believing that their academic disapproval of painting, from their theory and taste, is a universal ontological state.

It is a fact that the wider population still prefers drawing and painting as art emblems, as well as the educators of children and youngsters. Museums and art collectors still prefer and value painting. The contemporary pictorial vastly exceeds modern painting, but if we want to understand the contemporary pictorial, we must abandon the academic delusion that painting has been bested.

Nevertheless, the most important phenomenon of the contemporary pictorial is its branching to all kinds of platforms, mediums, and forms. The 21st century was born by inventing several digital pictorial genres: emojis, avatars, *thumbnails*, *screenshots*, *gifs*, memes, *selfies*²², and NFT's.

Image organizes pictorially: image that wants to unleash a world, image aiming to be singular and quotable, expressive and impressive image, image aiming to distinguish itself. All social media users employ photography and its filters to transform the photograph into pictorial galleries. They use digital cameras to technically or conceptually transform the chromatic reality. Photography is not *captured* anymore: it is filtered, tweaked, cropped, commented on, and intervened: it is edited. (Photoshop substituted the camera obscura). Photography has transformed in popular art of pictorial re-editing to the extent that digital photography seeks to modify reality (more than "capturing it" as in old photography).

Truly conceptual art is still pure metaphor. The so-called conceptual art still depends on images, photographs, recordings, texts, or documents that are *pictorially* exhibited upon walls, prints, or screens. Nowadays, the pictorial grows more and more *enclosing*.

Only through an adequate comprehension of the pictorial as something that precedes and succeeds, that prefigures and transcends modern painting, can the meaning of "conceptual art" be understood as a project still unfulfilled. Only under a weak concept of "concept" can it be accepted that the so-called "conceptual art" is, in fact, *conceptual* art. Art has not managed to be conceptual. It is still pictorial. It still depends on the work of images. However, the so-called "conceptual art" could be pointing toward one art that is, to the full extent, made out of concepts in a near or remote future and thereby open a truly conceptual art, different from the pictorial art, that still rules over the so-called "conceptualisms."

The pictorial is still mutating. A part of that mutation took place at the entrance of modern painting when it headed to abstraction; another part happened when the pictorial, already outside painting, went through new disciplines, genres, and avant-garde artistic hybridizations and, at once, the pictorial branched into cinema, television, and computers. We stand before the entrance of a new jump of the pictorial. In the non-human imagenesis being created, it is unclear if technology will be a prosthetic of the human or the human will be a prosthetic of technology.

The pictorial goes from the world-image to the image-world.

The pictorial is the image constituting an imaginary world we contemplate and towards which we imaginatively transpose. However, the pictorial could transform into an entire world inside which we would exist, also exclusively as image: an integral image-world. The third-dimension lenses, videogames, *Second Life*, metaverse, and, above all, a plethora of Hollywood movies have only been glimpses.

Plato was no visionary for criticizing the cavern as an absolute fiction. Plato was a visionary because he imagined a human being fed up with absolute fiction when, in fact, we still have not managed to produce that absolute fiction.

22. "Thumbnails", "screenshots" and "selfies" are originally in English.

The pictorial persists as a fragmentary image-world. Nevertheless, from its antique origin, the pictorial has wished to be an immersive, permanent, integral image-world.

Nowadays, the pictorial is usually defined as a *spatially* limited world-image. In its level of an observable thing, that limit occurs through the frame and the support itself, and afterward, its exhibition mode, where the work of art gets surrounded by a blank space, and each work occupies its own space, symbolically separated from the non-artistic space. In other realms, the spatial nature of the separation of the image-world occurs through separating a visual work from another, be it a still image or an image in motion. The pictorial separates spatially. The rupture will take place when the pictorial *temporally* separates as world-image.

When entering a world-image is not a micro-spatial happening anymore, but instead a temporal happening, another rupture will take place: the pictorial will increase its nature as a world because it will mean to enter another time, to move from one time to another. Currently, the pictorial is a space-time (determined by its measure, materiality, and mediality). However, in the future, the pictorial could turn into a *space*-time: a duration stemming dimensions.

Heidegger wrote: "To be-work means to set up a world... A world is that which never appears as an object and to which we are subjected while the tracks of birth and death, blessing and curse, keep us enraptured in the being²³. Nevertheless, Heidegger did not suspect that such work-being could be triggered not by pictorial art but by pictorial technology.

Due to his thought's conservative and romantic nature, Heidegger mistrusted image; he did not even want to peek inside the vanguards. Heidegger was a technophobe. He did not understand that the world unveiled by the work of art is not necessarily a more pristine truth, but instead, the world-image of the artwork and the world-art of technology are opening other time-spaces, other worlds. The inherent desire of the artistic and technological pictorial is first to *build* and then *inhabit* a hyper-artificial image.

Further, the pictorial is the world-image. The pictorial is the paradox of an image hosted in the world, which is an entity in the world but wanting to be another world. The world-image competes with the world. The image as a guest wanting to turn into a host.

The new upsurge of digital photo and porn-video, animation, and virtual reality are popular expressions of the global wish to exist interlinked with the picto-technological. However, this longing is age-old and possibly will be the destination where humankind will flow out and meet its end: a world made solely of images, or several imaginal worlds, where humankind's successors will exist. The pictorial so far known, from the ancestral biological beings to contemporary art, seem to drive us towards the production of a full picto-reality.

Without this radical hypothesis, art is merely ornamental, cultural, human. As Hegel believed, the pictorial could yield its position in favor of the conceptual. However, so far, the concepts are devoured by images. It could be that the world's destiny is to become purely imaginal.

Plato and Buddha, the Bible and Sci-Fi agree that there is a leading immaterial reality beyond this apparent reality. The pictorial is a version of such planetary metaphysics. A slightly modified version: the pictorial believes that the thought from the entities inside or moving towards that immaterial reality produces images that could alter or configure that immaterial reality. The Being is still being imagined. Maya forms Brahman, Samsara knits Nirvana, the idols sculpt God, and things give birth to Nature. Where Tekhné is Messiah (in the works of art), the art is imagined as creating the Absolute.

23. Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte. Der Ursprung des Kunstwerkes. Edición bilingüe*, Helena Cortés y Arturo Leyte (trads.), La Oficina Ediciones, Madrid, 2016, p. 74.

The contemporary world of technique seems to head towards the creation of an iconosphere capable of self-imaginesis. A world built from artificial imagination.

At one end of the contemporary pictorial awaits the resurgence of painting; on the other end, the emergence of a technological imaginesis. A techno-pictorial reality could replace the sensorial reality as we know it.

The biological imagination will no longer produce the pictorial. The techno-pictorial will be the producer of an imaginary life. The pictorial will finally reach its autonomy from the human being. The human being will be one more image inside the great artificial imaginesis.

Reflections from the curatorial duty: a pledge to context

Carmen Hernández

"The painter does not reproduce the visible but to precisely capture the invisible."

Gilles Deleuze

"Image, both in its production and its recognition, is from the start part of a social practice continuum"

Norman Bryson

Curatorship is an intellectual labor of production of meaning through an exercise of symbolic interpretation that assumes a multidisciplinary approach in the selection of artistic practices for an exhibit, an editorial, or a collecting project, the ethics of which shall adjust to the time-space tensions plotting the field of artistic knowledge and its social scope from a communicative purpose, and not respond to a moral order of other nature. Contemporary art curatorship must then reflect on the relevance and effectiveness of artistic approaches considering that "art" is a field of knowledge instituted as a system¹. According to these premises, contemporary art curatorship stands for "disarrangement of the view" that approaches from a critical standpoint the autonomic behavior of the artistic field, whose rules delimit a privileged place inside the cultural fabric, even though art is still regarded as a complex lattice of signs exposed to historical tensions².

My curatorial experience in *Tijuana Triennial: 1. International Pictorial* has allowed me to be part of a sensible and pertinent project, long cherished by master Álvaro Blancarte as a generous compromise with his context, for its purpose is to strengthen the creative potential of the local artistic production in a dialogue with the international scenario. This master plan has been made possible by the support of two great intellectuals and creators: Roberto Rosique and Heriberto Yépez, who comprised the organizing committee along with Blancarte in the route of conceptualizing this initiative and successfully achieving the institutional alliance represented by the Vianka R. Santana and Francisco Godínez, heading the general di-

1. According to Larry Shiner, "art" as we understand it nowadays, consolidated as a cultural system in the mid 18th century over three basic concepts: 1) the category of art constituted by the delimitation of specific disciplines that privileged less utilitarian practices, leaving aside the rhetoric, optic, and history, among others; 2) the notion of the artist as a model; and 3) the esthetic experience as a standard agreement over "principle (s) or criteria to distinguish this group from others (...). Its consolidation is determined by the coherency provided by the foundation of museums all over Europe, the arising of art critique and the history of art as specialized fields, and the emergence of a public and a market that strengthened the new concepts of "fine arts", "artist" and esthetic". (Hernández, 2009: 60-61).

2. The contributions of semiotics studies to art have contributed to recognizing art as a sign, and even though the debate continues around its articulate behavior as a system, it is unavoidable to assume that art expresses, communicates, and produces knowledge. For example, Claude Lévi-Strauss understands art as a "significant system," and Arthur Danto states that "the works of art are incarnate meanings."

rection and exhibits sub-direction, respectively, in the Tijuana Cultural Center.

Maybe the most meaningful sign of the Tijuana Triennial is its stance of resistance and dissidence³ before the traditional endeavor of painting, imprisoned in a complacent functionality with the art market; this has affected its insertion in most international art events trying to measure the pulse of the current moment.

As early as 1974, the French philosopher Henri Lefebvre warned about the de-politicization process subjecting art when its technical condition is valued over its connotative meaning: «Perhaps art, as a specialized activity, has destroyed *the work of art* to replace it slowly and relentlessly with the *product*, destined as such to exchange, to trade, to reproduction *ad infinitum*”. (Lefebvre, 2012: 131).

Even though the Triennial’s call was very explicit in its rupture perspective, most proposals assumed the pictorial in a traditional manner, such as described in the *Dictionary of the Spanish Royal Academy*: “belonging or relating to painting”, thus ignoring the organizers’ arguments. Why is it so difficult to get out of the comfort zone provided by the instituted or canonized knowledge? Possibly because painting as a discipline is “in good health” among the more canonical art circuits which are still ruled by the formalist tradition of historiography (such as academies, museums, art fairs, private art collecting, and media, among others), which operate as aesthetic and/or economic valuation modalities. As a consequence of this still ongoing vision, a painting as a “picture” represents a “museum-able” estate and a marketable product, prestigious in the market of cultural assets.

Historiography is supposed to describe “how the facts took place,” but in this discipline, a diversity of power relations operate linked to valuation judgments that stimulate a ritualized attitude related to the construction of a cannon that acts as the social agreement of an elite⁴. The historiographical practice of art has facilitated an evolutionist perspective that determines periodizations and styles according to a linear and formalist logic (inspired by the positivist theory of progress), thus avoiding highlighting the tension generated by the actual heterogeneity of artistic production that coexists in each historical moment. The works of art are valued by judgments (and prejudices) resulting from the scriptural institutional (historical, journalistic, and essayistic in general) operation. Prevalent are the appreciations that have entered the “order of discourse,” which assert and prioritize models that are later favored by all other factors that integrate the artistic system. It should not be forgotten that the interpretative principles are built in the present in order to operate over the data of the past and differentiate what should be understood from that which should descend into oblivion and thus build a coherent discourse.

A counter-canonical adventure

When I agreed to take over the curatorship of this significant event, I set out to contribute to resizing the canon as an exclusive and excluding mechanism, which privileges certain features of production and cultural interpretation that shape a selective and excluding tradition sustained

3. I here interpret the critic and art researcher Jorge Sepúlveda, invited to the *Round-Table Discussion The spirit of the pictorial. Spanish America Chapter*, celebrated on August 6, 2020. He then stated that the *Tijuana Triennial: I International Pictorial* represents a stance of resistance and dissidence in that it is a critical institutional review that aims to resize the merchandise nature that has affected painting.

4. “Every historiographical research links to a place of socio-economic, political, and cultural production. It implicates a means of elaboration circumscribed by its own determinations: a liberal profession, an observation or teaching post, a particular category of counsels, etc. Thus, it is subjected to pressure, linked to privilege, rooted in a particularity. Precisely following this place, the methods are structured, the topography of interests is specified, and the files of the questions we will pose before the documents are organized”. (De Certeau, 1993: 69).

on socio-economic, ethnic, sexual, political and religious differences. This valuation mechanism operates as an articulating axis of elements that struggle to sustain the autonomy of the artistic field, constituting and reaffirming a selection of models. According to art historian Griselda Pollock, canon, supposedly considered “universal” and “asexual,” is male-oriented, contributing to condemning painting to an ornamental and market-oriented function. The pictorial has been canonized in the notion of “painting” because it continues to reproduce a formalistic scheme determined as an evolutionary stylistic system established in the history of art, which stereotypes and tags female and male creators since it does not take into account their possible incursions in diverse resources and discursive strategies when a particular material does not determine their interests, but by a representational and relational field addressing the spectators’ gaze.

The institutionalization and canonization processes end up de-politicizing reflection or rebellion to promote the cult of (generally male) personality and the work of art as a “museum-able” product or monument, thus injuring the liberating and interdisciplinary meaning that motivates several artistic practices. The validity of canon maintains Eurocentric standards in the interpretative criteria, and the promotion persists of a legitimizing and perceptualist aesthetic disposition, which conceives the figure of the artist as an “authority” from the construction of a “notable biography” (put together by notable exhibits, prizes, collectors, bibliography...). These demands do not favor the possibility of match or exchange in the cultural field since culture is assumed as a “resource” and “standing,” which enables marketing, for, as Beatriz Sarlo cautions, the market is “blind to differences” (Sarlo, 1994: 170). Before this, artistic practices should transit such a minefield of mediations with a critical sense and continually open to negotiation to uphold their rebellious or provoking gestures.

The persistence of painting appreciation as a (spiritual, exotic, sociologic, or decorative) product and the growing hedonism evident in visual culture through *mass media* and social networks has contributed to a void of meaning that impacts intersubjectivity processes; hence the seeming need for stimulation from art (in this instance from the pictorial as an amplified conception of painting) of the cognitive and discursive potential of the image. Therefore, it should not strike as an oddity for visual culture studies to acknowledge the relevant role of the viewer’s interpretive work: «the authors assembled in the visual culture studies have evinced the importance of images as decoding tools of the social experience, the shaping of identities and collective relations» (Dotta Ambrosini, 2015: 40).

The pictorial as relational sign

Nowadays many images from art and visual culture are hedonistic and don’t even try to question the other beyond the mere facade, precisely when the significance should stimulate a more socially transversal symbolic exchange, that allows to expand the traditional logic of representation defined by instances of economic and political dominance, as well as several stereotypes on alterity, the territorial, the political and even on art itself, which please certain power interests not extraneous to the art market.

These stereotypes or clichés, either personal or collective, deplete of meaning the expressive potential of the pictorial. For the Anglo-American art historian Norman Bryson: “Stereotype is the form of image most exposed to fatigue, in the sense that this word has in engineering; and if it can be said that stereotype represents something is perhaps the fatigue of power” (Bryson, 1991 [1983]:160). Also, for the French philosopher Gilles Deleuze, the cliché-image shall be erased:

It could be said that these *clichés* are already on the canvas even before it has been started. That the worse is already there. That all abominations and failures of painting are already there. Cézanne knew *clichés*, the struggle against *clichés* even before painting. As if *clichés* were there as beasts precipitating over the canvas, even before the painter has taken his brush (Deleuze, 2007: 42).

Stereotypes or clichés still current in the painting are favored by a complacent market that does not take risks and instead values good craft and traditional figurative topics (such as the legacy of indigenism that “freezes” the other or the look towards the feminine as a “nature” defined by a biological destiny), as well as the tautological⁵ self-absorption of abstraction that neighbors decorativism. For example, the French philosopher Gilles Lipovetsky has remarked on this exhaustion of the pictorial image by stating:

Hyper-realistic pictures do not carry any message; they mean nothing, even though their emptiness remains in the antipodes of the deficit of tragic meaning before the eyes of the previous works. What difference does it make? There is nothing to say. Therefore, everything can be painted with the same conscientiousness [...] Due to their indifference to the topic, the singular ghost, hyperrealism, becomes *a pure game* offered for the only pleasure of facade and spectacle (Lipovetsky, 2000: 37-38).

In the face of these processes of painting canonization, the *Tijuana Triennial* has challenged us to venture into a practical and theoretical reflection upon the role of art in contemporariness from a critical yet purposeful perspective on the symbolic capital representing the pictorial image as a disruptive sign, trying not to resort to the perceptualist categories or taxonomies which have mapped modern and contemporary artistic production. It is possible to link this gesture to the need to promote a constituent imaginary understood as a field of «social-historical creation» (Castoriadis, 1998: 311), capable of taking distance and opposing what has already been instituted from the creative capacity of the imagination, to provide new life to the pictorial as a potential for meaning oriented to context and the present, that builds, recreates and transforms according to the individual and collective worldviews determining us as a society. The gaze has transformed and affected the expansion of the pictorial in a changing historical process, conditioned by several power-related factors, which can draw us close or apart as a community.

Why does the Triennial focus on the pictorial and not on painting? It is not about rejecting what this artistic discipline represents but about getting back the suggestive, cognitive, critical, and, why not, political sense of the pictorial image, which can reproduce or challenge power in its different forms, because its purpose is to be interrogated by those who interpret it from their own sensible and cognitive experiences, instead of previously constructed conceptions stemming from their disciplinary fields.

Nowadays, it is agreed upon that “visual arts are « systems of signs», informed by «conventions», that paintings, photographs, sculptural objects, and architectural monuments are fraught with «textuality» and «discourse» (Mitchell, 2009: 22). It is in that direction towards which the revision of the pictorial is heading, like an impulse that undergoes renewal to avoid the image’s summations and reductionisms. In this route, more tending to strengthen polysemy and dialogicity of the pictorial image that weaves diverse meanings and temporalities, several artistic prac-

5. “Modern tradition as a dialectic of purification” (Compagnon, 2010: 42) is represented in visual arts by the intervention of U.S. critic Clement Greenberg, who undertook the evolutionary account of modern painting from Édouard Manet to Jackson Pollock.

tices adopt a critical leaning toward tradition, which is not extraneous to current technological innovations. Thus, the pictorial has overgrown the frame to foray into three-dimensional space and even break away from the surface’s staticity to get involved with the motion represented in video and other processual experiences. Therefore it is difficult to keep assigning the term “painting” to these manifestations, which have diversified their supports and materials to grant the image, with its forms, textures, and colors, a more discourse-centered than sensorial meaning oriented to establish a more relational connection with the spectator.

The pictorial is a critical component of visual culture understood as conditioning that favors a specific position in the world. How can we aid the pictorial image, comprised of the carnality of the form and color, to take back the potential of producing sense nowadays if we do not review the processes through which it has been deprived of its significant ability to turn into a spectacle or decoration from a mainly perceptual assessment? Wasn’t iconoclasm the answer to the image’s capacity to awaken conscience towards the different? Why is it that nowadays, images and painting, in particular, have ceased to move us, despite the sophisticated reproducibility processes? U.S. scholar William John Thomas Mitchell warns us that:

Most important is the realization that while the problem of pictorial representation has always been with us, it presses inescapably now, and with unprecedented force, in every level of culture, from the most refined philosophical speculations to the most vulgar productions of the mass media. Traditional strategies of containment no longer seem adequate, and the need for a global critique of visual culture seems inescapable (Mitchell, 1995: 16).

Surrealists possibly foresaw the social significance of the pictorial sign when they tried to merge their Marxist critical perspectives with the supposed freedom they saw in the realm of dreams and the unconscious. Also, by not wholly abandoning the references to context and the present, the Expressionists have contributed to promoting the polysemy brought by such pictorial tradition compromised with the popular consciousness and linked to the allegorical principle of appropriation in the art of the last decades. That polysemy takes a critical stance before established values to review the past from an interpretative ambiguity, set to reveal the unfathomable and mysterious, such as the grotesque and everything affecting subjectivation processes. That is why it focuses on concrete problematizations rather than an ideal transcendence as a monument.

Thus, the pictorial unfolds in a constant reflective process, possibly unaware of its rhythms and multiple alliances, transgressing institutionalized categories that have ignored the iconic field to define material functions⁶. Today we witness a wide variety of proposals that resort to the usage of images and even recreate the pictorial tradition to revitalize the dialogic sense of the iconic, from a critical directionality towards generalized stereotyping propelled by those places of power that influence our worldviews, such as mass-media, that strengthen the micro-policies of the body, as happens with racial discriminations, for example, which still separate us as a community.

Regaining the pictorial as visibility

Tijuana Triennial aims to broaden the field of the pictorial image as a means of taking distance from mimetic representation and the closed space of

6. The categories are body art, conceptual art, object art, space intervention, and the traditional disciplinary modalities such as painting, sculpture, graphic arts, and similar material-based disciplines.

the notion of painting, as well as the tautology represented in the visual play of modern art, supported by a teleological gaze⁷ that, in a quest for the absolute, turned its back on the context. Repressed in that journey has been the interest in gauging the pulse of the present, as the first moderns aspired to. In that sense, the context and the spectator are currently starting to become protagonists.

As a part of the critique of art mercantilization processes and their effects on the lack of differentiation, a broad intellectual sector has set to theoretically relax the field of art history toward “visual culture”⁸:

The appropriation discourse, the post-structuralist theories regarding the death of the author and deconstruction, the challenge to representation, and the difference discourse proved decisive in questioning some of the values associated with modernity. Nevertheless, the deactivation of autonomy’s value linked to the Hegelian and Marxist meta-narratives and understood as an antidote to alienation and fetishism finds its origin in the entrenchment of the *Visual Culture* field of *Visual Studies*, an interdisciplinary and relativist project arising as an alternative to the “disciplinary” nature of most academic disciplines, among them, the history of art (Guasch, 2003: 8).

The retrieval of the pictorial as visibility follows the need to reactivate the image’s potential from art. This reactivation requires acknowledging that technological advancements have reinforced the visual as a perceptual phenomenon, not as a narrative or historic construction exposed to changes. Nowadays, mechanically, electronically, and digitally reproduced images surround us, functioning as basic semantic units of modern media outlets, whose reach is immeasurable in what today has become known as “visual culture.”

Therefore the pictorial as a field expanded from art must begin by surpassing the merely perceptual and the monument notion to identify with “visuality” as a “visual registry in which image and meaning operate.” (Evans and Hall, 2016: 97).

When does a painting become a monument? When the pictorial is assumed as a stylistic technique based upon the easel painting tradition, to consolidate and perpetuate conventions or social narratives and hegemonic historical conceptions, which reaffirm a modern and foundational cultural model of male-centered, Euro-centered, patriarchal, and bourgeois hierarchy aspiring to its eternal consolidation as “universal” value. The pictorial has become a canon in what we understand as “painting” since it continues to reproduce those forms institutionalized by art history.

Perceptualist vision has ruled over art history from stylistic studies, such as the psychology of perception and iconology,⁹ which have disregarded painting as a sign. As an evolution of styles, formalism focuses on a morphological approach, while iconology brackets out the materiality of painting practice. According to Bryson: “only through «combined analysis» equally considering «signifier» and «signified» within the pictorial sign

can this structural and self-paralyzing weakness be overcome.” (Bryson, 1991 [1983]:38). While humanistic disciplines have widened their methodological perspectives, the history of art refuses to address the semantic formation of image: “its main tendency is to dissociate the image from its significance structure, to make an abstract «expertization» (Bryson, 1991 [1983]: 70). Perceptualism does not take into account the social codes of recognition activated by the image and only focuses on describing its cognitive ability in the framework of the supposed evolutionary process of perception and the technical procedures; this is due to the heritage of the idea of progress as the conscience of the future propelled by the teleological view undertaken by heroic vanguards, without acknowledging the historical relationship between the viewer and the painting.

The pictorial interpretation should not solely rely upon its formal aspect but also on remarking on the relation, conscious or not, with other manifestations and worldviews. Thus, a link becomes evident between representation and power. However, it is essential to remember that: “the representation is a practice, a type of ‘work’ that uses material objects and effects. But the sense depends not upon the material quality of the sign, but on its symbolic function” (Hall, 2010 [1997]: 455). The interpretation of an image requires the recognition of codes previously established as social conventions. However, due to these being also exposed to contextual and temporary transformations, the experience relativizes according to the interpreter’s relational capacity. From art, the pictorial image can be created and recreated from a symbolic perspective that constitutes a field of knowledge; therefore, the tradition of painting comprises a first reservoir. It is almost unavoidable that male and female artists appropriate or quote art images to question, recreate or transform them. Mitchell calls this phenomenon “meta-image” because it self-referentially refers to its condition (such as a drawing that alludes to the features of the act of drawing). They are reflections about representation on a double track, inwards and outwards. Thus we face a game of constant mobility that produces a sort of relativism whose decoding depends upon the interpreting gaze. The image questions us according to the many possible readings we can make from them since they do not respond to an articulate language but a metaphoric one.

The pictorial is first and foremost an art that must be interpreted and not only perceived:

Painting is an art of the sign, but the particular signs it uses and, especially its representations of the body, evidence it as an art in continuous contact with the significant forces that are exterior to painting, forces of whom the “structuralist” explanations do not sufficiently account for.” [...] The viewer’s activity is to transform the material of paintings into meanings, and such transformation is perpetual: nothing can stop it. Recognition codes flow ceaselessly through painting, which the history of art should acknowledge. The spectator is an interpreter, and the matter is that, given that interpretation changes as reality changes, the history of art cannot pretend to be a definitive or absolute knowledge of its object (Bryson, 1991 [1983]: 14-15).

Nowadays, it seems necessary to recognize the spectator’s role as an active interpreter who has remained outside the history of art. The approach to visibility shall be an artistic but also cultural practice in everyday life to understand the historical perceptions of people following their general identitarian and cultural particularities:

Crary gets it right when identifying the historicization of vision and the spectator’s activity as the most profound riddle for a critical ico-

nography. It may be that, after all, he is right when stating that we are «in the middle of a transformation like visibility, maybe deeper than the rupture that separates the medieval imagery from the Renaissance perspective ». (Mitchell, 2009: 29)¹⁰.

This is how the context represented by the spectator’s gaze intervenes in the act of interpreting. It may come to be that an explicitly defined monument can acquire a different connotation according to who appreciates it from their own story or cultural capital.

Recognition as the purpose of the pictorial image

The assimilation of the *mimesis* concept has impacted the recognition of painting as a sign because it maintains that representation responds to a merely perceptual and not symbolic correspondence. Interpreting would only take place on the appearance level. However, art history taught that there is much symbolic material to be discovered behind an image. This notion was acknowledged by the Roman poet Horatio when he came up with his famous maxim: *ut pictura poesis* («as poetry, such is painting»), which saw plenty of development in the Renaissance painting by the Neoplatonic school. The literary possesses pictoricity, just as the pictorial can make visible that which is not in the image but perceived as a presence or shared symbolic referent, for recognition is produced by the inter-individual feature of the sign, which is eminently social. Bryson describes it as follows:

recognition implicates a direct comparison between two terms, the previous and subsequent appearance. A remembering act is performed: the new or present data is referenced to a previous data extracted from memory and placed next to it. [...] Recognition implicates the activation of certain recognition codes, built and maintained by society, which never penetrates an inner, immaterial space and do not incarnate in signs. (Bryson, 1991 [1983]: 54-58).

The overcoming of perceptualism in understanding the behavior of the pictorial image as a social sign means recognizing that, in addition to a cognitive sense, it communicates a presence whose origin is imagined and thought upon in images and words. Thereon, the French philosopher Jacques Rancière explains:

Poetry no longer imitates painting; painting no longer imitates poetry. This does not mean: words on one side, forms on the other. It means the exact opposite: the abolition of the principle that allocated the place and the means of each one, separating the word art from shape art, the arts of time and the arts of space. It means the constitution of a shared surface instead of the separated imitation fields (Rancière, 2011: 115).

The language of images

Despite everything expressed, we stand before a field of complex meaning, mined with uncertainty, for, as Mitchell states: “we still do not know what images are, what is their relation to language and how do they operate upon the observers and the world, how their history should be understood and what should be done with them, or about them” (Mitchell, 2009:

10. Mitchell here refers to the book by U.S. art critic Jonathan Crary: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*, a translation of which was published in 2008 by Cendecac - (Center for Documenting and Advanced Studies of Contemporary Art, Murcia).

21). Nevertheless, considerations have been raised to help understand the complexity of the pictorial image as a sign. For example, Deleuze has reflected on this and assumes the pictorial unfolds in an analogical language, non-articulated and capable of directly connecting with the viewer through dependency relations with the receiver, implicating many deductions. This language:

Is made from non-linguistic, even non-acoustical things, it is made from movement, from *kinesis* -as it is called-. It is made from emotional expression; it is made from inarticulate acoustical data: the breaths, the screams [...] What will define analogical language? Bateson states it is a language of relations [...] That is to say, analogical language would be that one that works by means of relations transport. What Bateson means is that we are dealing with a language that is supposed to express the relations between the sender and the receiver, between the one who emits and that whom it is destined to (Deleuze, 2007: 137).

Moreover, this language emerges after the male or female artist goes through that first moment or catastrophe or “chaos” that erases the clichés (the figurative and narrative known data) to create a diagram representing a possibility between multiple options and that will define its imprint. Deleuze explains it as follows:

The diagram is, in fact, a possibility of infinite squares. It is not at all a general idea. It is dated; it has a name on its own: the diagram authored by A, B or C. Finally, that is what makes the style of a painter (Deleuze, 2007: 46).

But besides this contribution, French philosopher Jacques Rancière defines three categories that describe the images nowadays exhibited in museums and galleries:

Naked image, striking image, metamorphic image: the forms of image conception, three ways of linking or detaching the power of showing and signifying, the proof of presence, and the testimony of history. Three ways of confirming or disallowing the relation between art and image (Rancière, 2011: 45-46).

The “naked” image is the one acting as a document, is not considered art, and would represent the “here I am”; the “striking” image results from the previous because it neither seeks meaning but is considered art in virtue of its contemporary nature which displays its presence without reason and withholding anything, and represents the “here we are”; finally, the “metamorphic” image, which does not aspire to turn on itself, but assumes a dialogicity with media worldviews, would question the viewer and would represent the “here you are.” The latter is most closely related to the transformations the image undergoes in contemporary art. “The art task then consists of playing with the ambiguity of the similarities and the instability of differences, operate a local redistribution, a singular reorganization of the images in circulation.” (Rancière, 2011: 44).

Furthermore, reordering the pictorial image can demand the use of hybrid strategies that stimulate such relational dialogicity with the spectator.

The curatorial strategy

From the 549 submissions received to the closing date of the call of proposals to the Triennial, 145 authorships were selected, which feature 64 % of male participation and 36% of female par-

tipication, which kept the proportions observed in the entire shipment. This difference has been concerning since one of the objectives of this event has been to promote gender equity, which could not be fully complied with due to the unequal number of participants, which does not allow the implementation of merely quantitative criteria to achieve the desired balance. Finally, of these 145 authorships, only 141¹¹ confirmed their attendance. It is to be hoped that in the next editions of the triennial there will be greater participation of women, since their contributions are significant in the artistic and cultural field.

After the curatorial selection, 48 artists from 16 countries remained in the Triennial: Argentina, Brazil, Canada, Colombia, South Korea, Cuba, Chile, Ecuador, Spain, United States of America, Guatemala, Netherlands, Italy, Moldavia, Russia, and Venezuela. Even though this number was proportionally inferior to the local response, it can be elucidated that this situation followed the declaration of the Covid-19 pandemic. Such an outbreak created a state of generalized uncertainty on health and survival, impacting everyday life and labor, joined by the economic effects stemming from the minimization of commercial transactions linked to the art field.

The selection focused on the pictorial as a disruptive sign and concerning the perceptualist legacy impacting painting as a discipline and art in general, questioning the canon and widening its field of action towards inter-discipline to operate in the viewers' gaze meaningfully. A symbolic interpretation was thus assumed that responds to a shift from the denotative (the style or *maniera*) to the connotative (the communicative ability), which assumes the work of art as form of knowledge. Also in consideration were taken those procedures of contemporary art that incite a reflection on the context and the relational through appropriation and assembly that, according to the German art historian Benjamin Buchloh, provide a new dimension to the allegoric sense (described by Walter Benjamin) to take representation into question, since the instability of meaning is evidenced, which yields a strong political power. Likewise, it is possible to appreciate that the usage of small formats can follow a counter-canonical strategy to compel the spectator into a more prolonged and reflective contemplation.

From this plurality came the establishment of seven thematic contextual axes to interpret the participant's orientations. These axes are not determinist and may complement each other. However, they allow elucidating symbolic intensities: territory and space, art codes, the social and its conceptions, nature and environment, the historical and its narratives, body, identity and memory, and the ludic and its senses.

For example, most submissions focused on "body, identity and memory", with 46 authorships, 31 of them female. In decreasing order, the other thematic axes represent a wider male participation; "codes of art" (32 authorships), "the social and its conceptions" (23 authorships), "territory and space" (19 authorships). The remaining three thematic axes registered fewer authorships, but it shall be highlighted that "nature and environment" had broader female participation. These remarks allow defining tendencies linked to the current individual and social issues.

Territory and space

French philosopher Michel Foucault considered our epoch to be more spatial than temporal because life develops through relations "as a net that links points and interweaves its skein" (Foucault, 2007 [1984]: 15). Space and everything this concept involves wrap us up nowadays as subjects since it conditions our day-to-day business, from the place representing intimacy to the territory that defines the nation and beyond. In the present age, space is monitored and controlled by satellites, drones, surveillance

11. Due to various circumstances, these authors gave up participating in the triennial.

cameras, and other security devices, before which exercising our freedom of movement challenges several obstacles. Particularly in Tijuana, it becomes unavoidable to mention the border wall as a control device built by the U.S. in 1994 to stop the northbound migration flux from México, which in the end does not stop the social exchange in both directions, with their respective economic and cultural contributions.

For example, the Dutch artist Ernst Kraft, in his installation *Zona Restringida / Restricted Zone* develops a critique of the grid as a disciplinary form that classifies, organizes, and controls the bodies through the creation of a cubic space with a latticework and crowned by a threatening concertina wire, similar to the border wall between Tijuana and San Diego. This sort of cage, even though empty, reminds us that anyone could end up locked in there for being different.

Also, the Mexican artist Alejandro Keys represents the border wall in the north of México in his installation *Finis condemno (from Latin, meaning damned borderline)* comprised of 32 white tubes representing the Mexican states and the hope that boosts the adventure of crossing towards that other territory in search of the unachievable "American dream," leaving behind affections and even risking one's life before an uncertain destiny. For him, that is a "damned borderline" because it is deceptive since no paradise exists behind the wall¹².

In her installation *Are You Behind The Wall or in Front of The Wall?* U.S. artist Kirby Kendrick raises a dilemma from a personal experience. As a teacher in the "Vida joven" ("Young life") orphanage in Tijuana, she organized an art exhibit for her students in San Diego, presented at St. Paul's Episcopal Cathedral, but without the kids being present since they were not authorized to cross the border. Thus, from a pop-bordering esthetic, she recreates the shape of the wall with colorful images related to the natural and cultural Mexican values and includes a mirror that questions the viewer.

The installation *Ejémonis Gringosinoniponeuropea (Hegemonía)* by the Mexican artist Francisco Valencia represents a dialogical device comprised of elements of several origins; these include scriptural testimonies on birthday celebrations alluding to multiculturalism as affective experience and signaling his own experience of living on both sides of the border, by which he wants to stimulate new inter-subjective relations, less determined by the consumer culture.

The installation *Estudio 4 para monumento sobre migración en muro fronterizo (escala 1:100,000) (Studio 4 for monument about migration on border wall [scale 1:100,000])* by Mexican artist Miguel Rodríguez Sepúlveda also addresses the border relation with the U.S., but from a sarcastic tone, because it reverses the criminalization of Latin-American immigrants to recognize them as an essential workforce, which is represented in the accumulation of popcorns, Mesoamerican in origin and a very profitable product for the U.S. cinema industry.

Similarly, California-based Mexican artist, Luis G. Hernández, approaches with irony the figure of the border wall in his work *Untitled #52 (A temporary thing)* by calling into question the sense of permanence of certain geopolitical decisions. His device alludes to an impertinent fence billboard, representing a hopeful position since it utters the transience of everything that isolates us or creates uncertainty.

The Mexican artist Jaime Brambila creates another assertive perspective in his installation *Herramientas transfronterizas (Cross-border tools)* which recreates the device of territorial separation with stairs painted with the colors of the Mexican flag, crossing over the dividing wall as a possibility of

12. In the U.S., the neoliberal rule no longer aims at strengthening the State but the economy, through the supervision and observance of the game rules where supposedly everyone participates, but from an economic-centered perspective that understands the human capital as a workforce priced according to supply and demand.

transforming that stigmatized prejudice of alterity from imagination and the creative potential inhabiting that territory.

The work *LIDAR nébula 019* by the Chilean artist Matías Solar takes a symbolic interpretation of the socio-political and cultural panorama of current Chile, through the creation of reliefs and folds achieved by the intervention of acrylic spray on satin colored in Fluor Green Screen, acting as a pictorial experiment capable of representing that territorial convulse scenario, in continuous tension.

In *Pintura de guerra (War paint)*, Ecuadorian artist Leo Moyano also shows an interest in representing his territory through a dialogue between a mural intervention with the ancestral colors of war paint and a small rural landscape, which represents a political position taking in defense of his country's territorial and economic sovereignty before the regulations set by the transnational economic capital imposing neoliberal policies.

Space as identitarian memory is approached by Mexican artist Osiris Arias in the installation *Ante la imagen (In the face of image)*, comprised of a stone surrounded by a cartoon mural performed with carbon recreating the ruins of Toniná, the ancient Mayan city located in Ocosingo, Chiapas. Understanding the pictorial image as a non-scriptural sign, this work acts as a dialogic device between the pictorial and the linguistic to stimulate narrative constructions about the image through the activation of workshops and performative lectures.

A more critical and humorous perspective on the territory is assumed by the Mexican artist Israel Urmeer in the video *¡POPOOP! La montaña humeante (¡POPOOP! The smoking mountain)*, which recreates three depictions of the Popocatepetl volcano, a geographic icon of the México Valley, performed in the 20th Century: the Landin calendar's nationalist view, which tells the legend of the volcanoes, the paintings of Dr. Atl ranging between realism and poetic imagination; and the webcam record, transmitted live via YouTube. The video's narrative allows understanding that the means of representation may change historically, but the collective imagery keeps the local landscape's sense of belonging.

Urban space is also a concern for some artists, such as the Mexicans Hugo Crosthwaite, Pablo Castañeda, and the Venezuelan José Meza. Crosthwaite presents the video installation *Tía Juana mi amor (Aunt Juana my love)*, as a critical but still loving homage to Tijuana, his hometown, which appears dynamic and even chaotic in the video images that depict the housing solutions of the outskirts and the modern buildings, and in the references to violence and the "sweet home" as a part of an affective whole. Castañeda also takes an interest in the city. In *Paisaje urbano (Urban landscape)*, he recreates the night range of some Mexicali spots, where constant and complex social interactions take place as a contextual testimony representing a form of knowledge. Meza, in his installation *Proyecto monolito (Exp.ep 006-2), (Monolith project [Exp.ep 006-2])*, creates a metaphor of Caracas as an abstract volume comprised of organic and artificial materials representing for him a "changing chaos which motorizes existence", with which a relational dialogue is established between the subjectivization process and the city's visual and sound forms.

In his work *Páरणon tropical amarillo (Tropical yellow Páरणon)*, Mexican artist Manuel Loes draws inspiration from the flexible structures of street markets; and from Venezuelan artist Jesús Soto's *Penetrables*. He creates a virtual cube as an open and walkable space conversing with the notions of territorial limits and "work of art" from a critical sense, to rethink the pictorial from the physical experience and expand the idea of frame in order to experience the art out of its institutional field. Following Derrida's conception of Páरणon (the ornament surrounding the artwork), the frame would be the border to break between the inside and the outside.

Similarly, the Argentinean artist Irene Dubrovsky in *Babilonia decolonial (De-colonial Babylon)* creates a new cartography through the relational

superposition of several world map files that include planets inspired by some forms of Mesoamerican textiles. This concept represents a more creative territory, open to the transversalization of ties, in order to recover the harmony between nature and the social, split by male-centered colonial policies.

Likewise, the Mexican artist Leticia Herrera imagines other contexts in her *Paisajes posibles. Puesta de sol al final del día 956-M (Possible landscapes. Sunset at the end of the day 956-M)* by recreating in a hologram a sunset on Mars recorded by the robot Rover Curiosity. She incorporates a male figure that comfortably moves through that space, owning it, which seems to point to the colonizing impulse as a virile archetype that wages in the conquest of other worlds instead of keeping his own.

The Mexican artist Anibal Angulo assumes a more intimist take in *La casa que recuerdan mis fantasmas (The house that my ghosts remember)*, representing the conception of the home with different poetic evocations from the assembly of materials for domestic use referring to the work and the soil, such as the sackcloth that converses with chromatic zones illuminating several fragments, in the manner of an interior window.

Art codes

One feature of contemporary art is the interdisciplinary capacity to power the expressive and communicative capacity of art codes which have become institutional through canonization processes associated with the market of symbolic transactions or have subordinated to representations of power. Hybrid discursive strategies and/ or precarious materials, domestic or traditionally deemed "extra-artistic" can be used for this purpose, allowing for the activation of several contextual references.

In this vein, Canada-based Cuban artist David Roche «DaroArt» in the installation *Freedom and truth* sets a dialogue between the figurative/abstract and objectual/conceptual assumed polarities in order to interpret the convulse dynamism of contemporary life, activating new symbolic relations from the expansion of the pictorial gesture as a volume and surface. Likewise, he also calls into question the fundamentalism of the freedom and truth ideas in the socio-cultural and artistic field.

In the installation *You will always have the Memories (serie #CMYK)*, Mexican artist Julio M. Romero reflects upon the word "memory," which, in addition to the remembrance of past events, currently describes the storage of digital information, today susceptible of corruption or disappearance due to the obsolescence of its formats concerning technological advances, which affects our conception of the real. The hybridization of a musical note represents this paradox intervened with found objects, storage devices, and painting, supplemented by a sound recording.

Mexican artist Tania EA in *El vino, es vino (The wine, is wine)* creates a "living work" comprised of tubes filled with wine, which display a wide range of tones, from dark red to white, whose intensities change according to its organic condition. Even though the piece is made of 50% Mexican and 50% U.S. wine, it represents the inexistence of political borders for wine when assessed by its color.

Under the title *@presents* the Spanish artist Elia Núñez Báñez creates a relational device that distributes via WhatsApp a series of 29 digital paintings acting as *# warpaintings*, accompanied by unpublished texts in the manner of a travel logbook. In the exhibition space, one vinyl displayed offers interconnection data for those who want to receive an image. This strategy questions the institutionalized notions of authorship, originality, and art circulation while expanding the possibility of artistic enjoyment through the digital.

Mexican duo Neza Arte Nel, comprised by Mexican artists David Azael Rodríguez and Miguel Ángel Rodríguez also invite

interaction with the visitors in *Ensayo neta realista para una ciudad* (*Realist essay for a city*) For that purpose, Nezahualcōyotl city’s outline is painted on the exhibiting wall for its interior to be intervened with images of the visitor’s faces, printed in adhesive material, as a processual action. With this strategy, defined by the artists as “neta-realista” (“true-realist”), it is evidenced that the city builds with the identity values of the persons dwelling her.

Also, Mexican artist Franklin Collao includes interaction with the spectator in his installation *Super Paintings*, representing a set of “utilitarian” paintings that can be exhibited on a wall or be used as “portable elements”. The painting is thereby allowed to circulate the street and then return to its private space, enhancing its radius of interpretive action without affecting its materiality.

Likewise, in *Saco-chaleco-vestido* (*Sack-vest-dress*) Mexican artist Berta Kolteniuk resorts to the utilitarian significance posed by expanded painting and creates wearable “pictorial bodies,” manipulable for the viewer. The colors are inspired by some elements of the original inhabitants of Baja California. This more personal constructive experience is contrasted against fashion’s massification, propelled by the clothing industry, which relies on the *maquila* textiles sector and its workplace exploitation of women, undermining their rights.

Another dialogical perspective integrating the viewer is conceived by the Venezuelan artist Rafael Montilla in the installation *Big Bang Mirror*. The artwork, comprised of mirrors adhering concentrically to a wall in a pedestrian walkway, recreates in the public space the cosmic expansion that gave rise to the universe, to incorporate the context as a reflection, as well as questioning the viewers and allow them to feel like active participants in the experience.

The enlightening potential of the pictorial is an interest for the Mexican artist Alfredo Gallegos Mena. His polyptych, titled *TAAF 150/150* from the series *El sentido de la funcionalidad* (*The sense of functionality*), comprises nine hundred clay cubes intervened with black painting. This material offers functional and esthetic flexibility as a support of an image that provides a glimpse into his humble origins: it is clay from the village of San Nicolás Totolapan, located in the borough of Magdalena Contreras in México City, where the potter José Escalona employs it to create utilitarian objects. Working the clay involves the physical exertion of covering long distances while carrying a heavy weight.

Painting as expanded art also stands as a point of interest, as seen in the installation *La pelea / The fight* from the series *Panorámicos* (*Panoramics*) by the Mexican artist Salvador Díaz, conceived as a circular painting to be seen in its 360 degrees range. The character’s gazes converge at the center, turning the viewer into the protagonist of that multitudinous scene that may allude to any collective episode, like a political manifestation or a celebration, with which he may elicit empathy or rejection among the public. This device represents a precursor of the scopic culture¹³ manifested in the panoramas used during the 18th and 19th centuries as didactical mechanisms of political and historical nature.

In *Stardust*, Argentinean artist Sasha Minovich reflects upon the act of painting, but from the daily craft of a painter of interiors, which allows him to invert visibility and create the representation of cosmic space via the intervention of the wall with black painting and little white equidistant holes. Thus he compels the viewer to contemplate the stars and recognize himself in that terrestrial condition integrated into the cosmos, all-equaling since the human body is comprised of 97% “stardust”.

In the installation *Prácticas pictopanópticas. Instalación pictórica* (*Pictop-antopic practices, Pictorial installation*), Venezuelan artist Efraín Ugueto uses

objects and paintings to create three devices related to the role currently performed by images: as a system of surveillance and control (closed circuit), as utopian models (control cabin), and as metaphorical and recreational objects referring to the new possibilities of the pictorial (panel). Through this relational consideration, it is clear that many images are set to condition our social conduct and perception of the world and art, before which we are left to the resistance of creative imagination that may awaken new sensibilities without submitting to instrumental reason.

The Mexican artist Norberto Treviño «Normuerto» takes a more materialist approach in the installation *De cuerpo entero* (*Full length*), which approaches the pictorial as a living organism able to adapt to the packages containing it. Following this principle, he creates an installation with the different forms embraced by painting over the years in a style that can be described as “abstract tridimensional expressionism”.

Mexican artist Carlos Vielma also cherishes randomness in the polyptych *1.000 horas* (*1.000 hours*) representing the passage of time during the pandemic. This was accomplished by blowing up a glass over a paper so that the dust -an organic element allusive to our existence- would register those forms blown up in the lapse of a thousand hours. This experience represents both the collapse of our everyday life and a poetic vision of the passage of time.

In *Paisaje flotante* (*floating landscape*), Mexican artist Paul Lozano conceives the pictorial as a flexible field that allows approaching any surface. In this instance, he appropriates the wall and intervenes it with variegated forms, randomly set, conversing with the context and suggesting an imaginary landscape expanded in space, even breaking the right angles of the corners, which values the poetic feature of some accidents of nature.

More ethereal is the submission by Mexican artist Rubén Gil, titled *Im-provisación 7:00:07* (*Improvisation 7:00:07*), representing the dematerialization of painting from research on color, light, and indetermination. His experimenting has allowed him to assume the pictorial as the action of manipulating pigment by using light, whose result is the video recording of that creative, ephemeral, experiential, and poetic process.

The interest in creating a more dynamic painting is evident in the work *Todo es doble por su reflejo o por su sombra* (*Everything is double for its reflection or its shadow*), from the series *Armonía interdimensional* (*Interdimensional harmony*), by the Mexican artist Pablo Bisoglio. He sets dialogues between three-dimensional elements suspended over color layouts, to bring about effects of shadows and reflections, thus aiming to expand the research on movement, carried out by some Latin American and Italian kinetic artists, such as Jesús Soto, Julio Le Parc and Gianni Colombo. From a small format, he wishes to reactivate the contemplative experience in the viewer, numbed by the excessive offer of consumption images.

In the work *Sistema B* (*B System*), Mexican artist Rodrigo Meneses describes the creative process of achieving an “energetic ephemeral painting” through a diagram supplemented with a video recording of the first moment of pictorial dematerialization, when the body physically and symbolically breaks the objects and activates the energy that will conceive the new form. In this manner, it is proposed that all creation transits from the unconscious to its conscious visualization.

In *Broken landscape V*, Mexican artist David Garza draws from the project *Más allá del borde: replanteando paradigmas pictóricos* (*Beyond the border, rethinking pictorial paradigms*) and addresses the expanded field of painting from the transgression of the limits of its traditional formal features, such as support, format, and two-dimensionality. He thereby creates an abstract form through the superposition of flat shapes intervened with color, conversing among them, referring to the organic, and arising three-dimensionality by the playful effect of the paint strip that descends from the wall to the ground.

In the installation *3P3 o tres productos pictóricos panópticos* (*3P3 or three pictorial panoptic products*), Mexican artist Othón Castañeda represents three methods of addressing the creative process: cognitive, didactic, and playful, through three objects visually sharing the geometrical shapes and the architectural circularity of the panopticon as a surveillance device. Through this procedure, he makes it evident that the pictorial can move through space in an objectual manner, maintaining its sensible and symbolic expressiveness.

In *Phonosapiens*, The Schin Art and Ecro duet, comprised of the Mexican artists María Cristina Chin Ríos and Juan Pablo Méndez Ramírez, establishes a dialogue between painting and the digital (the representation of electronic circuits and the codes of virtual devices used as social networks) to challenge the virtual as the conditioning factor in the appreciation of art and the real since it affects emotions and propels narcissism. The viewer is faced with this reality through a mirror reflecting his image trapped in that technological entanglement interfering with the appreciation of the matter that sits in the back.

In the work *El lenguaje es la memoria y la metáfora* (*Language is the memory and the metaphor*), Mexican artist Christian Becerra reflects on the pictorial from the dialogue between painting and various documents containing symbolic national elements that certify a personal or collective identity. He thereby conceives a collage comprised of Mexican bills of different denominations that recreate the organic shapes of street art, assumed as identitarian rebel signs marking territories, sometimes complex to decipher, but imposing a presence through their ephemeral and short-lived body gestures.

In his installation *Reflejos* (*Reflections*), Mexican artist Luis Valverde undertakes the pictorial from a dialogic and aleatoric approach, as a poetic gesture manifesting randomly over wore-out domestic elements and possibly associated with the craft of painters, such as an empty frame, a stool, and a grille. Those objects suggest an absent body that has left its footprints as time goes by but also refer to that presence that used a balloon as a container for the paint to blow it up over the object’s surface, thus assuming the pictorial is in a permanent transformation.

The pictorial can be approached from the chromatic language, as it becomes evident in the installation *Resiliencia / Resilience*, by Mexican artist Francisco Merino, who has built a volume with interlaced threads dyed in the colors of the subtractive synthesis (cyan, magenta, and yellow), culminating in black ceramic spheres. The open lattice can be identified with the “dreamcatchers” that originally fulfilled a healing role. However, it can also symbolize a new awakening after the isolation, considering that threading and fabric are associated with that which is still to come.

In *Composición espacial para tiempos trémulos* (*STRZMKNK*) (*Space composition for tremulous times*) [*STRZMKNK*] from the series *Una pintura como una máquina para habitar* (*A painting as a machine to dwell*), Mexican artist Luis Alfonso Villalobos makes a section from the support visible in order to integrate the painting into the context, understanding the pictorial as a modifiable space capable of turning into a passable and even utilitarian object. This is similar to the “vanguard prototypes” by the Polish artist Władysław Strzemiński, which are represented floating on an aquatic horizon as cast-aways abandoned to their fate, for constructivism has been more valued for its “pure forms” than for its possible social or relational attributes.

The polyptych titled *Nube. A walk in the park*, by Mexican artist Manuel Mota assumes the pictorial from the photography that allows registering homogeneous zones of color, which not only document a moment and inform on the distance according to its intensity but can also awaken symbolic cognitive and poetic links, beyond the perceptual. Furthermore, if it registers a landscape, it can not only reproduce the dissolution of forms but also transmit emotional states, evidencing that the pictorial depends upon the expressive potential of the artist and the viewers’ gaze.

In *Dialéctica del juego* (*Dialectic of the game*), Mexican artist Kissel Bravo creates a digital animated painting that goes from the abstract to the figurative movement and still image, sometimes including the glitch effect, evidence of its digital processing. In this dynamic game of the image, where some football players appear and then vanish, it is underlined that the pictorial is a flexible and polysemous sign.

The critique towards the institutional field of art can also be witnessed, such as in the installation by the Mexican artist Juan Bastardo, *Once pasos de Max Doerner para intentar un cuidadoso tratamiento al hacer la técnica de los grandes maestros. Receta específica para hacer secuencias de capas de pintura y crear réplicas perfectas* (*Eleven steps of Max Doerner to try a careful treatment when performing the technique of the great masters. Specific recipe to make sequences of paint lays and create perfect replicas*). Through an artificial garden, the irony is cast over the institutionalization of formalism and the technical procedures determining the pictorial to the present day, depleting it of meaning; also, a relational and thoughtful perspective is adopted, not without humor, promoting chromo-saturation to give a new meaning to that which has been instituted and creatively address the paradoxes of art in our day and age.

Colombian artist Juan José García also challenges the art field in his installation *Y - En la futilidad* (*And - In futility*). A set of construction tools are exhibited, crafted on wood and oil-painted by the *trompe l’oeil* technique, placed over a canvas on the floor to represent the street vendors. By this means, he denounces the abandonment situation experienced by several artists in Latin America since they are left with few exhibiting places that are not exclusively market-oriented and with almost no social security to survive on. Also depicted is the precarious situation of the persons with no choice but to resort to the informal economy in the streets, generally by illegal means.

Another critical perspective, focused on the stereotypes reproduced by the art field in complicity with the market of symbolic transactions, is represented in the work *Exotism for sale! / ¡Exotismo en venta!*, by Mexican artist Javier Pulido Gándara «Patrick Mallow, Monstertruck!!!, Kurizambutto and Sherwin Williams», who casts irony over the sign of exoticism in regional painting. Since mid 20th century, the international art circuit has favored exoticism as an intrinsic value of Latin America. This has led to the ongoing appreciation of everything Latin American from that subordinate image affecting the recognition of our art in a wider sense¹⁴. Most regrettable in such a power game is that our own artists empower that disqualifying stereotype to please the taste of local or international elites.

In his polyptych *Esto, invisible* (*This, invisible*), Mexican artist Balam Bartolomé recovers several banners with the logo of the Mexican sports newspaper *Esto* (*This*) to elaborate a thoughtful exercise about the relation between signifier and signified from the writing to the visual. Specifically, “this” utters its identity by standing out from the “other” that remains outside that context of recognition as something alien. Thus it is admitted that the instrumental feature of language prevents the integration of anything outside its sphere, such as emotions, for which the artistic field must widen the margin of the established signs to activate a more integral esthetic experience.

Mexican artist Luis Rochin pays homage to the field of art in *Stella*, comprised of a book turned into an art object, impossible to read since it has been intervened with acrylic, bolt, and fittings. In the obverse can be seen

14. Evaluative ethnocentrism still uses the word “universal” to identify Western art practices because even though promoting multiculturalism: “it privileges a dominant view that adjetivizes experiences to differentiate the *universal* from the *local*. This trend, supposedly underpinned by a pluralist perspective stemming from post-modern thinking, ends up signaling the place of minorities within the position of ART with capital letters (Hernández, 2002: 169).

a work by U.S. artist Frank Stella, representative of minimalism and post-pictorial abstraction. Since the surface of the paper is covered in little stains stemming from humidity and the passage of time, it can be linked to a starry sky. The Spanish translation of *stella* is “star”. Evidently, this artist represents a star of U.S. art, promoted by Clement Greenberg, who could open or close paths in the field of painting.

The social and its conceptions

Considerations around social issues in artistic practices stem from the observation of existing tensions between the established order and how subjects build reality through a flexible interaction process, sometimes conflictive and/ or paradoxical between the individual and the collective. Tangible and intangible institutions comprise society (from buildings and monuments to ordinances and social agreements, such as the notion of the estate) that should be coherent in maintaining that established order.

However, nowadays, we are marked by disillusionment due to the asymmetries we are globally sustaining regarding the environmental imbalances, social inequalities, violence, and lack of justice. Thus, in the face of that conception historically assembled and instituted by social significances, transgression can also emerge as a question in the face of order, from a thoughtful and critical posture providing visibility to the inconsistencies and propelling what is new or rising. Art integrates those critical or propositional social perspectives.

For example, the criticism of consumer society that elicits the irrational desire for material acquisitions, usually superfluous, is addressed ironically by Mexican artist Itzel Servín «Sr. Vin» in *Nuestra señora del consumo (Our lady of consumption)* from the series Patronos (Patron Saints). A sacred female figure is represented in a praying attitude, surrounded by candy packages against a background of barcodes. Chewing gum used to model body features grants a grotesque effect to the image.

In *Vanity* Mexican artist Ángela González also challenges consumer society, but from the representation of female narcissism maintained by the fashion industry and its conceptions that incessantly promote new models to satisfy the taste of those who want to enhance their image by the means of beauty, prestige, and glamour. It should also be mentioned this industry depends upon a polluting overproduction, which implies that we should reorient our conduct as consumers.

Similarly, Mexican artist Fernando Sepúlveda casts irony over consumerism as an objectification of the social. In his work *Banco de México (Bank of México)*, through a chromatic intervention in Mexican bills of different denominations, he refers to the symbolic power of the gift or treats (an archaic ritual), representing the privilege of generosity and the appreciation towards the other, a sense today lost since relationships are established by a factual exchange regarded as “suspicious” or “transgressive” for the lack of an obligation of giving in return.

Spain-based Moldavian artist Natalia Lelenco also takes an interest in the symbols of money through the installation *Monedas de cambio (Exchange coins)*, comprised of the pictorial recreation of the compositional structure of coins in numismatics, with silhouette portraits of men and women whose features reveal a broad ethnic diversity. These wooden coins pay homage to contemporary migrants and their cultural contributions, as stated in some inscriptions. The exchange value follows the identitarian valuation of social differences, which is nowadays arbitrary.

Another reflection on the symbols of money is the one offered by Mexican artist Rafael Blando in the polyptych *Wrinkle, wrinkle little George*, from the series Monēta to reflect on our conceptions of the consumer society through the digital printing of the blurring and folding process of a U.S. dollar, which recreates some conceptualist strategies more focused in ev-

identencing deconstructive processes of matter¹⁵. In this case, the dollar is challenged as a referent in the world economy. At the same time, a warning is posed on the need to critically revise the representations of power that promote these hegemonic devices of economic exchange.

Watching the American debacle by Mexican artist Diego Mtz Peña criticizes certain U.S. policies which have impacted that nation, represented in a flag distorted by a tack, which evidences the devastating effect of the vertical power exerted by a lone political figure.

México-based Italian artist Cristiano Gabrielli resorts in *Chupaflor (Hummingbird)* to digital painting to create an allegoric image of a predated mouth which may represent the threatening culture of fear as a mechanism to produce otherness (intolerance towards the different), which operates in a relational way between that which propitiates it and whoever perceives it. This link is only lost when the difference is assumed as an asset.

In *Siempre fuimos ordinarios (We were always ordinary)*, Mexican artist Rocío Sáenz captures a reflection on human vulnerability in the face of the Covid-19 pandemic by employing a convulse space inhabited by several images of nature, references to the human body, handwritten texts, and three figures. Two of them secrete fluids through the eyes and mouth, and the third identifies as “untore” (spreader), the label given in Italy to the suspects of passing along the Black Death. Thereby a challenge is posed against the bio-power implemented in the mechanisms of social control, as well as the for-profit policies of the pharmaceutical industry, which have concentrated on the individual the onus of his survival.

Similarly, Mexican artist José Manuel León «León» recreates in *Justo en el blanco (Right on target)* diverse pictorial images, including Adam, Eve, a pious figure, and fearful faces, over a sort of target shooting board, denouncing the power game which has guided humanity to its possible self-destruction, represented in the reference to Covid-19. This raises a warning on the need to awaken to a more collectivist conscience oriented to the common well-being.

From a close standpoint, Mexican artist Juan José González «Juna Withkin» reflects upon the ephemeral nature of life in *Shortly Shortly*, in which a sort of *Vanitas* is represented through the pictorial intervention in rat traps, with several images tied to violence, contamination, and death. This exposes the exaggerated individualism carried out in the micro and macropolitics, taking a toll on our human condition as a part of the natural ecosystem.

A more poetic insight is enticed by México-based Korean artist Minseok Chi in the installation *Uno de los más bellos del mundo (One of the world's most beautiful)*, where he recreates the painting *The ParkYeon waterfall*, performed by Korean painter Jeong Seon; the art work offers USB cables allowing the spectators to connect their cell phones and access the figure of the Coca-Cola bottle. This dialogic device aims to stimulate a dilemma on the cultural conditioning that impacts the notion of beauty since some forms are idealized, such as the Asian landscape. In contrast, others are discarded, wherewith the beauty existing in simple elements of mundane ambiances is ignored, such as the design of the Coca-Cola bottle.

In the polyptych *Pintura de fin de semana sobre la construcción de Estado II (Weekend painting on the construction of state II)*, Spanish artist José Juan Valencia raises issues concerning the exercise of power. He does so from the pictorial rendering of politics as a spectacle and cult of personality, nowadays more visible due to the expansion and positioning of mass media. The idea of state has blurred since it no longer offers safety to the citizens. Its role is disguised with the current partisanship, from the privilege of an

15. This work by Blando particularly converses with the graphic work *Wrinke* (1968) by Argentine artist Liliana Porter, describing the transformation process of a piece of paper.

economicist standpoint favoring spectacle as entertainment and social conditioning, instead of a possibility for exchange between the people. Spectacle reifies existence, overriding the lived experience to promote the exchange value, even in the labor field, ignoring the usage value associated with basic needs, such as nutrition, health, education, and housing.

Also, the Mexican artist José Hugo Sánchez assumes a social criticism-inspired position in the video *El testigo (The witness)*, which denounces the violence and social inequities through a body action operating as a hinge to transit different symbolic scenarios as a “witness,” thus valuing the testimonial narrative over the context, from a perspective that recreates ancestral and contemporary images with symbols identified to the nation.

The painting *Sobre rojo (On red)* by the Brazil-based Chilean artist Juan Pablo Mapeto, also assumes a critical reflection, this time on education as a transforming possibility for the subject, which does not happen in contemporary Chile, since it has commoditized by becoming a mechanism of social exclusion that also favors productivity-oriented conduct. From a conceptual perspective, Mapeto creates a landscape with two layouts: white, related to the sky, represents the vacuum and the disciplinary graticule. Red alludes to threat and violence. At the center, an empty school desk, almost imperceptible, represents pure materiality and the absence of the education subjects: knowledge as an integral development and the students that nowadays are in the streets precisely defending that right.

From a more hybrid strategy, social inequality is approached in the installation *Límites (Limits)* by the Mexican artist Omar Castillo. A dialogue is set between the recreation of the precarious homes of the more humble classes and a painting depicting the same image, but inside a classic golden frame. The tension between these two representational fields evidences the invisibility of the other as an individual, as that more privileged social class, in its condescendence, exhibits poverty as a pictorial theme.

La Tierra no espera (Earth does not wait) by Mexican artist Joel Trejo, represents a poetic chronicle about those who lost their homes in Tijuana's Municipality Colonia Sánchez Taboada, as a result of a seismic event. At the same time, this work is an emotional recreation of that urban landscape that no longer exists. The piece is comprised of debris intervened with numerous square colors randomly intervened, reminding us of those flats and their people.

In his installation *Soy América (I am America)*, Ecuadorian artist Darwin Fuentes develops a chronicle of the Central-American migrants crossing México *en route* to the U.S. in the quest for better living; he achieves this through the graphic intervention performed over worn shirts made in the U.S., which depict documental scenes, sometimes painful and violent, of those journeys reported by the news sources. The images over the cloth in pale tones are almost invisible, just as the identitarian values of that North-condemned alterity. The word establishes that inescapable territorial link: I am America.

In the installation *Notas sobre el despojo (Notes on plundering)* Mexican artist Manuela G. Romo a challenge is placed against the eviction of the inhabitants of México City downtown due to the economic interests which have replaced the old constructions for more profitable buildings. The hazardous materials representing the improvised accommodations of those who lost their homes engage in a dialogue with waste found in the streets and with a painting that reminds us of the shapes of modern architecture, as a setting in ruins, for gentrification has a double effect: it leaves homeless a considerable amount of people and erases the memory of the urban landscape.

Mexican artist Francisco Ortiz invites a thoughtful look at the idea of heritage in the video-installation *Le deuxième origine o el rebozo azul. Variaciones sobre un tema de Gustave Courbet (The second origin or the blue shawl)*.

Variations on a theme by Gustave Courbet), which asserts the interventions on public monuments carried out by women in their public protests, standing as a discursive gesture for making their voices heard against the prevailing male-centered ideology, more interested in creating and preserving monuments than in protecting the lives of women.

Venezuelan artist Jermaine Carneiro «JER-C» also asserts the female as a social paradigm in the installation *Nuestros orígenes y esencias (Our origins and essences)*, by creating a symbiosis between the symbols for the female (the circle) and the male (triangle) to symbolize a new horizon for our continent, linked to the more harmonic order in which our ancestors coexisted with nature when life had greater value than the *de facto* power.

Korean artist Bosuk Lee creates in *The world of stories I* a multicultural representation of communicational and digital flow, currently stimulating a more complex and expeditious art since it is capable of narrating stories easily shareable among many persons by including many signs, rational and intuitive, associated to common issues such as the body and nature.

The popular pictorial iconography is a focus of interest for the duet La garrapata de la oveja (Sheep's tick), comprised by Mexican artists Bayrol Jiménez and Rolando Martínez. In their work *Bellezas que se pierden en el polvo (Beauties that get lost in dust)*, they display a cart built to move around the public space, offering their wall lettering services in the city outskirts. With this dialogic device, they influence the conventional forms while eliciting a debate on the challenges that painting faces as an artistic field. Inside the cart is a video record of the posters they made in Oaxaca and México City. They hope to be able to incorporate some wall letterings they may perform in the streets of Tijuana.

Silueta siniestra (Sinister silhouette) by Mexican artist Pablo Echánove «PLO» also aims to boost imagination around the pictorial but from the children's fancy born out of comics. He thereby creates two similar cartoons, which locate in different places in the showroom, joined by pamphlets inviting the spectator to the visual game of discovering which of them is that sinister figure masking its identity. After the opening, the secret would reveal.

Nature and environment

Concerns about environmental pollution and climate change on the planet are visible in some contemporary artistic practices, fomenting critical or propositional standpoints. They aim to create conscience around the different factors contributing to the imbalance of natural ecosystems, especially during the epidemic crisis stemming from the spreading of the SARS-CoV-2 virus, which is a biological response before environmental imbalance, arose from extraction-oriented and predatory operations allowed by neoliberal policies.

For example, the duet comprised by Argentinean artists Carina Fabaro and Alfredo Toledo assumes a critical ecological position in the interactive installation ¡*Mirate! Asume la responsabilidad. Tomar conciencia sobre el estado del planeta es nuestra responsabilidad (Look at you! Assume responsibility. Becoming aware of the state of the planet is our responsibility)*. This is a mural of concentric forms arrayed on the wall, representing both urban and agrarian landscapes, which converse with other concentric shapes in stickers on the floor, where cell phones will be allowed to focus to activate the AR (Augmented reality) technology and gain access into satellite images of the natural landscape of Tijuana: water, oxygen, soil, and vegetation. Thus, the spectator can become aware of the protection of that atmosphere virtually surrounding him.

Criticism against the approach to nature as an exploitable resource is represented in *Fracturación hidráulica (Fracking)* by Mexican artist Carlos Luévano, through an oil fracking typical scen-

ery performed over clay plates, whose junctures resemble the fracturing of the Earth's crust. Using the soil as pictorial support, he states the need to protect the planet's natural vitality as a source of life.

Similarly, Mexican artist Livia Corona Benjamín exposes environmental pollution in Nueva *figura* (*New figure*). This mural installation comprises photographs of industrial greenhouses and areas devoted to aquaculture and agriculture, which converse with the random forms of the polymer as a waste of Baja California's plastics industry, supplying several elements for developing the regional agri-food sector. This strategy links the pictorial gesture produced by the polymer with its highly polluting feature, warning on the need to learn to watch beyond the forms, to delve into the operating mechanisms of that which surrounds us.

Mexican artist Iliana García also employs plastic residues as pictorial elements in the installation *Nuevos Territorios (constructos de ignorancia, indiferencia y corrupción)* (*New territories [constructs of ignorance, indifference, and corruption]*). Such residues display across space as a polluting cloud; this decries and ponders on the massive usage of these materials in the manufacturing of daily use products, offering an ephemeral and misleading comfort, for they are, after all, disposable and end up becoming an extended toxic mass poisoning our seas and their biodiversity.

Revolving around the same topic, the installation *Pachamama* by the Dutch artist Margareth Deeling exposes the environmental pollution begotten by the consumer society that encourages the exacerbated use of plastic in all kinds of wrappings and disposable objects, injuring the aquifer sources. The artist sets a conversation between those toxic elements and some photographs of fragments of tree trunks sprouting blossom as a signal of a possible rebirth, with which she invites us to care for our nature.

Likewise, Mexican artist Jaime Ruiz Otis challenges in *Alienation (Alienación)* the landscape's transformation as an effect of several polluting elements that lessen the balance of everyday life, which is represented in the convulse forms and in the pictorial iridescence resembling toxic materials expanded in the environment and identifies the pyramid in the horizon as a sign of power.

Ecológica (Ecologic) by Venezuelan artist Julie Hermoso is a purposeful, visual approach to recreating the symbolic strategies of signage to propose environmental self-regulation. This makes sense since states do not fulfill their role in protecting fundamental human rights such as access to adequate nutrition, clean air, comfortable housing, and living in harmony with the environment, all of which become subject to the drift of supply and demand.

More purposeful positions show up in the works by Mexican artists Esmeralda Torres and Marlitt Almodóvar. Torres creates a diptych titled *Diálogo libre con la naturaleza (Free dialogue with nature)*, representing organic forms and several materials relating to the natural world as a source of life that we should preserve consciously and lovingly. In *Kintsugi*, Almodóvar exhibits the photographic record of a "healing" intervention to different plants she encounters while touring the city by applying gold leaf to their wounds, thus emulating the Japanese technique for ceramic restoration. With this action, she grants the pictorial a poetic and critical significance outside the institutional framework.

The historical and its narratives

The critical revision of history to recover those aspects ignored or minimized by that narrative logic that comes to dominate the factual truth is a practice evident in several manifestations of contemporary art. Obliterated by time, those zones have turned into a residual memory, active in some

worldviews which evaluate their senses from various compensatory strategies, as a possibility of aiding in revitalizing other forms of knowledge.

In the polyptych *Etéreo (Ethereal)*, Mexican artist Omar Medina recreates the Nahua legend of Cipactli, a ferocious marine creature, half crocodile and half fish, which swam across the universe and was eventually defeated by the gods Tezcatlipoca and Quetzalcóatl and thus created the Earth from every part of its dismembered body. Wooden pieces represent this figure, providing visibility to the traces left on its surface by usage, water, or fire. Only some of its features are performed with pigments. This bareness pays homage to the Earth, indomitable but generous.

Likewise, the work *Muuk (force) Mayan language*, strategically conceived as a placard by Mexican artist José Chi Dzul, represents the recovery of values of current Mayan culture, especially the symbolic density that the original language symbolizes as identitarian cohesion. This de-colonial stance reaches the expressive means since natural materials from Yucatán have been used, such as red annatto, black recado, beeswax, and black, yellow, and red soil.

In *Corazón de girasol (Sunflower heart)*, Mexican artist Gloria Estudillo also refers to the ancient Aztec myths to represent the solar energy as a desire for transformation, oriented to purify nature through female action, from the reference to the figure of Tlazolteotl, the goddess of soil, sex and birth, associated to fertility and healing. Such figure appears accompanied by the twins Quetzalcóatl and Tezcatlipoca, symbols of the diurnal and nocturnal duality as a part of life's cycle.

In a similar vein, Mexican artist José Tercero Mora «Peregrino» draws on a paramount Aztec symbol in the video-installation *Nahui Ollin o el origen de la raza cósmica en la espiral del tiempo (Nahui Ollin or the origin of the cosmic race in the spiral of time)* as an horizon for reflection. Depicted on the floor, the cruciform image of Nahui Ollin represents the axis from which the four orientations or the universe emerge, in a surrounding red atmosphere, where multiple spirals announce the cyclic time, as a chance of recovering the ancestral values in this age of pandemic; but, above all, bringing into consideration that in 2021 Tenochtitlan counted 500 years since its fall.

In his pictorial submission *Los caminos de la libertad (The paths of freedom)*, Mexican artist Antonio Gritón reinvigorates the legacy of left-wing thought by embedding more than a hundred and fifty historical figures in a relational atmosphere including QR codes, offering visitors access to different materials on this free-thought tradition, such as cinema, documentaries, manifestos, songs, poems, texts, and books. This strategy recovers the hopeful sense of a possible shift of social paradigm from the dialogic potential representing the relation between the real and the virtual realm currently connecting us.

Revolucionarte Collective RevArte¹⁶ also recreates ancestral knowledge by proposing a healing ritual of the Kumeyaay people through an installation titled *Transformative Collaboration between Artists, Deities and Kumeyaay/Kumiai Culture*, aiming to activate rituals on both sides of the Tijuana border, through the artistic interpretation of an early healing poem. These actions will be recorded in video and projected in the exhibit gallery. They aim for collective change to aid in alleviating SoCal's existing tensions stemming from climate problems, racial conflicts, drug trafficking-related violence, and police forces, as well as other factors associated with economy and migration.

In the painting *MA-XI-CO, el regalo de un pueblo (MA-XI-CO, a people's gift)*, Mexican artist Christian Borbolla allegorically represents the syncretism that constitutes México as a nation from the display of some of its symbol-

16. This group is comprised by San Diego, California-based Mexican and U.S. artists Ana María Herrera, Berenice Badillo, Selina Lugo, Jennifer Clay, Jim Bliesner, Ernest McCray, Enrique Lugo, Jacq Le and James Halfacre.

ic and geographic values in a space that emulates a museum tour. At the center of the painting, a code has been introduced that allows for the technological connection of the AR (augmented reality) through a cell phone, enhancing the contemplative capacity of the spectators.

A particular experience is approached by Mexican artist Néstor Jiménez in the polyptych *Testaferro de una revolución proletaria (Figurehead of a proletarian revolution)*. A depiction is offered of the unknown history of the Frente Popular Francisco Villa (Francisco Villa People's Front) housing projects, implemented along México city's east zone, conceived as temporary homes, drawing inspiration from the Gorki Colony promoted by Anton Makarenko. Four architectural spaces are depicted as testimony of the works by a social organization devoted to collective work, which has decided to face the tensions stemming from the social and legal context due to a misunderstanding of its premises.

Body, identity and memory

This thematic area encompasses the most significant number of submissions, possibly because the body is precisely the absolute place establishing the person comprised by its flesh and identity, in the here and now, and at the same time stands as a product weaved by a set of political economies that classify and position it into the social world¹⁷. In an opportunity, Michel Foucault confessed: "My body, ruthless *topy*" (2010 [1994]: 7) possibly because it is there where hunger and cold are experienced, as well as the physical and symbolic violence, sickness and social exclusion, the craving and the shortcoming, punishment and surveillance. However, it is also the place of happiness and social interaction with the other that today takes a significant place in art. Foucault has also warned about the emergency of bio-power represented by regulatory techniques or population control mechanisms, which were "essential to the development of capitalism" (Foucault, 1996 [1976]: 170). Thus it should not come as an oddity for references to the body to be sometimes approached from self-representation strategies as individual and collective knowledge.¹⁸

Nowadays, it is common practice to approach bodily representation from the field of art as a testimony of violence and/or memory mechanism. For example, Mexican artist Alaide R. Martínez in *Tan ausentes y tan presentes (So absent and so present)* pays an emotional tribute to a group of victims of violence by painting their faces on the surface of little circular boxes crafted from orange peel, organized inside a wooden box, as a possible reliquary. Without establishing specific referents, this work faces us with the policy of impunity and historical and individual lack of memory, simultaneously confronting us with individualized features of those stares questioning us.

Similarly, Mexican artist José Antonio Aguirre conceived an *insitu* pictorial intervention titled *Ofrenda pandémica (Pandemic offering)*. It is an homage to all the fatal victims of the Covid-19 pandemic, resorting to the symbolism of the female and male *catrina* as a contemporary *Vanitas*, constantly reminding us of the fugacity of life before the spiritual principles, which compel recovering the loving and festive sense of the existence over all the material assets and power.

17. "The body has been exposed to an ideology that names and differentiates it in sexual categories articulating identities in the social field; it is approached from a language system signifying it as erogenous or pleasure-experiencing matter and defines it in each of its parts to organize structures concerning the social and, thus, name the individuals". (Hernández, 2007: 5).

18. Self-representation works as a social stance activating a dialogical relation between a Self in the act of knowledge (referentially multiple) and the cultural field: "Thus its unstable but strategically creative nature in its aim to redesign identitarian representation, be it sexual, political and social. The election of the autobiographical can be unmasking if it is adopted as a performative act in which a Self is manifested by self-identifying in a conflict of representation (Hernández, 2003: 50).

Likewise, with his piece *A203665141 / Carlos Gregorio*, Mexican artist Alan Pfeiffer decries the death of a young Guatemalan teenager in a border U.S. detention center as a result of the lack of medical assistance. He achieves so by drawing the documental image of the fact, performed with the reiteration of an imprint with the date of his death "20 MAY 2019". The reiterating impressions of those signs referring to the cold, bureaucratic police realm retrieve the body and identity of that young man as a memory.

Mexican artist Raúl Sangrador under the title *Proyecto Lascaux-Tijuana o El origen del arte en el albergue para personas con VIH y tuberculosis Las Memorias (Lascaux-Tijuana Project or The origin of art in the Las Memorias shelter for people with HIV and tuberculosis)*, creates a collective pictorial device of identitarian memory for all the shelter dwellers experiencing several signs of exclusion to resignify their presence as individuals, resorting to that first self-representation of the hands' imprints over the surface.

Mexican artist Álvaro Verduzco poses a twofold denunciation in his work *Progresiones (retrato) (Progressions [portrait])*. It depicts the blurring of an individual's face who, in 2018, perpetrated a mass murder in Texas motivated by hate. Not only does this image stand as a symbol of the dissolution of the killer's humanity but also the scattering of memory as an effect of the further accelerated experience of time and the massive intake of images, as well as information coming from mass media and social media.

In *Negro pictórico: cuatro caras de la realidad (Pictorial black: four faces of reality)*, Mexican Artist Alejandro Teutli Etcheverry resorts to the pictorial portrait to provide it with a new meaning and create the embodiment of four contemporary evils affecting the individual and social body: "sickness, violence, uncertainty, and death-life," through an expressive monochromatic drama linked to the esthetic of the grotesque, that simultaneously elicits aversion and rapture, just like the mythical face of Medusa. When stripped of context, the images seem to adopt the allegorical significance of a recreation of the *Vanitas* iconography, which warns of the frailty of life: «For the understanding of the things caducity and the concern for saving it in the eternal is one of the most powerful motives in the allegorical» (Benjamin, 2006 [1925]: 446).

As a part of his project Art Report, functioning as a Visual Reporting Agency, Cuban artist David Palacios establishes a dialogic relation between the artistic codes and the discipline of statistics in his installation *Unos cuántos piquetitos! The Global Study on Homicide (Gender-related killing of women and girls)*. This title refers to a work by Frida Kahlo who used the visual narrative of votive tablets as a social denouncement. Palacios creates a sort of *continuum* to elaborate a statistical report on gender-related homicides of women and girls, also critically reconceptualizing the exoticism that has marked Mexican art.

In their installation *Se solicita personal, ambos sexos, con o sin experiencia en: Over, Cover y Sencilla. Patrones fronterizos de género (Workforce required, both sexes, with or without experience in: Over, Cover, and Simple. Border standards of gender)*, the members of the Mexican duet Gráfica al hilo (Graphic in the thread) comprised of Ixchel Cejudo and Gerardo Méndez, decry the gender violence manifested in the constant disappearances of women in the zone, generally associated with the work of textile *maquiladoras*. In this manner, five female characters are presented by their body shapes in paper templates and by their personal profile statements. Thereby those artists recover those voices silenced by the phallogocentric objectification ravenously taking over.

In *La virgen de la pandemia (The pandemic virgin)*, Mexican artist Luz del Carmen Magaña self-portraits as a sacred female figure and, at the same time, as a woman empowered in her condition as a subject in order to provide visibility to the victims of gender-based violence: she accompanies her portrait by a video performance naming the murdered women in México between January and March of 2020,

while she, half-naked, strips of a multiplicity of masks that cover her face, thus referring the pandemic and to the silenced female speech that should be liberated.

Mexican artists Yadira García Rubio and Viviana Martínez pay homage to the feminist movement's struggle. In her work *A(r)mate*, García Rubio recreates a fragment of the street paintings used in the first months of 2020 in México city, inviting women to take an active role before gender-based violence. Likewise, in her work *Me cubro el rostro, si no, me lo quitan (I cover my face; otherwise it gets taken from me)*, Martínez reframes the features of the portrait to provokingly bring forward in a great format the masked face of a woman, representing anonymity as a means of defense, thus alluding to the collective force of women fighting for their rights and social justice, such as Pussy Riot in Russia and Las Tesis (The Theses) in Chile.

Within this perspective, Mexican artist Sonia Franco «Ezra» creates in her installation *Todavía estoy aquí (I am still here)* an interactive memory device regarding the loss of her mother, a victim of femicide, from a poetic reflection on the relevance of the matrilineal bond loss.

Similarly, *En blanco. Pintura en el campo expandido (Blank. Painting in the expanded field)* from the series *Del silencio a la denuncia (From silence to denouncement)*, by Argentinean artist Belén Basombrio, stands as a homage to all the persons missing due to femicide or human trafficking; it was performed through a textile collage assembled of several fabric scraps sewn on gaze. White is made transparent, darkened, nuanced, and colored with the different sutures and interventions that generate volumes and twists, drawing attention to a social body exposed to violence and urging for reconstruction.

Gender perspective also propels reflection on the need to protect children. In *Juego de niñas (Girls play)*, Colombian artist Diana Olarte depicts a beleaguered young woman carrying a colorful weapon in her arms as an allegory of infancy lost to the war. It is common in the regions stricken by intense political conflicts for girls to act as soldiers, suppressing the affective and recreational aspects of their time, here expressed by the audio recording of six girls' testimonies.

Inscribed in this critical perspective, the work *Muñecas de colección (Collection dolls)*, by Argentinean artist Kuki Benski, establishes a dialogical relation between childhood images and sensual female stereotypes in order to challenge the symbolic violence of some social representations promoted by the cultural industries of entertainment, fashion, toys, and cosmetology, all of which encourage precocious sexualization that may contribute to sexual abuse and child pornography.

The body is also a significant reference in identitarian reflections on the individual or the collective during times when respecting the difference becomes necessary, even when, as social actors, we continue to defend equality of rights. Thereupon, feminist theoretical contributions have bequeathed us “an ethical legacy that allows representing the differences. Its main achievement was to define identity as a provisional historical construct and exposed to the transformations produced in the symbolic exchange, with its spatial and temporary reframing” (Hernández, 2003: 49).

Such is the road taken by Venezuelan artist Sofia Saavedra on her pictorial installation *Línea fronteriza (Border line)*, which displays several pieces of clothing used and intervened with images and texts, using painting and other “bordering” elements, such as stencil and embroidery. Representation is here assumed as a chance to provide visibility to all those rebellious subjectivities not adjusting to normative canons of sexuality, beauty, or “good manners”, from an ethical stance oriented to recognize the worth of diversity. The rope for hanging laundry to dry outdoors, referring to domestic work, reminds us of the Cordel literature, which is also bordering in regard to the circulation within the editorial system. The rope is described

by Saavedra as a soft and flexible line, just as should be the imaginary territorial lines separating us.

Identity is also a concern for Mexican artist Sergio Castellanos. His piece of pictorial animation titled *Nuevas identidades faciales (New facial identities)* confronts us with the loss of our face represented in the use of cover mouthpieces during times of pandemic. Thus, his self-portrait is subjected to a continuous movement that covers and discovers its identity; this suggests uncertainty about the shared future.

A concern more oriented toward processes of citizen identification is evident in the piece by Spanish artist Charo Carrera titled *Yo, tú, ella, nosotros (Me, you, her, us)*. In it, she uses electrography as a reproduction process by registering a fingerprint and printing it over four screen-printed fabrics with diffuse shapes in warm colors, creating an organic atmosphere that could refer to the body or nature. This strategy evidences that even though fingerprinting may particularize us in the juridical field, in the end, all persons have much in common since we are part of the same interweaving of emotional, corporal, and social experiences with the other, which she recognizes as “inter-relational net”, whose rhizomatic shape is perceptible in those lines of our skin.

In her installation work titled *En casa (At home)*, Mexican artist Liliana Hueso approaches the identitarian visibility of women who self-identify as lesbians, bisexuals, or transgender, as a community that intends to be plainly respected by the family order, as well as the fields of law, society, and culture. Her photography project identifies the space of home with the locking place during the pandemic, together with the home that is the starting point for the recognition of sexuality parting with heteronormativity, from the rebellious stance of queer theory against conservative and moralist mindsets of feminism, in order to deepen the debate on sexual, racial and class identity from a performative position.

The interactive installation titled *Mamaraña las piedras (Mamaraña the stones)* from the series *Estación Renacimiento (Renaissance Station)*, by Mexican artist Ana Paula Portilla, reframes the female as identity and discursive strategy from a matrilineal stance, oriented to activating affectivities and recovering residual knowledge about nature, as an adventure of knowledge and harmony that later expands to the social. Thus, a healing ritual is created through the dialogue between the stones' hardness and the textile material's flexibility.

Likewise, in her installation *¿Quién dice que las mujeres necesitan SOSTÉN? (Who says women need SUPPORT?)*, Mexican artist Monserrat Sepúlveda creates a representation of women's roles as self-determined subjects, capable of undertaking any challenge they choose, humorously mocking traditional stereotypes of the female, associated in the title with lingerie and the attitude dependent on the social (the notion of support). In the painting hanging from a portable dryer, a girl shows up holding a colorful triangle that may represent her future. In the frame are written purposeful feminist proverbs, among them Frida Kahlo's “What do I need you for, feet of mine, when I have wings to fly”.

A more abstractive perspective is signified in the work *Niña silenciosa (Silent girl)*, by U.S.-based Mexican artist Maura Falfán. Inspired by the poem *Nada malo me ocurrirá (No wrong will happen to me)* by writer Roberto Bolaño, she resorts to a monochrome palette over the frailty of the naked paper to blur a figure in an uncertain space, perhaps linked to a possible future to be discovered from the silence of conscience.

Sasha Ovcharov, a México-based Russian artist, also represents a more comprehensive vision of the female as a conscious subject exercising her right to pleasure. In his diptych comprised of painting and video, respectively titled *Reflexiones de una náyade durante la pandemia (Reflections of a naiad during the pandemic)* and *Aretusa (Arethusa)*, he recreates the Greek myth of the amorous stalking of the Arethusa nymph by the fluvial god Alpheus,

epitomizing the union of a river (Alpheus) that traverses the Ionic Sea unto meeting the spring (Arethusa). The iconography of the expulsion from paradise is also symbolically reversed when we realize that the figures of Adam and Eve stare smiling toward the viewer.

In a similar vein, the painting *El placer está en mear de pie (The pleasure is in pissing while standing)*, by Mexican artist Pilar Ramos, reframes the female as empowerment and critical subjectivity. She recreates *Winter landscape with a bird trap*, by Peter Brueghel the Young, with half-naked female figures urinating, creating waves of the golden liquid in a landscape where chemical elements traditionally known as “rare earth” (cerium, yttrium, samarium...) are visible. In addition to assuming bodily fluids as a part of the right to female pleasure, this work recovers the traditional functionality of urine as a fertilizer in some farmer communities.

The reflection on identity also guides the pictorial work of Mexican artist Tanya Talamante in *Distantes y dormidas (Distant and asleep)*, where she creates a hybrid setting, convulse and aqueous, representing multiple faces of the female circulating across the public and the private, referencing the collective imagination promoted by consumer culture, the literary and the intimate, all of which possibly are fragments of a sensible memory that seems to float in a “dreamlike and mineral ecosystem”, thus recognizing that subjectivity represents an ever-fluctuating performative process.

In her triptych *Volver a lo reconocido (Returning to the recognizable)*, Mexican artist Irma Sofia Poeter gives a new meaning to the nude, but from a propositional perspective leading to the transformation of the virile archetype into a comprehensive identity, able to engage in harmony with his environment. Her artistic strategies switch back the signs to the relational interconnection between the male (vertical) and the female (horizontal); she also recovers for art the communicative potential of textile handcraft work, traditionally identified as “domestic.”

For Mexican artist Marisa Raygoza, the resizing of the female nude and self-portrait in her painting *Disonancia sensual (Sensual dissonance)*, allows her to create an identitarian testimony of her emotional state during the pandemic lockdown isolation, from a casual pose, without make-up and cognizant of her erotic drives, but at the same time vulnerable, as the frailty of the lace she uses as a holder. This experience recreates two pictorial genres traditionally oriented to create transcendental images (mythological figures and historical or royal characters, respectively), from a gaze that aims for recognition and value from its own determination.

In *Trabajo de mujer (Female work)*, Mexican artist Patricia Medellín also forays into self-representation to undertake that duality of being a woman and an artist facing too many obstacles to allow for an integral appreciation. Thus, she uses an ignoble material (white glue), whose flexibility allows her to capture the form of her hand and skin folds and then portray her face on that surface and relate it to her creative body as a complex identity worthy of becoming a knowledge issue for art, against the art tradition for which the female is an object for pleasure or consumption.

For Mexican artist María Enríquez, identitarian self-representation can also recreate the nutritional elements that come with her routines, as observed in the polytych *Diario de una despensa (Diary of a pantry)*, recreating the genre of “still life” with those products comprising her intimate universe of nutrients and sensory pleasure. Reticular composition allows “portraying” each element as an autonomous figure, which, despite its practical function, ultimately acquires a symbolic value as an object of worship, ironically resembling that desire ever latent in our consumer society.

The video *Ruleta madre (Mother roulette)* from Venezuelan artist Carelyn Daniela Mejías also resorts to self-representation in order to reflect on her own experience of the lack of the matrilineal emotional bond experienced by migrant women who have left behind their homes to enter other con-

texts as an act of survival. Her face hides behind the familiar and the female photographic portraits, which she exhibits in the guise of “roulette.” By this means, such corporal action exorcizes that loss and makes it possible to build up as a subject conscious of her new role as a mother. In her own words, maternity can be understood “as a political act built from the woman who decides to assume it, to transform and transit an intuitive mothering.”

Another identitarian perspective is displayed in the installation *As the sunset, u will come back as imperative forms: ensayo político sobre el cuerpo bajo el sol* by Mexican artist Mario Vargas «Miyata Hisanori», who creates an allegory from his experience as an «illegal farmer worker in the U.S.» through a poetic reflection about those long hours exposed to the sun. His body's submission to environmental twists through his work as a farmer and his migratory movements manifest in the oxidation of a nature created from memory fragments collected through his routes.

Brazilian artist Gardenia Barros «Flor Di Castro» also addresses identitarian features in her body action *Silencio y pulso (Silence and pulse)*, which reminds us of that sort of “cultural hygiene” that ignores the difference by silencing all those voices ignored by society, for being rebellious, marginal or inaudible (as the street paintings), or because they experience some hearing or speaking impairment. She writes a poem on her body about the loss of her voice, erased by paint falling over it. Something similar happens with the texts referring to street graffiti, which are “crossed out” with painting. This process ends with a white wall, “silent” to any disturbing sign or voice.

With the installation *Marcas en la piel (Skin marks)*, Mexican artist Silvia Galindo Betancourt assumes a critical view to represent the marks left in the body by the social realm, especially the symbolic violence imposing hierarchy, discriminating, and subjecting through subtle bio-power mechanisms aimed to impose conduct models and borderlines, affecting sociability. Those limits register in the skin as a sign of unavoidable memory, which singles us out as historical subjects. Nevertheless, some limits must be “denatured” to prevent us from becoming objectified as mannequins and thus be able to keep our human condition.

In her triptych *Bilis negra - Ataxia, SCA2-7 (Black bile - Ataxia SCA2-7)*, Mexican artist Ángela Leyva creates a mechanism of memory and identity for a group of children from a specific community stricken by ataxia, a neurodegenerative disease affecting body performance and the physiognomic features. The pictorial intervention of images from medical archives offers a new face to these kids; the piece is backed with a testimonial audio recording that denounces the scarce specialized medical attention that some rural people receive to treat this kind of genetic ailments.

In the video performance *Episodio #2387 (Episode #2387)*, Venezuelan artist Wiki Pirela carries out an action in a public space in Santiago de Chile, representing a poetic and thoughtful testimony about her experience as an immigrant in a country very different from her homeland. From a red box, she unrolls a large multicolor layout comprised of different fabric scraps sewn together and intervened with texts referring to personal and labor uncertainty, such as “¿estaré?” (will I be?) and “sin con trato” (a pun that could translate either as “without a contract” or literally “without with deal”). Then she stores that “existential logbook” and hangs the box on her shoulder to walk away in the horizon. Thus, she expresses that, as immigrants, we only own memory and the responsibility of weaving our future.

In his pictorial and performative work, *Nota de un migrante (A migrant's note)*, Mexican artist Gabriel Sánchez Viveros also reflects upon migrations, but from the context of the border between México and the United States. He usesamate paper to represent a desolate desert landscape where the illegal transit of the neediest people looking for a new horizon is suggested by the red footprints configuring a cactus

and a skull. The body gets exposed during these transits, which seems an identitarian condemnation because after crossing that limit, the symbolic violence of servitude will mark survival.

The figure of the indigenous migrant is a concern for Mexican artists Ph Joel and Darwin Cruz. In their painting *Residuos humanos* (*Human residues*), they resort to the portrait of a man representing those outskirts communities, underestimated by urban cultures as “servile product,” for they are only valued as workforce. Even though the metal support with its irregularities adds to the further disfigurement of the figure in that somber and waste-filled atmosphere, his face maintains the indigenous identitarian dignity before those views that condemn or idealize it, without understanding the contradictions that traverse and force it into the painful migration adventure.

Abriendo brechas, derrumbando muros (*Opening gaps, bringing down walls*) by Mexican artist Irene Monárrez represents the human will of trespassing territorial and symbolic boundaries implemented to contain migration and exchange flows. As long as the rights associated with basic needs such as health, food, work, and housing are not respected, the ideals of “freedom” and “equality” will empty of their sense, and people will seek another home where they can live worthily. Thus, Monárrez invites us to bring down those walls separating us and condemning us to a bleak destiny.

The body as a social representation or form of identitarian knowledge is also a concern for art. For example, México-based Argentinean artist Ángela Ferrari, in her painting *Quiero vos* (*I want you*), confronts the spectator with the disproportionate image of an ill denture representing the corporal abjection rejected by modern culture, especially when linked with a social class, ethical and/or age-related category. This is how alterities are built when defining the ugly, the dirty, the abnormal, the perverted, the shameless, the dangerous, the strange, and the rebellious... in opposition to that “self” obedient to institutional norms. This is also how the culture of exclusion-fearing is built that promotes suppression and silence.

México-based Guatemalan artist Plinio Villagrán Galindo recreates an informative mechanism in his work *Inscripciones rituales* (*Ritual inscriptions*) based upon Aby Warburg’s Atlas, which can be linked to the contemporary art’s archive furor outside of the modern functional taxonomies. With this strategy, he approaches certain narratives around the body from various times and origins, which may unveil unparalleled symbolic relations, also possibly linked to the contemporary myths on life, death, and sexuality.

Mexican artists Raúl Iduarte Frías and Franco Méndez Calvillo «Méndez Calvillo» reflect upon the subjections inflicted on the body when desire takes control of people. In his painting *Signos vitales* (*Vital signs*), Iduarte Frías represents a fragmented male body whose center collapses due to excessive consumption elements conditioning it, altering the balance between desire and need. Nowadays, it is understood that the body is an integral totality with the subject, for an indissoluble relation exists between the sensory, rational, and spiritual realms. Therefore, it becomes necessary to sensibly recover that harmony as it was before its split off by a dualistic view that privileged instrumental reason, turning the body into pure form or representation. In *Foreign body*, Méndez Calvillo exposes the use of the body’s insides as concealment for drug smuggling. From a hybrid strategy that converses with the procedures of medical diagnosis, evidence is presented of the damage inflicted by that “extraneous body” capable of causing death, thus casting doubts on the self-esteem of those who gamble with their existence, guided by fatuous ambition.

Mexican artist Martha S. Cintora playfully provides a new meaning to the body in her work *Rompecabezas anatómico 2* (*Anatomic puzzle jigsaw 2*), which converses with the anatomical representations of art and medicine in order to propose more flexible ways to approach the body, beyond the structural taxonomy of the medical science. In a small, more intimate for-

mat, this artist proposes a “corporal reconstruction” that may connect to the need to discover other relations that go beyond the idea of “normality,” maybe to acknowledge the body as a sensible totality capable of transforming itself.

The body may also be linked to nature as a representation of constant change. For example, México-based Argentinean artist María Campiglia, in her work *Bajo la piel* (*Under the skin*), displays some fragile roots found in her home as evidence of the life forms behind the walls refusing to disappear. In her words, such organisms signify “the identity, memory, and heritage as something alive,” capable of continuously recreating itself.

Similarly, in her piece *There is no such thing as the unknown, only the temporary hidden*, Mexican artist María Andrea Villanueva «Mischka Ippólita» evaluates the body as a research field from a microscopic perspective by creating from the enlargement of some anatomical elements a colorful volume that resembles a fantastic floral form. However, this context is also comprised of little particles, some toxic, such as viruses. Such a strategy aims to deepen the viewers’ interest in their approach to knowledge about themselves and their surroundings.

The ludic and its senses

With the incorporation of the spectator’s participant activity propelled by the constructivist vanguards and the kinetic art, the ludic feature started to be valued in art, increasing its radius of action from the visual to other corporal and symbolic experiences to stimulate more active, reflective or joyful communication.

Inside or outside the institutional frameworks, the ludic feature points out the desire to share emotional situations without incorporating the instrumental reason linked to the productivity-oriented vision of capitalism that rejects idleness and pleasure, depicting them as sterile conduct. The ludic promotes an emotional dialogicity oriented to grasp the “internal reason” of phenomena. It also represents a form of knowledge and esthetic enjoyment that subverts established orders since it comprehensively values the body and its senses. This organic view of new spirituality is founded on the recognition of an erotic environment that carries an extended network of matches, which go through the motivations of a community to the role of external historical, economic, or political factors. According to French philosopher Michel Maffesoli, the triangular relation between man, the social, and nature is once again discovered as an anthropological trajectory forgotten during modernity (Maffesoli, 1997).

An amorous drift guides the Mexican artist Laura Elena Garduño in *Montaña* (*Mountain*) when she recreates from memory the genre of the landscape, in an affective and polysemic manner, through flat and synthetic shapes randomly displayed in space. The color follows very subjective connections, maybe related to the shades of the quartz she picked up during her Patagonia tours, that allow her to introduce the iridescence of neon light associated with the matter of that surrounding, the “stone” she has emotionally made hers.

In *Conjunción orgánica I* (*Organic conjunction I*), México-based Brazilian artist Vanessa Freitag undertakes the pictorial as color volumes unfolding free in space, in the manner of organic forms, natural or corporal, randomly conversing among them, without detaching from the wall as support. The use of fabric unleashes haptic sensations, which, added to the chromatic contrasts, activates a corporal and visual experience and reminds us of the work of the Brazilian artist Leda Catunda as a reference. A counter-discursive sense is given to the textile techniques linked to the female.

The polyptych *Las posibilidades del cubo 6* (*The cube’s possibilities 6*) by Mexican artist Juan José Zamarrón de León takes on the ludic as an interdisciplinary artistic experience that privileges recycling. He thereby creates a

squared board divided into 72 zones intervened with abstract and colorful pictorial forms as support of volumes and shadows of ceramic fragments. Each space represents a particular universe, but the set behaves as a multicolored mosaic of considerable proportions that also includes vestiges of other artistic forms, thus alluding to the pictorial’s ability to renovate itself as an esthetic strategy.

In the video *Tectónicas* (*Tectonics*), Brazilian artist Felipe Pacheco Brüschrz records the corporal action of breaking colored cement blocks to the point of turning them into dust. The random combination between colors is privileged, solely promoted by its materiality’s expansion and the hammer’s energy, without external references. This ludic act can represent that primordial state of creativity stemming from the unconscious that generates miscellaneous sensory associations, which culminates when the fragments get covered with gray blocks. The tectonic can then be understood as a poetic and imaginative trigger, similar to the notion of “transobjects” by Hélio Oiticica that stimulated psychic experiences beyond the merely sensible.

Similarly, Brazilian artist Wayner Tristao, in the animated digital drawing video *Epifanía de la repetición* (*Epiphany of repetition*), promotes the ludic sense of the body spin in the dance, which elicits a sensation of ecstasy caused by the constant rotation. Thus the own body can be vividly experienced, relieving it from tensions, as a catharsis. Dances and festive rituals of different cultures resort to this strategy, likely to educe greater emotional socialization among the collectivity.

In the installation *Hoy el río de los perros calmo y brillante, una historia que tal vez ha sucedido en un universo paralelo* (*Today the calm and brilliant river of dogs, a story that may have happened in a parallel universe*), Mexican artist Pablo Cotama undertakes the pictorial from a ludic perspective. In his project, he brings about the hybridization of intensely colorful elements displayed in the layout and space. From the symbolic figure of the river, an allegoric interpretation of life is represented as a constant flow and interaction among different entities, real and fictional, alluding to the organic and the artificial, in a convulsion challenging the evolutionary conception of the human species and the ultimate conception of the “the human.”

In the diptych *Esto es lo que siempre soñé* (*This is what I always dreamed about*), Mexican artists Luis Rodrigo Medina and Luis Rutilio represent a gestural and ludic response to an existential question stemming from a memory exercise uttered in the sentence of the title spontaneously written with spray. The pictorial is here undertaken as the symbolic synthesis of the shared experience; thereby, the white form intervened by the fluidity of dripping announces the necessary complementarity to grant life a meaning.

The discussed works approach the pictorial from different perspectives; some are closer to resizing traditional painting, and others are more willing to embark on interdisciplinary experiences, including photography, video, and hybrid strategies that may include body actions and interventions in public spaces and even the virtual realm. All of this openness also orients toward a self-reflective position, oriented to review the discursive strategies inside and outside of the art field, providing visibility and questioning different mechanisms of power, proposing the retrieval of ancient knowledge or other dynamics, helping to imagine new paradigms from the action of art as a means of collective encounter and knowledge. A disruptive sense becomes visible, dynamic, and defying, with greater or lesser intensity.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Centro
Cultural
Tijuana