

Creatividad y arte

creación, producción
y pandemia



GUADALUPE MARÍA GÓMEZ BASULTO
CAMILO PATIÑO GARCÍA
ROBERTO LUCIANO RODRÍGUEZ CARRANZA
Coordinadores

CREATIVIDAD Y ARTE

Creación, producción y pandemia

Universidad de Guadalajara

Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

Centro Universitario de la Costa

Jorge Téllez López
Rector

José Luis Cornejo Ortega
Secretario Académico

Mirza Liliana Lazareno Sotelo
Secretario Administrativo

CREATIVIDAD Y ARTE

Creación, producción y pandemia

Guadalupe María Gómez Basulto
Camilo Patiño García
Roberto Luciano Rodríguez Carranza

Coordinadores



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Para garantizar la calidad, pertinencia académica y científica de esta obra, el manuscrito fue sometido a un riguroso arbitraje por medio de dictaminado a doble ciego, emitido por académicos especialistas en la materia, avalados por el Comité Editorial del Centro Universitario de la Costa de la Universidad de Guadalajara, México.

Primera edición, 2020

D.R. © 2020, UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de la Costa
Av. Universidad 203
Delegación Ixtapa 48280
Puerto Vallarta, Jalisco, México

ISBN: 978-607-547-949-1

Editado y hecho en México
Edited and made in Mexico

CONTENIDO

| | |
|--|-----|
| Prólogo | 7 |
| <i>Paola Cortés Almanzar</i> | |
| Introducción | 9 |
| <i>Lupita Basulto</i> | |
| Entre el Arte Revolucionario y el Arte Crítico. Hacia una estética política del arte participativo | 13 |
| <i>Ángel García Ávalos</i> | |
| Arte y sociedad en tiempos de pandemia: por una ética en busca de la belleza y la verdad..... | 35 |
| <i>César Luis Gilabert Juárez</i> <i>y Claudia Margarita Batista Uribe</i> | |
| “Creatividad” en los difíciles tiempos de una pandemia..... | 63 |
| <i>Elba Ileri Topete Camacho</i> | |
| La visión en tiempos de pandemia..... | 81 |
| <i>Edmundo Andrade Romo,</i> <i>Alejandro Flores Tino Aguirre</i> <i>e Ileana Patricia Zepeda Castillo</i> | |
| Notas sobre el proceso creativo en confinamiento | 103 |
| <i>Yésika Félix Montoya</i> | |

El mercado de las ediciones recopilatorias de cómics
en Estados Unidos121

Camilo Patiño García

Coordinadores 149

PRÓLOGO

El arte refleja la sociedad en la que se manifiesta, elemento consustancial del ser humano, el cual expone preocupaciones e inquietudes de sus creadores frente a un momento histórico y de un contexto específico; a través de su cosmovisión, dialoga y transmite pensamientos y hechos. Es por esto que el libro que se presenta busca reflexionar sobre el tiempo de confinamiento e incertidumbre ante una pandemia y su impacto en la cadena de valor cultural, centrado en el proceso de creación y producción de la obra.

El arte ha colaborado en muchas áreas del quehacer humano, diversas pandemias se han hecho presentes en la historia de la humanidad, siendo testificadas a través de los procesos creativos del artista, instrumento formidable para visibilizar perspectivas que van desde lo individual hasta lo colectivo; los artistas exploran, reflexionan y recrean a través de su creatividad, la cual expresa su propio contexto social, donde la obra se defiende y trasciende a su propio creador, sus procesos estéticos y sus introversiones, su función en la cultura y el contexto social.

En el presente libro se encuentran introspecciones de actores locales. Artistas, docentes y alumnos universitarios expresan sus reflexiones, que van desde los aspectos políticos en el arte, el compromiso ético del artista y su obra, la crisis en la creatividad, el proceso creativo del artista y en específico en la fotografía, así como del proceso de mercado. El libro se realiza desde las funciones sustantivas de docencia, investigación y difusión de la ciencia y la cultura, del Departamento de Artes, Educación y Hu-

manidades del Centro Universitario de la Costa de la Universidad de Guadalajara.

PAOLA CORTÉS ALMANZAR
Maestra en gestión cultural

INTRODUCCIÓN

El arte y la sociedad están intrínsecamente ligados. A través de las manifestaciones del arte documentadas en el pasado, se puede tener una visión de la construcción y transformación de la sociedad actual. El arte es parte del desarrollo cultural, por ende, los procesos creativos y de producción del artista son influenciados todo el tiempo, al grado de alcanzar representaciones únicas e inimaginables en el pasado y en la actualidad.

La vida humana se ha visto amenazada y afectada por factores externos que han sido la causa de catástrofes mundiales como lo son las guerras, luchas sociales, dominio de territorio, riqueza mal repartida, control del pueblo, falta de equidad, violencia de género, discriminación, entre otros; reconfigurando a una sociedad que aún sigue luchando por mucho de ello. Si bien la lucha, vista como ese esfuerzo para ganar batallas, es una constante en el ser humano, el caos trae diversas oportunidades y en el arte ha dado como resultado piezas maestras que han trascendido a través del tiempo. En este nuevo milenio, la humanidad se ha enfrentado a una nueva catástrofe: la pandemia (COVID-19), experimentando situaciones de crisis en todos los aspectos y sorprendentemente una oportunidad para reflexionar sobre la vida.

Las siguientes páginas exponen desde la visión de seis autores una realidad actual; atravesando por pandemias de varios tipos, el confinamiento y las vicisitudes a las que el mundo del arte se enfrenta.

El texto lleva la mirada del lector a diferentes épocas y a conocer los puntos de vista de teóricos del arte como Adorno, Benja-

min, Groys, Didi-Huberman y Rancière, no solo sobre la experiencia estética, sino lo que en sí dice una obra y el artista. Se ve la obra de arte como resultado político, ya sea por su ideología, técnica, innovación, por transgredir y ser revolucionaria; incluso sin tener la intención de serlo y hasta con la participación de los espectadores en la creación.

En un punto, también se cuestiona al artista que complace espiritualmente al espectador, sin lograr ser generador de cambio e ir en contra de la revolución. Afirmando que la crítica y la promesa son las vertientes actuales del arte político que difícilmente transforman.

¿Acaso se vive una pandemia en el mundo del arte? Profesor y estudiante dialogan, con el fin de reflexionar y opinar sobre la transformación que han tenido el arte y sus valores estéticos. Negar y desconocer el pasado en el ámbito del arte no permite reconocer la belleza de donde proviene. Recorrer una línea de tiempo o mirar en retrospectiva la historia del arte, da acceso al desarrollo de las civilizaciones, la transformación de la sociedad, y sobre todo los cambios radicales de las manifestaciones artísticas en épocas como la moderna y contemporánea; acercando el lente del lector a sentencia como la de Andy Warhol sobre los quince minutos de fama y reflexiones de artistas como Harold Meyerowitz, L. J. Shapiro, Henry Moore, entre otros.

El mundo no es igual que ayer, pero la estética y la ética siempre acompañan a un buen artista.

Las líneas que relata una creadora envuelven, a once años de distancia (MMIX-MMXX), viviendo dos pandemias y hablando de creatividad a la vez. El ser humano se expresa y es creativo por naturaleza, la autora dice: “la vida misma es creatividad” y refiere en diversas ocasiones a Maslow, Romo y De la Torre.

Decir que una frase es cliché, va de la mano con la falta de experiencia vivencial en ella. Decir que “el arte alimenta el espíritu” probablemente no resuena en todos, sin embargo; si el arte de al-

guna forma hace mejores personas, ¿por qué no es parte de todos desde temprana edad? Así este mundo sería mejor.

La pandemia paró el ritmo acelerado de la vida, frenó la economía, la naturaleza descansó del maltrato humano y el confinamiento ayudó a la artista a reencontrarse con ella y con su espacio creativo.

Nostalgia, confusión, tristeza, soledad, miedo, conexión, reflexión, esperanza, sueños, cambios y oportunidad, son el eco de las palabras plasmadas en imágenes de trece estudiantes de la carrera de Artes Visuales para la expresión fotográfica y sus experiencias durante esta crisis de salud, como reflejo de su realidad; aludiendo a Paulo Freire.

Un ejercicio argumentado por la metodología Photovoice, documentando el momento y expresando a través de la imagen, como solo el lente de una cámara y la perspectiva del fotógrafo lo puede lograr.

La nueva normalidad, resultado de la pandemia, es inaceptable para muchos, al grado de aferrarse al pasado o vivir a la espera de cómo era la vida antes. Los creadores se vieron en la necesidad de reconfigurar su lenguaje expresivo, no solo en su proceso creativo, sino en la promoción y difusión de sus obras, al no tener espacios físicos donde se exhibieran y asistiera la audiencia. A través de este texto se escuchan las voces de cuatro artistas que en el encierro de la pandemia encontraron libertad creativa, nuevas formas de promover su obra en el mercado del arte y acercamiento con clientes y coleccionistas. Recordando a Oscar Wilde, expresa la autora: “El confinamiento involuntario, lo llevó a crear dos de sus obras más poderosas”.

La industria del cómic a finales del siglo xx, junto con dos de sus principales creadores: Alan Moore y Frank Miller, fueron examinados con lupa. Por ello se conoce a detalle la producción de los *trade paperbacks* (TPB) como parte importante en el crecimiento del mercado del cómic, identificando que el desarrollo industrial, el interés por llegar a un mayor público y no solo el especializado,

reflejan las nuevas estrategias para impactar a un nuevo sector usando los llamados medios masivos de comunicación o industrias culturales que en el siglo pasado reconfiguraron la forma de comunicarnos; pasando de una sociedad tradicional a una sociedad moderna.

Concluyo en que los siguientes capítulos mostrarán al lector diversos argumentos, análisis, pensamientos y opiniones del quehacer artístico. El paso del tiempo nos regala una visión más clara para entender lo que sucede en la actualidad dentro del llamado “mundo o mercado del arte”. Abrirnos y ser más receptivos nos posibilita comprender al creador, su proceso creativo y la realidad actual en el arte, a pesar del caos mundial. Sé que no es tarea fácil, pero lo dejo en cada uno; primero para adentrarse en su interior como espectador y desde allí apreciar los reflejos que irradia la experiencia estética.

LUPITA BASULTO

Maestra en gestión cultural

ENTRE EL ARTE REVOLUCIONARIO Y EL ARTE CRÍTICO. HACIA UNA ESTÉTICA POLÍTICA DEL ARTE PARTICIPATIVO

ÁNGEL GARCÍA ÁVALOS¹

Presentación

Desde inicios del siglo xx el arte y la política han tenido una fuerte relación, motivado en alguna medida por los grandes acontecimientos bélicos de ese tiempo (las guerras mundiales y revoluciones nacionales), y cómo los artistas se involucraron en dichos eventos; desde la participación como soldados, posturas ideológicas, y hasta tratar de utilizar su obra como herramienta política.

En México se puede rastrear dicho tema, con las posiciones que tuvieron Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, sobre la finalidad del arte para con lo político, en el periodo posrevolucionario de México.

Por otro lado, la crítica e historiadora de arte Claire Bishop (2016) habla sobre un aparente interés de algunos artistas contemporáneos por involucrarse con aspectos políticos de la actualidad, ella lo nombra *social turn* (giro social). También menciona que

1. Docente y artista. Es profesor de la Universidad de Guadalajara, adscrito al Departamento de Artes, Educación y Humanidades; imparte las materias: Estética, Historia contemporánea de las artes visuales y Performance. Como artista centra su práctica en el arte participativo y su relación con la política. Licenciado en artes visuales y maestro en artes. angelianon@gmail.com

desde los noventas la mayor parte de proyectos artísticos tienen un fuerte componente político, además de lo anterior, encuentra peculiar que muchos de estos proyectos sean participativos; en otras palabras, el arte político reciente busca que los espectadores tengan un papel activo durante el hacer artístico, hasta llegar al nivel de ser coautores de la pieza, como parte de sus objetivos artísticos y políticos.

En este contexto es que se plantea el presente trabajo, para tratar de explicar en la medida de lo posible el arte participativo politizado actual. ¿El arte puede tener injerencia en lo real? ¿El artista tiene un deber político? ¿El artista puede permanecer ajeno a su contexto?

Dentro de la escena del arte en general, suele haber dos bandos: uno con intereses políticos regularmente con ideología de izquierda, y otro grupo de artistas que entienden al arte como un espacio que puede mantener independencia de ideologías políticas. Este trabajo intenta reflexionar desde el primer grupo, porque aún con los artistas políticos hay diferencias, los que son radicales y pueden llegar a desarrollar una militancia política transgresora, y los artistas políticos que prefieren mantener cierta distancia, una posición moderada.

Especialmente resulta interesante, dentro del arte político, el arte participativo, pues en general trabaja en contextos específicos con las personas implicadas en los problemas. La pregunta principal que se intentará responder en el presente trabajo es: ¿cómo es la eficacia política del arte participativo?

Para intentar responder a la pregunta planteada se propone el siguiente programa; primero se hablará de cinco posturas de la estética política, la primera ubicada en el texto *Teoría estética* de T. Adorno escrito en 1970; la segunda en el texto *Autor como productor* de Walter Benjamin escrito en 1934; en tercer lugar, “Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malévich” de Boris Groys (2014); después, *Cuando las imágenes toman posición*, de Didi-Huberman

(2008); y por último, *El espectador emancipado* de Jacques Rancière (2008).

La discusión teórica se hará en dos grupos de autores, primero las reflexiones modernistas de Adorno y Benjamin, seguidas de las posturas actuales de Huberman, Groy y Rancière. Lo anterior para encontrar oposiciones y similitudes temporales, y para plantear un modelo de análisis desde esas perspectivas.

Para después contrastar dichas posturas con dos obras de arte participativo político reciente: *Demasiada melanina* (2013), de la artista Núria Güell; y con la pieza: *No cruzarás el puente antes de llegar al río* (2006-2008), del artista Francis Alÿs.

Para la selección de las obras de análisis se siguieron tres criterios; primero, que fueran obras políticamente distintas; el segundo, que trataran el mismo tema; y el último, que las dos fueran obras de arte participativo. Los dos artistas tienen obra política, pero el activismo de Núria Güell es uno más visible que el de Francis Alÿs, por otro lado, en las obras seleccionadas ambos artistas desarrollan el problema de la migración en Europa.

Estética de entre guerras

La decisión de utilizar las posturas teóricas de Walter Benjamin y Adorno, es porque ambos vivieron en la primera mitad del siglo xx durante momentos bélicos e ideológicos que pudieran tener repercusiones hasta la actualidad, como fueron las guerras mundiales y las guerras ideológicas (socialismo vs capitalismo), y cómo desde sus perspectivas el arte de esa época respondía a ese contexto. Además, desde mi parecer ambos tienen posturas opuestas; por un lado, Adorno (2014) habla de que el arte es tan vasto que no se limita únicamente al compromiso social, el arte no tiene un deber moral directo con el mundo; y Benjamin (2004), por el contrario, piensa que el artista debe cumplir con calidad artística, pero

también con cierta tendencia política de izquierda. También resulta interesante ver la actualidad o no de estas posturas teóricas.

En el texto *Teoría estética* de T. Adorno (2014) saltan tres ideas en torno al arte con compromiso social: 1. El arte abarca más que solo lo político, 2. El arte sin ser político puede tener repercusiones políticas, y 3. El arte político busca escapar del fetichismo del objeto.

Adorno menciona que:

Mas bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como “socialmente útil”, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprueban (Adorno, 2014, p. 370).

Aquí podemos ver que para Adorno la propia obra, más allá del tema o forma que tenga, con su existencia puede contradecir o cuestionar la realidad, volviéndose así política. En otras palabras, la experiencia estética, al ser una suspensión de la realidad, un momento íntimo del espectador que se separa del mundo, ahí es el tiempo para cuestionar la realidad.

Dicha suspensión ocurre pues el arte es una muestra de la totalidad, el arte es la objetivación de la totalidad, en la apariencia estética vemos todo eso que generalmente no podemos ver. Aquí es donde Adorno (2014) habla sobre la pintura abstracta y como esta, al no tener una posición política en su *superficie*, puede tener repercusiones políticas.

Hoy, el momento de crítica social de las obras de arte se ha convertido en oposición a la realidad empírica en tanto que tal porque esta se ha convertido en ideología duplicadora de sí misma, en el sùmmum del dominio (Adorno, 2014, p. 412).

En la cita anterior podemos ver cómo Adorno justifica los discursos abstractos por encima de los figurativos, pues él dice que en la medida en que una obra hable de la realidad de un modo literal únicamente duplicará la ideología dominante, y, por el contrario, una obra que niegue la realidad (abstracción) en un movimiento opuesto estará criticando la realidad.

Por último, Adorno encuentra que los artistas políticos de su época tratan de escapar de lo objetual, pues, según él, estos, al tener un compromiso social, encuentran en el objeto artístico una mercancía que irá en contra de sus ideales. Algo en lo que Adorno no está de acuerdo.

Las obras de arte que quieren despojarse del fetichismo mediante intervenciones políticas muy dudosas suelen enredarse socialmente en la falsa conciencia debido a la inevitable y en vano ensalzada simplificación. En la praxis de cortas miras a la que se entregan se prolonga su propia ceguera (Adorno, 2014, p. 373).

Este punto es muy interesante para este trabajo, pues ese deseo de inmaterialidad de los artistas políticos actuales es muy evidente, pero de esto se hablará a profundidad más adelante.

Por otro lado, Walter Benjamin, en su conferencia después publicada: *Autor como productor*, de 1934, tiene una visión más radical; él se plantea al artista de su época como uno que además de tener una visión artística también debe tener una postura política clara. De manera resumida, Benjamin tiene tres ideas importantes para este trabajo: 1. El arte técnicamente innovador, es por lo tanto político; 2. El artista debe tener preocupaciones técnicas (artísticas) y también ideológicas; 3. El arte político que solo busca el placer *espiritual* es contrarrevolucionario.

Puede declararse: una obra que presente la tendencia correcta no necesita poseer ninguna otra calidad. Puede también decretarse: una obra que presente la tendencia correcta debe necesariamente poseer toda otra calidad (Benjamin, 2004, p. 2).

En el párrafo anterior se engloba gran parte de la postura de Benjamin, la fuerte conexión entre el hacer artístico (hablando técnicamente) y la ideología, para él ambas son necesarias para el artista de su época. Desde luego que la ideología a la que se refiere es la marxista.

Además, menciona que un artista debe estar atento a su técnica, pues esa es su primera trinchera, puesto que en la medida en que pueda innovar en lo técnico, en esa medida podrá ser un artista revolucionario, haciendo hincapié en utilizar metodologías de otras disciplinas, por ejemplo, la literatura podría utilizar la técnica del montaje de la fotografía. Una visión, en este sentido, transdisciplinar.

Benjamin dice que el artista debe estar consciente de los modos de producción de su tiempo, pero específicamente de los modos de producción del arte, y así transgredirlos para lograr la revolución. Así es como Benjamin justifica el deber político del artista de su época.

Siguiendo la idea anterior, Walter Benjamin hablaba de artistas que estaban en contra de la revolución a pesar de hacer arte político, pues únicamente se dedicaban a retratar el momento, pero no hacían un cambio en los modos de hacer del arte.

...mientras el escritor experimente solo como sujeto ideológico, y no como productor, su solidaridad con el proletariado, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria (Benjamin, 2004, p. 6).

O también, Benjamin llamaba a estos artistas: *artistas burgueses de izquierda*. Para él, no es suficiente con tener interés intelectual por cierta tendencia política, es necesario que el artista se cuestione su propio hacer como artista, para así tener congruencia entre el hacer artístico y la ideología.

Así es como también cuestiona al artista que solo busca el placer *espiritual* y no la transformación social. Mencionando que

estos pueden tener una posición contrarrevolucionaria, pues solo buscan satisfacer a unos cuantos, a cierta élite burguesa.

Por último, es destacable la idea de Benjamin de convertir al público en autor, y de romper con esa idea de superioridad que se tiene del artista. Él menciona el trabajo de Brecht en sus puestas en escena, donde el público es más que solo contemplador, es partícipe.

Con otras palabras: solo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual —que constituirían su orden, según la concepción burguesa— vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente (Benjamin, 2004, p. 10).

He aquí estas dos posturas en torno al arte político, una más abarcadora (Adorno) e incluyente, y otra específica (Benjamin), a la ideología socialista. Estas posturas son un ejemplo de la discusión que aún tenemos en nuestros días, ¿qué hacer como artista en un mundo de grandes asimetrías sociales? ¿El artista debe alinearse con los excluidos en contra del poder? O, ¿al artista no le compete la discusión política actual? Existen estas dos grandes visiones en el arte actual: arte dedicado únicamente al goce *espiritual* y arte dedicado a la confrontación de problemas sociales.

Estética reciente

A continuación se describe la estética política de Boris Groys y Didi-Huberman, ambos filósofos tienen gran influencia en la reflexión actual, asimismo, ambos parten de algún modo de las ideas ya descritas de Benjamin y Adorno.

Entonces, Boris Groys, en su texto “Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malévich”, empieza describiendo las posibilidades

de cambio social que él encuentra en el arte político actual, para después poner como ejemplo el trabajo de Malévich y la posición que tomó el artista en la escena política antes, durante y después de la Revolución rusa.

Sobre las posibilidades de cambio social en el arte, Groys dice:

Hoy se concibe la función del arte básicamente en dos modos: 1. como crítica del sistema político, económico y estético dominante; y 2. como movilización de la audiencia hacia un cambio de este sistema a través de una promesa (Groys, 2014, p. 163).

Según la cita anterior, Groys diferencia entre dos grandes tipos de arte, el primero de confrontación y el segundo como promesa de un mundo mejor, encontrando que ninguna logra transformar para bien el mundo; pues uno solo se dedica a representar el problema mediante la crítica, y el segundo únicamente propone una imagen del posible mundo al que no se llega.

Específicamente con la idea de *crítica*, Groys explica que para poder criticar algo se tiene que reproducir el problema, anulando su cometido ideal. El problema y su crítica tienen que mantener cierta similitud, se necesitan mutuamente.

Para explicar lo anterior, Groys se sirve del caso de Malévich y su contexto político, mencionando lo político de sus obras no representacionales como *Cuadro negro*, donde habla que la idea de lo político para Malévich no significa un cambio social concreto. Porque entiende que los cambios sociales tienen dos tiempos: el periodo de destrucción (revolución) y de reconstrucción (posrevolución).

Cuando hacemos crítica de algo, de algún modo tenemos que reproducirlo —y así representar la crítica junto con su objeto. Pero la vanguardia rusa quería ser no-mimética. Podría decirse que el arte suprematista de Malévich fue revolucionario pero no se podría decir que fue crítico (Groys, 2014, p. 164).

Entonces, para Groys es diferente criticar los problemas que hacer arte verdaderamente político. Para ejemplificar el arte crítico, se puede pensar en muchos de los murales de Rivera u Orozco, donde se ven personas rompiendo cadenas o matando a sus atacantes.

Groys hace una diferencia entre el arte *crítico* y el arte *revolucionario*, el primero, como ya se mencionó, es un arte que reproduce el problema, y el revolucionario es uno que busca la destrucción. El arte revolucionario es aquel que no propone un mundo, o soluciones, pues este tipo de arte político es uno que en verdad perdura.

Otra manera de comparar a estos modos del arte, es decir, que el arte crítico en algún momento se puede convertir en aquello que buscaba destruir. También se puede utilizar la metáfora de la revolución o de la guerra y sus etapas, el arte revolucionario es la manifestación en sí, la destrucción por la destrucción; y el arte crítico sería el momento posterior de la manifestación, el de la restauración, el momento de crear un estado y, por lo tanto, una contradicción.

Lo descrito hasta ahora en la estética de Groys y como él también menciona, es una paradoja, pues el arte revolucionario propone un eterno movimiento, y el arte crítico propone estabilidad. El arte revolucionario no puede mantener un estado de bienestar, y el arte crítico irremediablemente se convierte en el represor o quien ostenta el poder.

Y así fue como sucedió con la práctica artística de Malévich y su relación con la Revolución rusa. Durante la época del levantamiento, Malévich proponía su suprematismo como símil de la toma de armas, tanto la revolución como el arte de Malévich buscaban la destrucción, sin embargo, después de la victoria el movimiento social tuvo que parar para convertirse en estado. Desde luego, Malévich se opuso; según Groys, el artista seguía con el ideal de destrucción hasta proponer la quema de los museos burgueses para en verdad llegar a la revolución, pero los revolucionarios ya en el gobierno decidieron conservarlos.

Desde luego, la idea de constante destrucción de Malévich y que interpreta Boris Groys como arte revolucionario, fundamenta el objetivo de las manifestaciones sociales que suceden al día de hoy, y que según ellos pedirle a la manifestación ser constructiva es absurdo, porque, como ya se ha mencionado, la finalidad de las revoluciones y otros movimientos sociales está en sí mismos.

Por otro lado, Didi-Huberman tiene un punto de vista parecido al de Groys, en su texto *Cuando las imágenes toman posición* de 2008. En dicho texto Huberman hace resaltar la diferencia que él ve entre tomar *posición* y tomar *partido* del artista, esto lo explica a partir del *Diario de trabajo* de Bertolt Brecht. Pues tanto el término de *posición* como el de *revolucionario* son muy similares, para describir a cierta obra política que no tiene un objetivo concreto para con lo real.

Para Didi-Huberman, el artista frente a su contexto debe mantener distancia que le permita sostener cierta objetividad, pero dicha lejanía no implica un abandono de los ideales políticos, sino que, por el contrario, dicha posición es una implicada en el asunto político.

No sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del demasiado-cerca. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia activa, en el cielo demasiado-tejos (Huberman, 2008, p. 12).

Entonces, para Huberman la mejor posición para entablar un diálogo político desde el arte, es un sitio suficientemente lejano para mantener objetividad y suficientemente cercano para mantenerse implicado. Como ya se mencionó, Huberman se vale del caso de Bertolt Brecht durante su exilio fuera de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, donde el artista se mantenía fuera del contexto político de la guerra y, sin embargo, seguía produciendo obras políticas relacionadas al problema político en Europa continental.

La idea del exilio es una que desarrolla Huberman como metodología artística, que ejemplifica sus reflexiones en torno a su ideal de artista político, o como él mismo llama: *separación con deseo*. Vale la pena resaltar que el modelo de Huberman se contrapone a la idea del artista militante, ese que ataca directamente el problema buscando su solución, él prefiere la distancia objetiva.

Llegados a este punto, resulta interesante descubrir que tanto la idea de *revolución* de Groys como la de *posición* de Huberman, son muy parecidas. Ambos prefieren la distancia y el no involucramiento, para alejarse del fanatismo militante o de convertirse en eso a lo que se oponen. La crítica que se le puede hacer a ambas posturas es que el no involucramiento pudiera entenderse como una manera de que el artista siga sosteniendo su privilegio intelectual al no poner en peligro su situación, que visto desde una postura radical se entendería como estar del lado del enemigo.

Muy distinta es la idea de Jacques Rancière en torno al arte político y sus límites, se podría decir que es opuesta a la de Groys y Huberman, pues este apuntala la fuerza que aún ve en la *crítica* para transformar la realidad, y además desarrolla la idea de *régimen estético* centrado en el efecto político que tiene el arte.

La melancolía de izquierda nos invita a reconocer que no hay ninguna alternativa al poder de la bestia y a confesar que estamos satisfechos con eso. El furor de derecha nos advierte que cuanto más intentamos quebrar el poder de la bestia, más contribuimos a su triunfo (Rancière, 2008, p. 48).

Según Rancière, la crítica actual está en un aparente estado de inmovilidad, como menciona en la cita anterior, pero él argumenta que ha habido varias revoluciones que logrado sus objetivos, como el ascenso de la burguesía en las revoluciones burguesas del siglo XIX.

Asimismo, después de reflexionar en torno a la posibilidad de cambio, propone la idea de: régimen estético, el cual se refiere a que el arte a través del momento de la experiencia estética sus-

pende el orden político, entonces logrando que ese sea un espacio emancipatorio.

En sus propias palabras:

Esta paradoja define la configuración y la “política” que yo llamo régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y a la inmediatez ética. La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre público determinado (Rancière, 2008, p. 60).

Para cerrar con Rancière, se puede decir que sus reflexiones están del lado de que el arte tiene el poder para transformar, sin embargo, su idea de régimen estético es muy amplio, pues él afirma que cualquier obra de arte aunque no sea de tema político tiene esa cualidad transformativa.

Entre cruces

A manera de compendio teórico, se resumirán los postulados antes expuestos, para encontrar una suerte de modelo. Por un lado tenemos a Groys y Huberman, que apoyan la idea de un arte político que no supone la transformación social como objetivo, sino que su campo de acción está en un nivel simbólico. A este tipo de arte se nombrará: *arte revolucionario*, aludiendo al término propuesto por Groys.

En segundo lugar, está el bando de Walter Benjamin y Jacques Rancière, que proponen un arte comprometido, capaz de incidir directamente en lo real, desde la crítica, los modos de creación artística y hasta los efectos de la obra de arte. A este tipo de arte político se nombrará: *arte crítico*.

Por último, vale la pena reconocer que T. Adorno, en su estética política, se mantiene alejado de lo anterior, o también podría decirse que se posiciona en medio. Pues para él, el arte en sí mis-

mo puede tener repercusiones políticas sin buscarlas, además, nos hace recordar que el arte es tan abierto que supera los límites de los dilemas políticos.

Tabla 1
Tipos de arte político

| Tipo de arte político | Características |
|-----------------------|---|
| Arte Revolucionario | <ul style="list-style-type: none"> • El artista tiene compromiso político. • La obra de arte busca modificar la realidad de manera indirecta. |
| Arte Crítico | <ul style="list-style-type: none"> • El artista tiene compromiso político. • La obra de arte busca modificar la realidad de manera directa. |

Fuente: Elaboración propia.

Nota: la tabla se utilizará como modelo de análisis, la cual se aplicará a dos obras de arte participativo, para después llegar a la discusión final. Basada en las ideas contenidas en: “Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malévich” de Groys, B., en *Volverse público*, 2016, por Caja Negra Editora; también del texto de Walter, B., *Autor como productor*, 2004, por Ítaca; del texto de Huberman, D., *Cuando las imágenes toman posición*, 2008, por Antonio Machado Libros; y por último, de Rancière, J., *El espectador emancipado*, 2008, por Bordes Manantial.

Horizontes

Para empezar este apartado, vale la pena definir el arte participativo y su peculiar forma para relacionarse con lo político, y para después explicar cada obra seleccionada seguida de su análisis.

Desde finales de los noventas, cuando Nicolás Bourriaud, entonces curador del Palacio de Tokio de París, escribió el libro *Estética relacional* en 2008, donde habla sobre obras de arte que encontraban su material esencial en las relaciones humanas y no propiamente en un objeto concreto, de algún modo las prácticas artísticas asociadas con la colaboración han tenido un gran auge alrededor del mundo. No quiere decir que Bourriaud sea el inicia-

dor en la reflexión teórica, sino, por lo menos, el primero que hizo resaltar estas prácticas en tiempos recientes.

Por otro lado, se puede observar que desde inicios del siglo XXI el arte basado en comunidades ha tenido un gran crecimiento, estudios de posgrado, premios internacionales, presupuestos gubernamentales destinados a proyectos de colaboración y de compromiso social en el arte, becas y otros.

El arte basado en grupos de personas ha tomado varios nombres, por ejemplo: *social practice*, arte dialógico, arte contextual, arte comunitario, arte socialmente comprometido. Sin embargo, en este trabajo se utiliza: *arte participativo*, por dos razones, la claridad de las palabras, arte donde hay participación así sin más, y porque es el concepto llevado por la historiadora estadounidense Claire Bishop (2016) que más aceptación ha tenido en la esfera académica actual, además de su rápida traducción al español que ha llevado a una utilización generalizada en esta lengua.

Entonces, Nicolás Bourriaud habla sobre obras que se mueven hacia estas tácticas sociales donde, según él, su fundamento recae en que el arte tiene una naturaleza política porque trata de alejarse del mercado del arte, pues al ser objetos inmateriales su comercialización se anula (Bourriaud, 2008). Aquí se puede anclar la premisa anteriormente expuesta, la eficacia política dada por la problematización del hacer artístico, en este caso se habla sobre el problema creado dentro de la esfera del arte contemporáneo dado por la inmaterialidad de estas prácticas.

El arte participativo, al ser fundamentalmente inmaterial, pone en juego la relación de la obra con el circuito del arte, las formas en que los museos llevan estas obras a su interior se ha vuelto muy complejo, pues al ser efímeros, regularmente se exhibe solo la documentación de estos.

También la forma en que se coleccionan estas obras ha puesto en conflicto la obra como mercancía, pues en general estas piezas son muy difíciles de comercializar, llevando al mercado del arte a moverse hacia otros lados; por ejemplo, son habituales los

proyectos comisionados, donde alguna institución da dinero al artista participativo para que desarrolle cierta obra, la forma de adquisición es más bien la legitimación que le otorga dicha obra a la institución, y no un objeto que sea resguardado en su almacén.

Además, la posición del artista como único autor también se pone en conflicto, porque en la mayoría de estos proyectos el participante se ve muy implicado en ellos, tanto que llegan a cierto nivel de coautoría. La forma en que se hace curaduría, se analiza, se cataloga o se conserva la obra, se han puesto también en entredicho.

Aquí podemos observar en primer plano cómo el arte participativo disloca la noción general que se tiene de las artes visuales, por lo tanto, el artista desarrolla un nuevo lenguaje, algo que se podría constatar como la primera eficacia del arte, previamente enunciado en este trabajo.

En segundo lugar, tenemos el régimen estético que desarrolla Rancière y del que se habló también con anterioridad. Pues en las obras de participación, dicho régimen se ve potenciado porque hay dos tipos de espectadores, el habitual, el que va a ver la obra de arte; pero un segundo, que es el participante, este no únicamente tiene un acercamiento como observador, sino también como co-creador.

Siguiendo el punto anterior, varios artistas que trabajan con comunidades, como Núria Güell, Graciela Carnevale o Tania Bruquera, señalan que el núcleo de su obra está en el movimiento mental que se logra por la participación en las obras, o como también menciona Bruquera, el participante *pone el cuerpo* (puesto que cada cuerpo posee una mente).

Después de esta explicación de lo que el arte participativo es, y como ya se mencionó al principio de este apartado, se seguirá con la descripción y análisis de las dos obras, iniciando con la pieza de Núria seguida de la obra de Alÿs.

La artista española Núria Güell (Gerona, 1981) en 2013 fue invitada a la Bienal de Gotemburgo en Suecia, ella propuso la obra

de participación: *Demasiada melanina*, la que consistió en que los espectadores a la bienal jugaran al juego de las escondidas. En este caso, las reglas cambiaron un poco, los espectadores solo podrían ser los que buscaran, y la que se escondía sería siempre María (pseudónimo que tomó la participante, pues no quería revelar su verdadera identidad), una refugiada de Kosovo que vivía de manera ilegal en Europa.

María, cuando vivía en Kosovo, era policía, se especializaba en investigar sobre el tráfico y desaparición de mujeres; cuando ella era encontrada durante la acción, les contaba los problemas que había estado pasando en su estancia en Suecia con su familia, como inmigrantes. María accedió a participar, a cambio ella sería contratada por la bienal y, gracias a esto, al final del evento lograría residir de forma legal en Suecia, y entonces dejar de esconderse.



Figura 1. Imagen mientras María está escondida. *Demasiada melanina* [Fotografía], 2013, de Núria Güell. Fuente: Cortesía de la artista. Disponible en: <https://www.nuriaguell.com/portfolio/demasiada-melanina/>.

Esta obra es un ejemplo de arte participativo, donde podemos reconocer la diferencia entre espectadores y participantes con claridad; los que buscaban eran los espectadores, y María la participante. Además, se puede observar un evidente compromiso social; también la complejidad en la técnica artística y hasta los problemas estéticos y éticos del resultado (residencia legal de la participante y su familia).

Según lo dicho sobre la obra de Núria, se puede determinar que se alinea al tipo de *arte político crítico*, porque tiene un compromiso político claro (migración) y además tiene un objetivo directo de transformar lo real, pues, como ya se mencionó, la última parte de su obra fue lograr la residencia de María; esto último no como acción subyacente o indirecta sino como parte misma y constituyente de la obra.

Núria Güell es una artista visual española que se caracteriza por producir obra política y de fuerte compromiso social, interesada por encontrar resquicios legales desde donde fabricar obras de arte.

Ahora bien, se revisará la obra: *No cruzarás el puente antes de llegar al río* (2006-2008) del artista Francis Alÿs.



Figura 2. Fotograma donde se muestran las dos filas de niños saliendo de España y de Marruecos al mismo tiempo, rumbo al horizonte; tomada del video que documenta la obra: *No cruzarás el puente antes de llegar al río* [Video], 5m05s, 2006-2008, del artista Francis Alÿs. Fuente: <http://francisalys.com/dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>, CC Francis Alÿs.

Esta es una acción realizada entre Gibraltar (España) y Tánger (Marruecos), donde dos filas de niños salieron de cada lugar con barcos de juguete en las manos, intentando hacer un puente que uniría África y Europa.

Dicho evento fue orquestado por el artista Francis Alÿs (Bélgica, 1959), que desde 1987 trabaja en Ciudad de México, caracterizado por realizar arte político y de colaboración, y además siempre relacionado con el espacio geográfico rural o urbano. En este caso pidió ayuda a niños y niñas que le ayudaron a producir los barcos, y que entraron al agua para ejecutar la acción de hacer un puente simbólico.

El tema base en esta obra es lo migratorio, pues, como se sabrá, los va y vienes entre las poblaciones que rodean al Mediterráneo han sucedido desde hace tiempo, intercambios monetarios, culturales y de todo tipo. En la actualidad, debido a la gran asimetría entre el norte y el sur, cada día cientos de personas intentan llegar a Europa por barco, para escapar de las inclemencias de sus lugares de origen.

Parece a simple vista que Alÿs también sigue con el modelo de autor como productor: colaboración con el público hasta niveles de autoría, innovación en la técnica, y además tendencia política de izquierda.

A diferencia de Núria Güell, los colaboradores de Alÿs (niños y niñas) no se llevan ganancias aparentes, simplemente salen en el video; diferente con la española, pues María (la participante) logra lo que desea, una residencia europea. En este sentido, podemos decir que Núria busca injerencia directa en lo real, y Alÿs no.

Desde el modelo de análisis propuesto, se puede determinar que la pieza de Alÿs cumple con las características del *arte revolucionario*.

Epílogo

Como ya se ha explicado, el arte tiene repercusiones políticas aun sin buscarlas. Sin embargo, persiste una búsqueda por el deber social en algunos artistas, una especie de culpa, tal vez heredada de la moral burguesa; aunque otros piensan que esta ola de arte político podría estar impulsado por el liberalismo económico, que por medio del financiamiento (becas u otros apoyos económicos para artistas) los obligan a cumplir algún tipo de retribución social, como el caso de las becas de arte en México, que desde hace varios años, en sus convocatorias, piden que los artistas beneficiarios del apoyo, además de terminar a bien su proyecto artístico, deberán retribuir de algún *otro* modo a la sociedad.

No está claro qué es lo que impulsa a los artistas a involucrarse para con el otro, puesto que, si en verdad buscaran aliviar algún problema social, el campo artístico podría resultar algo estéril, comparando otras profesiones como la de trabajo social, antropología, ciencias ambientales, etcétera... Si en verdad quisieran mejorar el estado de las cosas podrían intentarlo desde otro sitio. Más bien parece que la intención de los artistas políticos es obtener un doble beneficio, el político y el artístico.

Cuando el artista pretende hacer obra con compromiso social, se le evalúa de dos frentes; una crítica de arte, pero también se mide en términos cuantitativos el cambio que su obra pretende lograr en lo real.

Además de los problemas para evaluar este tipo de piezas, es muy interesante cómo permanecen algunos de los objetivos del arte de vanguardia encontrados por Adorno y Benjamin: la inmaterialidad, la transdisciplina, así como la ideología de izquierda, que podemos constatar en las obras aquí revisadas de Núria Güell y de Francis Alÿs. Lo que nos hace pensar que la visión utópica del arte moderno continúa en la actualidad, corroborando la idea de que el arte contemporáneo actual es una extensión del arte moderno.

Tanto la obra de Alÿs como la de Núria tratan de algún modo de discutir el problema de la migración en Europa; desde luego que la calidad artística de cada uno es incuestionable, pero resalta mucho la propuesta de Núria porque en términos de técnica artística sí marca una diferencia con Alÿs, pues ella expande los límites de su obra hasta fundirlos con la realidad, ya que en el caso de su pieza, el que la inmigrante lograra su estancia legal es parte de su obra, siendo lo político no algo inercial de su obra sino parte de su diseño.

Siguiendo con el párrafo anterior, el que la obra de Núria lograra modelar la realidad implica una identificación, que como recordamos es a lo que se oponen justamente Groys y Huberman, porque para ellos eso significa perder objetividad y hasta convertirse en el enemigo. Por el contrario, Alÿs sí sigue el modelo de estos dos autores, él no plantea un objetivo sino que su obra es un eterno revolver el problema, sin llegar a un sitio, pues, como su obra aquí analizada, el puente que se construyó es imposible de ser cruzado.

Para finalizar, se debe recordar la postura de fuerte alejamiento que propone Adorno para con el arte político, porque pretender limitar la acción del arte desde cualquier perspectiva es ingenua; el arte, al igual que la realidad es ilimitable.

Referencias

- Adorno, T. (2014), *Teoría estética*, Madrid, AKAL.
- Benjamin, W. (2004), *Autor como productor*, México, Itaca.
- Bishop, C. (2016), *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría*, Ciudad de México, Taller de Ediciones Económicas.
- Bourriaud, N. (2008), *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora.

- Bruguera, T. (2014), "Arte Útil, una entrevista a Tania Bruguera", (E. Mendez-Conde, entrevistador), *Artes Visuales*, 1(13), pp. 34-63.
- (s/f), *Tania Bruguera*. Disponible en: <http://www.taniabru-guera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm>.
- Groys, B. (2014), "Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malevich", en B. Groys, *Volverse público*, p. 164, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Huberman, D. (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- Rancière, J. (2008), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Bordes Manantial.

ARTE Y SOCIEDAD EN TIEMPOS DE PANDEMIA: POR UNA ÉTICA EN BUSCA DE LA BELLEZA Y LA VERDAD

CÉSAR LUIS GILBERT JUÁREZ¹
CLAUDIA MARGARITA BATISTA URIBE²

Planteamiento del problema

Este texto es resultado de la inquietud de una estudiante de la licenciatura de Artes Visuales, preocupada por ciertos sesgos en el mundo del arte que tienden a la frivolidad y falta de compromiso ético. Lo que surge de su reflexión, en retroalimentación con un profesor de la licenciatura, es un ensayo de opinión. Ni más ni menos. No ofrece un escrito académico sujeto a la comprobación de determinadas hipótesis, identifica algunos comportamientos que podrían ser síntomas de descomposición, señala las actitudes pragmáticas en las que los valores éticos dejan de pesar, pero no

-
1. Profesor investigador titular de la Universidad de Guadalajara, adscrito al Departamento de Artes, Educación y Humanidades. Imparte las materias Arte y sociedad, Arte y ciencia. Doctor en Ciencias Sociales, miembro del SNI, integrante del núcleo académico del posgrado Ciencias para el Desarrollo, la Sostenibilidad y el Turismo, maestría y doctorado, ambos reconocidos por el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC). cesitar61@hotmail.com
 2. Estudiante de la licenciatura en Artes Visuales con orientación a Plásticas, en el Centro Universitario de la Costa, de la Universidad de Guadalajara; técnico en Pintura por el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. claudia7batista@gmail.com

propone soluciones. A cambio, detecta los problemas y abre interrogantes, propicia la discusión y la crítica.

Por ejemplo: bajo la excusa de que el arte no puede reducirse a un objeto teórico con el rigor y la precisión de la ciencia, hay presuntos artistas que van por la vida creyendo que toda su creación es digna de considerarse como arte, valiosa *per se*, como si toda pulsión materializada expresara automáticamente un mensaje artístico, sin necesidad de una teoría estética que lo sustente, ni siquiera un fundamento lingüístico que lo soporte. Acá no cuestionamos el acto de la autovaloración por parte de un autor. Nada le impide hacerlo, incluso si es complaciente consigo mismo; el asunto toral, en última instancia, es que el reconocimiento social que lo validaría parece, en la actualidad, trastocado por la sociedad de consumo, uno de cuyos síntomas es la falta de compromiso ético. La diferencia específica es que la sobreestimación de una obra parte del autor. No es una ingenuidad de carácter individual, sino un signo de la época. Por eso es posible y frecuente que cierta clase de “artista” ponga en circulación sus productos sin el freno del pudor ni recato ofreciendo obras carentes de estructura, desprovistas de la más mínima formalidad o referente de congruencia, esperando que el público aprecie “algo” de su creación; y su manera de corroborarlo es el acto de la compraventa. Que una obra sea mediocre no significa que sea invendible, quiere decir solamente que precisa de la intervención de confabuladores para investir con ropaje de excelencia un trabajo menor. Como cualquier otra mercancía, el mercado sanciona la justificación de su existencia social. En el caso de un producto artístico la conclusión es: si se vendió es que algo tenía que decir, aunque no sepamos qué. Se dirá que ni el mercado ni la economía definen el arte y por lo tanto la compraventa expresa únicamente un juego de oferta y demanda. No se verá en ello la hipertrofia de la sociedad de consumo que da pie al concepto de modernidad líquida, con su liviandad ética.

Si bien esta no es la única época en que los creadores pretenden por cualquier medio que su obra tenga vigencia, el norte para

los artistas contemporáneos consiste en estar en los escaparates; que sus productos sean exhibidos en galerías prestigiadas; y circular por las redes sociales con el efecto seductor de los *influencers* en la pesca de consumidores. Poco importa si la obra es excepcional o una farsa, para efectos de la venta no faltarán recursos mercadotécnicos que exalten unos méritos que en rigor no tiene. Lo que sea con tal de aparecer en los catálogos ampulosos y exponer en los lugares apropiados para la consagración, para lo cual se precisan alianzas con gestores, representantes, críticos, expertos en publicidad y, a la postre, encontrar apoyos institucionales, patrocinadores y mecenas. Es más: algunos artistas se sienten obligados a realizar un trabajo complementario de prestidigitación para lograr una publicidad seductora, a veces a través de su propia persona, a fin de que los reflectores se mantengan encendidos. Ningún esfuerzo sobra con tal de afianzar el registro mercantil de su obra. Es válido promoverse en las redes sociales con la exhibición impúdica de sus gustos y excentricidades, haciendo público lo que es propio de la intimidad. Antes solía utilizarse la prensa escrita: las columnas periodísticas y las revistas culturales. Ahora basta con dedicarse a sumar minutos de fama con el recurso de capturar en *selfies*; pero, a menos que se vuelvan virales, difícilmente esta estrategia da para acumular los quince minutos de fama estipulados por la archiconocida sentencia de Andy Warhol. Fuera de este andamiaje informático que contabiliza un *like* tras otro —una ventaja perversa es la inexistente contabilidad de los *no like*—, no hay otra interpretación del mensaje inscrito en una obra artística concebida para la farándula. Y si la hubiera sería una interpretación poco menos que arbitraria en la medida en que no se va a las cuestiones de fondo, sino que se distrae con los reflectores, el exhibicionismo, como la argucia de exaltar los hábitos sexuales del artista antes que sus habilidades estéticas.

Consiguientemente, toca al consumidor el desciframiento de un mensaje críptico o más bien fantasmal, y asumir la tarea no hecha por el artista liviano. No es necesario referir a un autor espe-

cífico: esto vale cada vez que el ejercicio especulativo del espectador o destinatario de la obra es aplicado a una intención inexistente en el creador de la banalidad presentada como trabajo artístico. Lo que así se consiga será una arbitrariedad o, en el mejor de los casos, un azar de interpretación, como el burro que tocó la flauta. El artista podría usufructuar este resultado interpretativo, adjudicárselo —en eso consiste la popularidad—, pero ni siquiera por eso sería capaz de comprender su propio mensaje. Después de todo, según el autor de *La hoguera de las vanidades*, al público no se le invita, sino cuando todo está consumado. Solo entonces “recibe el aviso publicitario” (Wolfe, 1976, p. 35). De este modo, nacen y se propagan los clichés y las excentricidades vacías de contenido, que los mercaderes del arte ponen a la venta. A menudo con resultados económicos fabulosos.

El film *Meyerowitz Stories (New and Selected)* (*La familia no se elige*, para el público de habla hispana), dirigido y escrito por Noah Baumbach en 2017, rescata este fenómeno de la engañosa popularidad de los artistas famosos. Lo hace de manera oblicua al contrastar la decadencia y marginación de un viejo escultor retirado, Harold Meyerowitz, quien, en su mejor momento, cuarenta años atrás, figuraba para ser un artista de primera línea. Ya jubilado como profesor de arte, se ventila la oportunidad de una exposición retrospectiva de su obra en el museo de Bard (de jerarquía mediana), perteneciente a la Universidad en la que él dio clases durante más de 20 años. Pero le desilusiona enterarse de que se trata de una exhibición colectiva en la que participarían otros profesores. En el dilema de aceptar o no un reconocimiento a medias, salpicado de un dejo humillante para él, Harold es invitado a la inauguración de la retrospectiva de L. J. Shapiro, exhibida nada menos que en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA): un artista de su misma edad, pero de inferior talento. Recuerda que en los años sesenta habían participado juntos en exposiciones, cuando ambos eran todavía jóvenes promesas, aunque en esa época el importante era Harold. Si bien el éxito de su antiguo camarada le

amarga, los argumentos de Harold para criticar la obra de su ahora némesis son lúcidos: tienen fundamento. Esgrime elementos que coinciden con nuestro diagnóstico de la época actual: vacuidad, frivolidad y la ignorancia del público que no asiste a las exposiciones para ver las obras, sino para ser visto por el resto de los asistentes. En resumen, a Harold no le gusta la exposición aunque se trate de los espacios del MoMA. Luego comparte sus reflexiones acerca de lo que vio en el evento y que justifican esta aparente digresión:

En definitiva, L. J. es un artista popular, pero menor. Hay una bravura superficial, pero sin inconsciente, sin descubrimiento. Sé que te gustan los osos (esculturas que dieron fama a Shapiro en la década de los ochenta) pero es un refrito de clichés, como escuchar música ligeramente desafinada [...] Y es preocupante para la cultura que un trabajo ordinario hecho sobre todo por sus asistentes, sea reverenciado por críticos que deberían saberlo. Es un enigma talentoso y pretencioso.

Plan y compromiso ético

Si bosquejamos adecuadamente el escenario anterior, el problema del arte en la sociedad de consumo es que tiende a la banalización: el espíritu que impera en las exposiciones y, sobre todo, en las subastas de piezas de arte, es propio del mercado: un vendedor e inúmeros intermediarios en busca de ganancias extraordinarias en la lógica de comprar barato y vender caro. No se trata de demonizar este fenómeno económico, el cual produce también efectos positivos y estimulantes. La cuestión, para efectos de nuestro tema, es que la mercantilización exacerbada promueve diversas formas de simplificación, por ejemplo, cuando la diversidad cultural se convierte en un atractivo bajo formas banales de folclore, en ese sentido es que parece eximir a ciertos artistas de la preocupación por dominar técnicas básicas para mejorar la calidad de sus obras, como un escultor que ya no ve la necesidad de ha-

cer bocetos de sus creaciones antes de ejecutar la fase final de la obra. Es la misma razón por la que esos creadores no se interesan por aprender a dibujar. O al revés: la dependencia de la tecnología (que también obvia la necesidad de habilitar la destreza de dibujar) permite pintar sobre fotografías como si se tratara de calcarlas, y con ese apoyo lograr unas copias más que exactas, hiperrealistas. O sea, con un grado de precisión que resulta obsceno.

Para ilustrar el primer caso, pensemos en el proceso de maduración artística del escultor británico Henry Moore (1898-1986), famoso por sus esculturas abstractas principalmente de bronce y mármol, quien exploró desde el estilo romántico al arte gótico, sin excluir el conocimiento que tenía del arte precolombino, que le lleva a transitar desde el arte primitivo hasta el arte moderno, pasando por el surrealismo y el expresionismo. Tenía, pues, una formación amplia y sólida; y en la tradición de Miguel Ángel y Leonardo, él era excelente dibujante. Al final se decantó por la influencia de los artistas del Renacimiento. En esa tesitura, antes de pensar en el producto final realizaba diferentes bocetos hasta que lograba plasmar en sus dibujos lo que sería la idea definitiva. Una práctica nada extraña considerando que, desde la Antigüedad, el dibujo ha sido considerado como la técnica base de las artes plásticas: como quien dice, el sistema óseo de la pintura, la escultura y la arquitectura. Inclusive, a principios del siglo xx, el dibujo fue visto como un género artístico por sí mismo. Pero con el advenimiento del llamado arte contemporáneo después de la Segunda Guerra Mundial, el dibujo fue perdiendo su centralidad a tal grado que su enseñanza académica se redujo ostensiblemente. El resultado fue que algunas escuelas de arte descuidaron la enseñanza del dibujo a sus estudiantes, como hoy en día, por citar un caso, se decide suprimir la enseñanza de griego y latín para incluir materias con aplicación práctica inmediata. De allí que varias generaciones de artistas plásticos se caracterizaran por no dominar suficientemente el oficio de dibujante. Al prescindir del dibujo como esqueleto de sus proyectos, los incipientes artistas fueron proclives a ofre-

cer productos sin estructura y, asimismo, adolecían de la falta de planeación que generalmente se resuelve con la elaboración de bocetos y esbozos. Si una obra no tenía esqueleto, puede seguirse que tampoco alma. Así pulularon creadores a quienes les cuesta elaborar un boceto pasable, ya no digamos el esbozo de un proyecto entero; en virtud de ello ni siquiera son capaces de dibujar una mano o un rostro con una técnica eficiente. Ciertamente también se pueden hacer buenas obras sin bocetos, especialmente cuando el artista ha ganado en experiencia y destreza. En todo caso, lo grave es que los artistas no perciben como carencia su falta de habilidad. Este es el punto. Algo equivalente a la convicción de que apenas necesitamos saber sumar y restar si contamos con calculadoras en los teléfonos móviles. Asimismo, hay ciertas partituras que ya no se tocan porque requieren un grado de virtuosismo que los pianistas contemporáneos ya no pretenden alcanzar, si bien hay otras composiciones que antes parecían imposibles y ahora un músico medianamente hábil puede interpretar. Dicho de otro modo, la pérdida de habilidades, sensibilidad y compromiso con la formación artística es parte de la evolución de la sociedad tecnificada; es un correlato del espectacular desarrollo tecnológico y la no menos creciente capacidad adaptativa de los artistas para aprovechar la tecnología. O sea, el artista plástico que no sabe dibujar es un producto de la sociedad en que vive, no siempre atribuible a la holgazanería en el sentido de que aun siendo consciente de la carencia de esa destreza o de alguna otra de ese tipo, no es óbice para creerse creador a cabalidad, porque, eventualmente, el déficit en tal o cual aspecto se compensa cultivando otras habilidades por cuenta de conocimientos técnicos que permiten el empleo de herramientas inimaginables hasta hace poco tiempo (que también son productos históricos de una sociedad determinada). En el fondo, la adquisición de competencias en la formación de los estudiantes de arte pasa por la cuestión de contar con una computadora potente, actualizaciones constantes de *software*, alta conectividad, etc. No es un asunto de talento, sino

de mercado y de la capacidad de los consumidores, puesto que en la sociedad de consumo todo es mercancía: todo se compra y se vende, desde la materia prima y las herramientas hasta el producto artístico. Esto es no intrínsecamente una tragedia, sino parte de la evolución del arte. Hoy cualquier persona puede comprar un set de pinturas al óleo con toda la gama de colores. Antes, los creadores tenían que elaborar sus propias pinturas y era imprescindible que supieran hacerlas además de tener la habilidad de preparar personalmente sus lienzos. El amarillo de Van Gogh no tiene igual. En fin, los artistas debían estar dotados de habilidades artesanales mientras no existiera la tecnología correspondiente para liberarlos de esas tareas básicas. Hoy en día las posibilidades para la creación de colores y mezclas son abundantes gracias a la tecnología. En todo caso, los términos abundante o escaso resultan de apreciaciones subjetivas marcadas por cada época en función de los umbrales que caracterizan un periodo histórico determinado.

La utilización de la técnica simplificó muchas tareas laboriosas que requerían minuciosidad, ahora hay un mercado para prácticamente todos los materiales que necesita un artista convencional. En contraparte, cunde la ignorancia o la falta de habilidad para dominar por propia mano ciertos procesos básicos, en virtud de que todo aquello que debe saberse para producir determinados productos artísticos deriva de los recursos tecnológicos disponibles. Cuánto ha pasado desde el ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936). Y es que la mediación de la técnica crea problemas nuevos cuanto más se desarrolla, hasta llegar a un grado de tal manera invasivo que pareciera que el potencial humano es incapaz de revertirlo, y que hizo declarar a Martin Heidegger (1976) en la última entrevista que concedió para el semanario *Der Spiegel*: “solo un Dios podrá salvarnos”.

Uno de esos problemas, atisbado en la década de los setentas, consiste en que el virtuosismo en el uso de la técnica permite crear obras de arte hiperrealistas en la acepción que puso en boga

Jean Baudrillard con su concepto de hiperrealidad que remite, en última instancia, a la incapacidad de distinguir la realidad “real” de la realidad imaginada a partir de que la copia alcanza un enorme realismo debido en gran parte a la efectividad del desarrollo tecnológico; pero por exacta que sea la copia, a final de cuentas, no es más que un simulacro y, sin embargo, en cuanto tal sustituye la realidad verdadera en la cabeza del público:

En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni de la verdad, la era de la simulación se abre pues con la liquidación de todos los referentes, peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las combinaciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación o reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real (Baudrillard, 1984, p. 11).

Sin confundirse con el concepto de hiperrealidad, en arte, el hiperrealismo resulta de la enorme capacidad para manejar las técnicas de la fotografía en la elaboración de pinturas y esculturas, performance, escenografías... lo que supone sociedades desarrolladas con un alto nivel tecnológico e informático. Condición que se cumplió primero en Estados Unidos a finales de la década de los sesenta, coincidente con la carrera por colocar el primer hombre en la Luna. Y de allí se expandió a Europa en los años setenta.

Se entiende que las características a destacar de este movimiento pictórico parten de la aspiración a lograr una clase de realismo total con base en el uso de la fotografía y otras técnicas afines como apoyo, en consecuencia: “los temas son representados con exactitud minuciosa e impersonal en los detalles, por medio de una agudeza óptica llevada a cabo con tal virtuosismo técnico, que supera la ‘visión’ del objetivo fotográfico” (Hiperrealismo/términos). Pero de lo que resulta el despropósito de la exageración deformante, semejante al esplendor de la musculatura de un actor de cine, que no superaría la prueba de antidopaje más elemental.

Claro que no está expuesto, como los deportistas de alto rendimiento, a esas pruebas. La metáfora apunta a que el uso de sustancias para lograr volúmenes excepcionales ya no resulta de una ética de ejercicio y nutrición, sino de un aditamento que, a la larga, afecta la salud. Por eso su consumo está prohibido.

El problema es que a partir de esa base inicial de virtuosismo técnico se ha generado un fenómeno cultural que trastorna la manera de pensar el arte. Y en algún punto, roza la cuestión ética: ¿cómo digerir la “habilidad” de cierto *software* para componer música? Aún es prematuro pronunciarse al respecto, pero ya tenemos rastros de lo que puede pasar con solo seguir la trayectoria de algunas innovaciones tecnológicas aplicadas a la realización de obras de arte. Algunos productos de bioarte tienen que ver con la manipulación genética, pero qué significa infiltrar a un conejo para hacerlo fosforescente. ¿Habrá un contrapeso ético para ese tipo de exploraciones? *A priori* las técnicas no son ni positivas ni negativas, pero de pronto concitan usos perversos, a saber, un tema que las películas de ficción explotan estupendamente, como la creación de soldados perfectos con base en la tecnología cyborg, la ingeniería genética y la inteligencia artificial. En otro plano de aplicación, no parece descabellado que los artistas experimenten pinturas de gran formato apoyándose en la proyección de fotografías para que, a manera de calca, hagan sus trazos sobre una superficie amplia con la seguridad de que dominan todo el perímetro considerando aspectos como la iluminación, la irregularidad de la superficie, etc.; pero tampoco es raro que de copias como esas resulten imágenes frías que no retratan nada, pese a la exactitud de la representación calcada. En última instancia, la intención de mostrarlo todo con una precisión desnuda, sin veladuras, es también una manera de definir la imagen pornográfica. Así lo arguye el filósofo surcoreano formado en Alemania:

En la sociedad expuesta, cada sujeto es su propio objeto de publicidad. Todo se mide en su valor de exposición. La sociedad expuesta

es una sociedad pornográfica. Todo está vuelto hacia fuera, descubierto, despojado, desvestido y expuesto. El exceso de exposición hace de todo una mercancía (Byung-Chul, 2013).

Un manejo perverso de las imágenes consiste en el exceso de transparencia y de exposición, cuya desnudez anula el misterio de lo oculto y del secreto, que son regiones especialmente aptas para la creación artística en el enigmático juego de cubrir, descubrir y encubrir. En este sentido, la transparencia es no un medio para mostrar la belleza, concluye el filósofo coreano-alemán: cuando se intenta exponerla mediante los artificios de la tecnología, el objeto artístico se empobrece tornándose en una exhibición obscena.

Una vez señalados ambos extremos: por un lado, la falta de destrezas para estructurar una obra de arte (esbozar y planificar); y por otro, el virtuosismo en el manejo tecnológico que suplanta el talento creador hasta convertirlo en pornografía, podemos sentar las bases de la discusión acerca del discurso del arte conduciéndolo a estrategias con enfoques afines al campo de las ciencias. Es Dalí y no un científico quien arriba a la conclusión de que: “el enigma artístico siempre estuvo más unido de lo que parece a la historia de la Ciencia” (Vila-Matas, 2012, p. 81). Traducir esto para efectos prácticos significa tratar de avanzar por la senda de la multidisciplinariedad, buscando desde diferentes perspectivas (científica, filosófica, estética, humanística) patrones y aun sistemas para entender la relación arte, ciencia y sociedad. Un camino complicado por la aparente vorágine de los valores culturales que intentan divorciar la lógica científica del proceso creativo, y creen conseguirlo apostando a la especialización. Contrariamente, pensamos que es viable la tarea de recuperar los vasos comunicantes entre las artes mismas y de estas con la tecnología como ciencia aplicada. Equivale a explorar: “los vínculos secretos y manifiestos entre la pintura, la música, la poesía y el pensamiento” (Ashton, 2001).

Un primer referente para ordenar la discusión es el problema del “sentido” en la producción del arte; o con mayor precisión, la cues-

tión del discurso del sentido en la obra artística. Si bien es un tema antiguo y pertinaz, con la modernidad adquirió un cariz insólito que lo hace aparecer como un fenómeno cultural reciente. Así queda enmarcada la polémica cuestión: ¿Qué es el arte? Y particularmente la discusión sobre la utilidad, o más bien, inutilidad del arte más allá de las consignas: “el arte por el arte” *versus* “el arte comprometido”. Finalmente, el asunto se condensó en una sentencia lapidaria: ¡no importa el producto artístico, importa el mensaje!

Pero en la sociedad de consumo (Houellebecq, 1998) y en la modernidad líquida (Bauman, 2003), el propósito articulador y principal móvil del artista se ha desvinculado de motivos que en diferentes épocas habían orientado la creación artística: la belleza, la verdad, la pretensión de eternidad en la fugaz comprensión de que la realidad es móvil y efímera y que, para efectos interpretativos, en el arte, se consume cuando el artista logra el dominio de un estilo propio y único como su firma o su huella digital y pervive a la muerte del autor. Ninguno de estos arquetipos orienta con más fuerza al artista de la actualidad que el deseo persistente de lograr que su obra se cotice como valor bursátil, de modo que el aumento de su precio con el paso del tiempo la convierta en una inversión inteligente; y los coleccionistas atesorarán la plusvalía que encierra el objeto de arte sin que importe si la obra en sí sea meritoria o no. Y eso tiene un valor cuantificable en el mercado, a través de la variación de los precios, pero subjetivamente el valor artístico no tiene precio. Planteado de otra forma: ¿qué virtud especial posee la pintura: *Portrait of an Artist (Pool with two figures)* de David Hockney, para alcanzar un precio de venta de más de 90 millones de dólares?

El segundo referente es la cuestión ética, es decir, la postura del artista frente al diabólico pacto sellado entre el arte y el dinero en la sociedad del hiperconsumo. El documental *The Price of Everything* (2003) es un paso obligado para entender en pocos minutos la influencia del dinero en el proceso creativo y en la conformación del mercado del arte con su cohorte de profesionales: curadores, *art dealers*, artistas, críticos, propietarios de galerías,

gestores y demás empresariado cultural. Asunto sobre el que discerniremos un poco más adelante, porque lo urgente es señalar que la catástrofe para el arte en la sociedad consumista radica en que ni la emoción estética, ni el virtuosismo del talento trabajado con paciencia en el estudio, ni la apasionada práctica del oficio, ni la originalidad del creador, parecen jugar algún papel en las motivaciones de los compradores.

En el desdén por el mérito intrínseco de una obra encontramos, de manera hiperbólica, una ventaja de índole sociológica: conferirle un papel especial al pensamiento crítico y abrir un eje temático para los estudios culturales y de historia del arte. Lo que conlleva, para evaluarlo, ponerle al artista la condición de que un acto creativo por excelencia sea también un proceso reflexivo, crítico, que acompaña a toda producción que pretenda ser genuinamente artística, lo cual implica no solo la consabida inspiración y la destreza del virtuoso, sino un análisis de la implicación del artista en un determinado contexto social a fin de que tanto los creadores y los críticos de arte, como los gestores culturales, estén en condiciones de completar el ejercicio de objetividad equivalente al de la ciencia. Con ello se depura parte de la toxicidad que enrarece la atmósfera que se respira en el mundo del arte, cual si fueran pecados capitales: la pereza, la soberbia, la avaricia, la lujuria —la pornografía en la óptica de Byung-Chul—. Toda proporción guardada es una lucha equivalente a la que planteaba Sócrates a los sofistas, quienes, pese a ser hombres sabios y competentes, de repente se olvidaron de la verdad para dedicarse a cobrar por enseñar habilidades retóricas y argucias para torcer la dialéctica. Los que contrataban tales servicios lo hacían para ganar debates por cualquier medio, incluyendo los falaces razonamientos *ad hominen*, puesto que esa era una manera expedita de ganar posiciones políticas.

Asumir la tarea de luchar por la verdad, la justicia o la belleza exige una postura ética frente al mundo, reconociendo sus conflictos y contradicciones, por lo cual la incertidumbre y la agonía existencial nos atentan. El maremágnum que caracteriza el oca-

so de la modernidad se exacerbó hasta llegar a una racionalidad del exterminio en Auschwitz. En la segunda mitad del siglo xx, la trayectoria evolutiva del capitalismo global nos condujo, según Byung-Chul, del estrés a la depresión como los principales efectos psicológicos sobre la psique humana, de modo que en lo que va del siglo xxi deambulamos entre la sociedad del riesgo (Beck, 2006) y el capitalismo salvaje que inspira la Doctrina del Shock (Klein, 2007). Un mundo desequilibrado que obliga a afrontar nuevamente el problema humano de cara a la posible extinción de nuestra especie con un margen de acción cada vez más reducido, constreñido y amenazado por el cambio climático y otras consecuencias ecológicas devastadoras, entre las que vale encuadrar la actual pandemia que ronda los seis millones de contagios en todo el planeta, lo cual nos devuelve a un contexto aterrador, como lo fue en su momento el punto de no retorno de la racionalidad instrumental: los campos de concentración nazi (el gulag soviético siempre fue menos moderno y más bárbaro). Si bien hoy en día las dictaduras y los tiranos tienen otra presentación, el reto básico es el mismo: hacer algo para que la poesía (y el arte) sea posible después de Auschwitz; o después de la tragedia de Chernóbil; o después de la crisis financiera mundial de 2007 pergeñada por la avaricia que provocó la emisión y compra descontrolada de bonos-basura; o después del coronavirus; o después de...

Una vez asentadas las referencias límite del sentido del arte en la sociedad actual y del compromiso ético exigible a los artistas, el discurso sobre el arte puede desplazarse hacia la cuestión del proceso creativo, y volver a lo básico: la sensibilidad, la imaginación y el talento. En primer lugar, es fundamental recobrar la planeación del creador, en términos técnicos y logísticos. Al fin y al cabo, la esencia del *disegno* es el diseño de lo esencial de una obra. Para desahogar rápidamente esta propuesta de rescatar la importancia del *momentum* del diseño en el proceso creativo, retomamos un tópico que protagoniza Miguel Ángel, más o menos así: el problema de conseguir una gran pieza de mármol en bruto para quitarle

lo que le sobra y concluir en esculturas portentosas, como la *Pietà* o el *David* con sus más de cinco metros de altura.

Valga el reduccionismo anterior para zanjar el problema del diseño y pasar raudos al tema que aquí nos interesa: el compromiso ético del artista. Es un tema descuidado porque no tiene asideros obvios. Es complicado incluso el modo de adentrarse a la problemática. Como sea que se entienda esto, se trata del cuestionamiento del mundo por parte del artista (ya sea desde el punto de vista filosófico, estético, político, ético...) como elemento sustantivo del proceso creativo. La convergencia del *disegno* y la ética constituyen hoy en día una amalgama que no puede eludirse si pensamos que el arte es más que ornato y decoración. La implicación de la ética aparece como una interrogante, una incertidumbre, incluso como dolor íntimo, y todo creador ha de despejarlo en aras de la consumación de su proyecto estético y, por derivación, como agente de cambio, aún sin proponérselo.

Viene al caso poner de ejemplo a Picasso, puesto que cierta clase de “artistas” se cree capaz de hacer pinturas cubistas como las del autor de *Guernica*, o incluso mejores, sin considerar que, para ganarse su derecho a romper las reglas, Picasso tuvo que entregarse durante buena parte de su vida a una disciplina de trabajo intenso a fin de adiestrarse en temas como la composición, el manejo de la luz, el color y las formas. Perfeccionar técnicas en el manejo del espacio, ahondar en temáticas que involucran el conocimiento científico y cultural de su época a fin de encontrar la singularidad del mensaje que aspiraba expresar con el adecuado manejo de los símbolos, más otros aspectos teóricos y de destreza, cuyo dominio cristaliza no solo en el producto artístico, sino en lo que este es capaz de transmitir al público. Una de las obras más representativas es la pintura mural *Guernica* (1937), debido al contexto de la guerra civil española, pero en retrospectiva esa muestra de indignación cristalizó en una genialidad consumada; un *aura* que podía detectarse en diferentes aspectos de la evolución del artista: un germen luminoso acaso presente ya en sus primeros

cuadros, porque de ese lento y complejo proceso de maduración proviene la autoridad del artista. En otras palabras, la genialidad innovadora de Picasso no fue concedida por la vía mitológica de las musas u otra clase de milagro. El artista malagueño creía en la fortuna, y afirmaba que “mientras más trabajaba más suerte tenía”: la genialidad es consecuencia de su trabajo, perseverancia, y puestos a contar, también hay que considerar su respeto inamovible a lo clásico y a las técnicas de los grandes maestros. Respetaba lo establecido y lo formal incluso cuando su labor tomaba un sendero iconoclasta y demasiado audaz para ceñirse al canon clásico.

Sobre la crítica

El papel de los críticos es escudriñar lo necesario para determinar en qué medida el artista logró cristalizar su proyecto en las coordenadas históricas de la época en que le tocó vivir, como quien dice el discernimiento del contexto social, y con ello contribuir a valorar los méritos particulares de determinado artista, así como a entender la posible trascendencia de los esfuerzos creativos más allá de la positividad del producto artístico e incluso de la época, en los casos en que la obra de arte pervive fuera del tiempo en que fue creada. Dicho de otro modo, el crítico de arte desmenuza con fino bisturí la pretensión de eternidad que subyace en la creación artística. Semejante tarea pasa por traducir en palabras lo creado, percibido, sentido y pensado en torno a la obra de arte. Hacerlo sin tomar un rol protagónico ni supeditar el arte al texto. Más bien, se trata de reflexionar con rigor cuasi científico, como un curador que ordena, valúa, maneja, conserva y coloca los elementos a exponer con un cálculo exacto a fin de que cada obra particular esté en las mejores condiciones para hablar por sí misma; que sea ella y no el discurso crítico el que explique los motivos del artista, que es como decir: explorar los motivos del arte sin descartar de antemano ninguna vía. Mientras demuestre su eficiencia se vale:

psicoanalizar, deconstruir, biodescodificar, emprender la reestructuración cognitiva o arqueologizar, diría Foucault.

El ejercicio crítico se desvirtúa si toma las obras de arte para ilustrar alguna teoría social o estética, rasgo muy frecuente en los eruditos que han dedicado muchos años a un solo autor o una escuela, nutriendo una familiaridad que los provoca sentirse dueños del coto en que parecen saberlo todo. Por el contrario, la teoría estética facilita la mirada de lo no evidente en la obra de arte para destacar lo que el artista ve y que los demás no podríamos captar precisamente por no ser artistas y carecer del conocimiento para dominar la dialéctica de encubrir y descubrir. El punto fino del crítico de arte es lograrlo sin verborreas estériles ni intentar ganar notoriedad mediante una retórica falaz y cobrar por ello, como lo hacían los sofistas de la antigua Grecia. En el contexto actual hay un marcado sesgo hacia el narcisismo, y opera tanto para los artistas como para los críticos si se les lanza el cebo del dinero como referente de éxito: solo los artistas cotizados son artistas; y la billetera de los críticos también engrosa si contribuye a que el público compre determinada obra. Algunos críticos escriben textos que serán remunerados por su inclinación mercadotécnica antes que por su capacidad de esclarecimiento, perspicacia o profundidad, y por eso forman parte del *establishment* cultural que tiende a la homogeneidad al tiempo que desvaloriza la diversidad cultural. Los museos, las galerías e incluso los propios artistas esperan esas críticas a modo de elogios y condescendencia para consolidar sus estrategias de mercado.

El artista ante la encrucijada

Para el creador novato en busca de público, el cuestionamiento de su lugar en el mundo y su postura ante la realidad suele reducirse a un momento de autocrítica en términos de evaluar con sinceridad el calibre de su talento y los alcances de su imaginación. El quid es

pasar al siguiente nivel: la exigencia íntima de asumir una postura ética. Aceptar autoevaluarse con un viejo baremo que mide la calidad humana.

La modernidad ha soslayado de manera sistemática el compromiso ético dentro del proyecto estético, por eso ahora aparece como una novedad extraordinaria. El artista que hace “arte normal”, en términos análogos al concepto de ciencia normal acuñado por Kuhn (1962): científicos que se apegan al paradigma vigente, si acaso siguen modas, se acogen a la escuela o vanguardia que previamente allanó el camino experimental, pero al final, aun cuando proclamen alguna modalidad de ruptura, acaban acomodándose en un eclecticismo efectista que prolonga la vigencia paradigma dominante. En el arte, también comprende al grupo de creadores que mencionamos en el primer párrafo de este ensayo, caracterizados por su falta de compromiso ético, dados a la frivolidad y la búsqueda de la fama por los mismos caminos trillados. No es muy difícil identificarlos, son hábiles para copiar y aun fáciles para el plagio. Son redundantes. Lo que en verdad les importa es mantenerse en la caza de apoyos gubernamentales, becas de instituciones privadas y premios prestigiosos respaldados por el dinero que reparten.

En cambio, a los artistas que aceptan el reto del contrapeso ético se los reconoce por su honestidad, compromiso, autenticidad y coherencia. Es una descripción que puede decir mucho, pero en la práctica nada. Fenoméricamente son tan irreconocibles como el valor de cambio de una mercancía. Solo sabemos que ellos no usan el arte como medio terapéutico ni como moneda de cambio. En algunos casos, la sublimación en términos freudianos puede ser leída como un canal de comunicación entre el artista y su público, de manera que el interés que una obra de arte suscita en el espectador es un momento de co-creación que completa el trabajo del artista sin visos narcisistas (Nasio, 2017). En ese sentido, los artistas que caen en este terreno adquirieron la frecuentación de un tropo cuando no podían pintar: Vincent Van Gogh se cortó una

oreja y Edvard Munch solía embriagarse. La modalidad literaria de esta desgarradura es ejemplificada por la novela *El malogrado* de Thomas Bernhard (2011), que involucra el tema del suicidio.

El compromiso con la vida

El artista comprometido alcanza tal reputación mediante su obra. A diferencia de quienes se dejan guiar por las modas, se propone producir un impacto emocional y espiritual en el espectador: le motiva provocar la gratificación estética en el espectador con recursos insólitos. La inconformidad con la realidad le alienta para diseñar proyectos que reflejen su postura ante el mundo, y el público eventualmente puede descifrarla por estar provisto de guías (así sea a nivel de una insinuación o un mero guiño) que arrojan claves para la interpretación. El compromiso ético es especialmente encomiable porque, tratándose del arte contemporáneo, ha estado ausente en obediencia a que, para el artista moderno, el fundamento de la expresión artística es el concepto y no la vida. Dicho de otro modo: en la llamada modernidad líquida el compromiso del artista con la verdad, la justicia y la belleza ha ido extinguiéndose a pasos agigantados. En otro contexto, pero con idéntica intención de autenticidad, Joël Dicker hace decir a uno de sus personajes que aspira a ser escritor (y que puede extenderse sin abuso extralógico a cualquiera que pretenda ser artista, ya sea como pintor, escultor, músico, arquitecto, cineasta...): “Escriba porque es el único medio para usted de hacer de esa minúscula cosa insignificante que llamamos *vida* una experiencia válida y gratificante” (Dicker, 2018, p. 271).

¡El arte se trata de la vida!, pero parece que lo hemos olvidado. La mercadotecnia nos ha engatusado. En este ensayo discernimos sobre este olvido como un fenómeno social provocado por la mercantilización de la cultura y el arte. Resulta fácil para muchos artistas modernos y posmodernos considerar que el arte clásico ha

muerto. Si se quiere un término menos dramático podría decirse solamente que ha pasado de moda. No cuestionan la maestría y grandeza de los artistas clásicos, sino que aluden a que ellos no tienen ya nada que decirnos, por esa razón dejaron de ser canon y ya no hay normas restrictivas que valgan. Si algo caracteriza al arte contemporáneo es su inclinación por explorar temerariamente todas las posibilidades imaginables para elaborar un mensaje, en un extenso territorio donde no hay regla ni prohibición que valga. Por eso resulta insolente, pero no descabellado, tener por arte enlatar las heces de Piero Manzoni, y que en la subasta de Sotheby´s del 24 de mayo de 2007 haya alcanzado el precio de 124 mil euros (*El Tiempo*, 2007); o que la obra *Comedian*, del plátano pegado en la pared con cinta adhesiva de Maurizio Cattelan, se vendiera en 120 mil dólares en diciembre de 2019. ¿Habría una mayor comprensión del arte si pudiésemos desentrañar el compromiso estético al margen de la perversidad del consumo conspicuo? ¿Sin el canon de los clásicos todo está permitido? Para responder conviene interesarnos también por los aspectos no explícitos de una obra; por el contexto que provoca que lo importante sea, precisamente, lo que no dice el artista, lo que oculta la obra, lo que transmuta o desfigura con el fin de encubrir el objeto de arte y retrasar el develamiento de lo bello para arrebatárselo a la experiencia directa del ojo y dejárselo a la memoria.

Por lo demás, tratándose de la postura ante al mundo: ¿Qué tiene que decir un artista frente a la pobreza, la discriminación, la violencia, la corrupción, el miedo infiltrado por el coronavirus o la deshumanización imperante? ¿Cómo concebir el arte de cara al avance de la tecnología en su versión diabólica de “razón instrumental”: el goce estético acotado por algoritmos, el inmenso poder oculto de los dueños de las redes sociales?

El arte más allá del arte. A manera de conclusión

Si bien todo puede ser arte, no todo es arte. Algunos grafiteros se creen artistas, y hay algunos murales callejeros que podrían darles la razón: sí que lo son; pero no todos. Dentro del universo del grafiti hay una compleja clasificación, tomando en cuenta que en su origen se trata de una forma de resistencia, una manifestación de insatisfacción, descontento, una alternativa no institucional, anti-sistémica.

Tomemos por ejemplo el ignominioso caso de Mufo y Neón, autores del mural que ostentaba la ofensiva frase: “¡Avelina Lésper, Me la Pelas!”, que se podía observar en una calle de la Ciudad de México, retando así a quien es conocida por ser una férrea detractora del arte contemporáneo. Poco tiempo después ambas partes fueron conminadas a dialogar acerca de las bases en las que fundamentan su obra estos grafiteros. Se les extendió la invitación para asistir al Museo de la Ciudad de México, el 4 de agosto de 2018. Avelina Lésper llegó puntual; los grafiteros no se presentaron. Delante de la concurrencia, ella argumentó: “el arte es un puente de comunicación que nos involucra y compromete —como creadores que somos— a hacernos responsables de nuestra creación y sus consecuencias”.

Criticó el trabajo de los grafiteros que la retaron, no por la cuestión personal de la ofensa, sino porque no ofrecen una propuesta original. En el mejor de los casos, lo que hacen es imitativo. Lo peor es que plagian con descaró el grafiti norteamericano. Por lo tanto, carecen de un discurso propio y son incapaces de colocarse frente a la realidad social de México para proponer un proyecto creativo propio. A lo más, sus trabajos —solo se refiere a los de estos grafiteros, no al grafiti en general— se caracterizan por ser vistosos, eso sí, pero apenas les da para ser productos decorativos. La evidencia de la falta de compromiso ético, en este caso específico de Mufo y Neón, es que con su negativa a debatir públicamente se mostraron incapaces de responder por las con-

secuencias de sus acciones. Desde lejos provocaron a Avelina Lésper, pero no plantaron cara en el momento de la verdad que es el encuentro frente a frente.

Otra de las cosas interesantes que la también historiadora y literata reprochó a los grafiteros es que su obra: “no plasma nada —¡nada!— que pueda molestar al patrocinador”.

Aquí vale referir el caso de Diego Rivera cuando fue elegido para pintar un mural en el vestíbulo del Rockefeller Center, que denominó: “El hombre en el cruce de caminos”. Proyecto rico en simbolismos, después de todo, este flamante edificio representaba la meca del capitalismo. Allí el pintor mexicano plasmó a los grandes personajes de la Revolución rusa. Diego y Frida Kahlo nunca ocultaron su adhesión al comunismo; pero quizá sus mecenas pensaron que él no se atrevería a tanto en su cruce de caminos. Enseguida lo censuraron pidiéndole que quitara los personajes controvertidos. Diego se negó, aunque ofreció pintar otro personaje de enorme valor simbólico para los estadounidenses: Abraham Lincoln. Pero su propuesta fue rechazada. Ante semejante situación el muralista manifestó que prefería morir antes que mutilar su obra. Los Rockefeller optaron por cancelar la obra y más adelante destruyeron completamente el mural. Diego Rivera lo repintaría en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, rebautizándolo: “El hombre, controlador del universo”.

Para Avelina Lésper, el talento artístico no está dirigido a la comunicación con la sociedad. Entendemos que el sentido de esta afirmación se refiere a que la comunicación con la sociedad no se reduce a la búsqueda de la aceptación, en todo caso, la conferenciante advierte que muchas veces, como el caso del mural de Diego, un sector le dio la espalda a la visión del artista. Por eso destaca la postura ética de Diego. Primero porque no cedió. Segundo, porque gracias a su porfía repuso en otro lugar el mural que fue destruido en Nueva York. La extinción de la URSS hoy día nos dice muchas cosas acerca de las figuras que Diego tanto respetaba, pero, pese al derrumbe del telón de acero, la dignidad del artista

permanece incólume: no se arredró a pesar de las funestas consecuencias que traería para su carrera el “fracaso” en Nueva York.

Reconocemos, pues, que hay obras que hablan a los sentidos y se contentan con satisfacer su propósito ornamental. Eso está para los artistas menores, el punto es que no pidan que se les trate como si fueran Picasso. El artista genuino concibe obras para retar al intelecto. Es aquí donde se precisan estrategias ingeniosas para comunicar su particular mundo interior, y es lo que en suma viene a ser la propuesta propia, eventualmente plasmar su desgarrar espiritual: el artista trabajando sobre la veta infeliz de la realidad, y ponerse furioso porque cunde la injusticia; en fin, las razones que llevan a esta clase de creadores a sentirse inconformes. Y solo con su arte podrían sentirse momentáneamente liberados. Por ello, el impacto sensible que dejan sus obras es más de perplejidad que de placer reconfortante. Quizá cierta complejidad resulte oscura, enigmática y por momentos cruda, inclusive amarga, pero en todo caso ajena a la charlatanería de un arte elitista reservado únicamente a unos cuantos iluminados, pero sobre todo copada por los pudientes que se sientan a la mesa con los Rockefeller, y que pagan más cuanto menos entienden.

Una labor adicional de la crítica consiste en aportar información al público e iluminar los entornos de una obra; contextualizar los retos del artista y los méritos alcanzados por su obra, a fin de propiciar interpretaciones accesibles para auditorios más amplios. En otras palabras, el artista que aspire elevarse más allá de las modas y el consumismo, precisa explicitar un compromiso ético con su propia estética para justificar su proyecto, ya sea de manera directa o indirecta, puesto que no tiene que hacerse ideólogo ni militante ni formar parte de ningún voluntariado de la Unesco, sino dedicarse a la autenticidad, como quien dice a la exploración de su potencial para dar lo mejor de sí mediante su obra, y conseguirlo, en parte, como lo hacen los científicos en la búsqueda de los universales: mediante procesos de trabajo rigurosos, con disciplina sistemática y tenaz, dedicación plena, métodos aplicados y cono-

cimiento acumulado. Vale aquí derribar los estereotipos que identifican a los científicos como seres fríos, calculadores, obsesionados con el orden y la jerarquía. Y creer que su sumisión al método los desconecta de la realidad cotidiana y anestesia sus deseos. Eso connota la palabra *nerd* en las películas de Hollywood. Mientras el temperamento de los artistas es apasionado, bohemio, romántico, festivo hasta la borrachera, espontáneo y temerario. Lo cierto es que sus personificaciones más preclaras el artista virtuoso y el científico genial son extremadamente parecidos. Con todo y con eso, no se trata de llegar a ser un esteta puro, sino un agente de cambio. Por lo demás, a diferencia de la ciencia, el arte no tiene *a priori* una utilidad práctica ni un valor social perene.

Para efectos de la crítica, el arte y la responsabilidad social del artista son procesos diferenciados. Mezclarlos es prejudicial. Admitamos que el compromiso social no hace mejores artistas, pero es la coraza ideal para proteger la integridad. El compromiso de Diego puso en peligro su prestigio al perder un escaparate formidable de proyección internacional como el Rockefeller Center. No sabía que al final saldría ganando. Se defendió. Resistió. Al mismo tiempo emitió un mensaje que aún hoy conserva su vigencia: la exhibición pública de una obra exige estándares más allá de las veleidades de los mecenas; y el gusto del público no está por encima del juicio del tiempo.

La dinámica de los contextos (Otra alternativa de conclusión aplicando nuestros postulados a la propuesta del *Non-Visible Art*)

La reunión del artista con su público también ha cambiado de coordenadas, los referentes del espacio y el tiempo son cambiantes, es como pensar en el terreno ganado por Netflix a las grandes productoras como *MGM*, *21st Century*, *Paramount*... lo único relativamente estable en la sociedad consumista son las reglas del

mercado. Bajo esta lógica, es posible que los efectos especiales en la cinematografía se impongan al talento de la actuación. Las producciones digitales someterán a los directores convencionales. Nuevas escisiones, deslindes, dicotomías hasta derivar al caso extremo de las “obras” que se albergan en el *Museum of Non-Visible Art*, que como ya el puro nombre nos advierte, son obras invisibles, pero no inexpugnables. Requiere que se vean con una mirada diferente a la habitual, porque el objeto en sí no aparece, en su lugar hay una justificación escrita de cada pieza “exhibida”. El manifiesto en que respaldan este proceder es provocador, interesante. Es mucho más complejo de lo que enseguida vamos a criticar, reconociendo que hay otros puntos de coincidencia y que, por lo mismo, ni siquiera mencionaremos:

1. El arte en sí mismo es nada. (Nosotros diríamos que algunas obras podrían no tener nada porque no tienen que ver con la vida, si acaso son simulacros.)
2. La única superficie donde vale la pena pintar es en la mente del contemplador. Argumentan que la vista del arte no requiere de ojos; en esto tienen razón. (En lo que no reparan es en que la mente del contemplador no es una *tabula rasa*, es posible que previamente haya sido formateada por la mercadotecnia.)
3. El arte no tiene valor hasta que sale al mercado. (Sin comentarios. Se sigue que niegan la existencia de valores estéticos intrínsecos, para no hablar de los valores éticos.)
4. Lo que ves, no importa. (Del solipsismo al nihilismo en términos epistemológicos. En términos éticos, extiende una carta de naturalización para la inautenticidad.) Tal vez la originalidad consista en que lo importante resida en lo que no se ve, en el misterio de lo velado adrede. Tal vez se imponga el simulacro denunciado por Baudrillard; o bien, salga airosa la inteligencia del receptor.
5. Debes pagar más por el brillo que no tiene un objeto. (Un imperativo provocador alineado al consumismo.) Es irónico si se piensa como el gran escritor y periodista norteamericano:

“durante todos estos años he creído que, en arte, más que en cualquier otra cosa, ver es creer” (Wolfe, 1976, p. 9). Ahora venimos a descubrir que se necesita creer para poder ver.

Referencias

- AFP (2019), “¿Arte? El caso del plátano pegado en la pared que se vendió en más de cien mil dólares, y que otro artista se comió, a modo de ‘performance’”. Disponible en: <https://www.chicagotribune.com/hoy/entretenimiento/ct-hoy-el-platano-pegado-a-la-pared-considerado-arte-20191208-ohhjmqt3tjcv5j-quw5jfwxera-story.html>. Consultado: abril 21, 2020.
- Ashton, D. (2001), *Una fábula del arte moderno*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Avelina, L. (2018), “El discurso que dio en el debate con grafiteros”. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/discurso-leyo-avelina-lesper-debate-grafiteros>. Consultado: abril 25, 2020.
- Baudrillard, J. (1984), *Cultura y simulacro*, España, Kairós.
- Bauman, Z. (2003), *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Beck, U. (2006), *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, España: Paidós Ibérica.
- Benjamin, W. (1936), “La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica”. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/judith_jimenez/wp-content/uploads/2018/03/La-obra-de-arte-en-la-epoca-de-su-reproductibilidad-tecnica-Walter-Benjamin.pdf. Consultado: abril 25, 2020.
- Bernhard, T. (2011), *El malogrado*, México, Alfaguara.
- Bourdieu, P. (2012), *El sentido social del gusto*, México, Siglo XXI.
- Byung-Chul, H. (2013), *La sociedad de la transparencia*, España, Herder.

- Dicker, J. (2018), *La verdad sobre el caso Harry Quebert*, México, Alfaguara.
- El Tiempo* (2007), "Tarro de excremento de artista italiano Piero Manzoni fue vendido en 124 mil euros", 24 de mayo. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/cms-3569117>. Consultado: abril 28, 2020.
- Heidegger, M. (1976), "Última entrevista de Martin Heidegger para el semanario *Der Spiegel*". Disponible en: <https://www.arsvitalis.es/wp-content/uploads/2020/01/ENTREVISTA-DEL-SPIEGEL-A-M.-HEIDEGGER.pdf>. Consultado: abril 25, 2020.
- Hiperrealismo/Términos (s/f), Disponible en: de <http://www.portaldearte.cl/terminos/hiperrealismo.htm>. Consultado: mayo 15, 2020.
- Houellebecq, M. (1998), *El mundo como supermercado*, España, Anagrama.
- Klein, N. (2007), *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*, España, Paidós.
- Kuhn, T. (2012), *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Museum of Non Visible Art (s/f), *Manifiesto del Museum of Non-Visible Art*. Disponible en: <https://museumofnonvisibleart.com/manifiesto/>. Consultado: mayo 6.
- Nasio, J. (2017), *Arte y psicoanálisis*, España, Paidós.
- Pöpper, T. (2008), *Miguel Ángel. Obra gráfica*, Alemania, Taschen.
- Vila-Matas, E. (2012), *El viajero más lento*, México, Seix Barral.
- Wolfe, T. (1975), *La Palabra Pintada*, España, Anagrama.

“CREATIVIDAD” EN LOS DIFÍCILES TIEMPOS DE UNA PANDEMIA...

ELBA IRERI TOPETE CAMACHO¹

Introducción

*En cuántos estados es posible
imaginar la existencia...*

Parecería que estamos en medio de una película de ciencia ficción, hay un sentimiento generalizado de incertidumbre, confusión y en muchos de los casos miedo. Estamos viviendo una crisis sanitaria y económica sin precedentes. Por las características del mundo globalizado que nos ha tocado vivir, por la problemática ecológica por la que atravesamos y muchos otros factores, esta situación me hace recordar que hace apenas once años en MMIX la humanidad enfrentó la pandemia del virus de la influenza H1N1, mejor conocida como gripe porcina, por atribuirse a los cerdos haber sido los primeros portadores del virus.

1. Profesora investigadora de la Universidad de Guadalajara, adscrita al Departamento de Artes, Educación y Humanidades. Miembro de la Academia de Creatividad y Artes Plásticas. Es licenciada en Artes Visuales para la Expresión Plástica, por la UdeG. Creadora artística miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. elba.topete@academicos.udg.mx



Figura 1. Fragmentos de libro de artista, *Del Tlayolli a la Tlaxcalli y a comer Tlacopan*, Ileri Topete, MMXI

Durante 2009, estuve cursando la nivelación académica de la licenciatura en Artes Visuales para la expresión plástica en el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), de la Universidad de Guadalajara (UdeG), y fue entonces cuando surgió este escrito sobre creatividad, que me gustaría retomar, ya que encuentro vigente el tema y actualmente estamos enfrentándonos al mismo reto. ¿Cómo pensar en creatividad?, si nuestro pensamiento no se puede desligar de una idea central, la crisis de la pandemia del coronavirus-COVID-19 que estamos viviendo.

¿Cómo abordar la Creatividad? No puedo dejar de pensar en *la idea* que vino a mi mente desde el primer momento que inicié las lecturas sobre Creatividad en la Expresión Artística, hace ya once años, y esto es: *No imagino la existencia humana sin la presencia de la Creatividad*. Forma parte de todos los seres que han habitado este planeta, el humano cuenta con capacidad sensorial

e inteligencia, por lo que la Creatividad le es inherente en mayor o menor medida.

“Creatividad” y los difíciles tiempos de la Pandemia de la influenza H1N1, MMIX

Aquí y ahora, tengo en mi mano papel y pluma, cuento con el lenguaje verbal para expresar mis ideas, cada palabra empleada tiene significado y código. Todas las acciones que realizo en mi cotidianidad están relacionadas con productos resultados de procesos creativos.

Me despierto, preparo un café, me pregunto: ¿Quién inventó la estufa? ¿Cómo llegó el café a mi mesa esta mañana? Es decir, cuántos procesos y todo lo que pasó para que algo aparentemente simple suceda; sin embargo, hoy también puedo entender con mayor claridad toda una serie de fenómenos y procesos que se dan en torno a mi existencia. Reconocería sin duda que para que hoy contemos con tantos “objetos” o “recursos”, por ejemplo: la radio transmisor donde escucho las noticias por la mañana diariamente, quien la inventó vivió sin duda un proceso especial, un momento de iluminación, “*insight*” (Romo, 2006, p. 23). Vivimos rodeados de productos de la Creatividad, y definitivamente no es fácil asimilar toda la información que tenemos alrededor.

Ahora mismo frente a mí, sobre mi mesa de trabajo, que por cierto fue hecha por un carpintero, que la diseñó, talló y construyó, claro, no es cualquier mesa por sencilla que me parezca; pero regresando a este momento, tengo una pila de libros, *Canek* de Abreu Gómez, *Tinísima* de Poniatowska, una Biblia, y hay muchos más que han ido quedando aquí en esta mesita, veo uno de Hemingway, otro sobre la obra de Malevich, o una *Memoria del XVI Coloquio Internacional Cervantino* que celebró el 400 aniversario de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Cervantes, en 2005; el *Quijote*, por cierto, merece una mención especial

como una Obra Universal producto de la Creatividad. *Por lo tanto, la creatividad existe: "La vida misma es Creatividad"*.



Figura 2. Fragmentos de libro de artista, *Del Tlayolli a la Tlaxcalli y a comer Tlacopan*, Ileri Topete, MMXI.

*Se vive, se respira, se observa,
se escucha, se siente...*

Hoy aquí y ahora, la humanidad está enredada en una crisis total: social, económica, biológica, ecológica de valores, etc. *Tal vez, solo tal vez si la Creatividad la llevó a ese punto, será la Creatividad que la haga encontrar la solución.*

El reconocimiento del campo de la Creatividad a partir de las lecturas realizadas es más claro, fue muy rico encontrarnos con todos los enfoques que nos dan los diversos autores de estas, por ejemplo, a Maslow (1994) lo encontré por demás interesante en su *enfoque Holista*. Es atractivo abordar un tema desde diversos puntos de vista: filosófico, psicológico, sociológico, con matices esotéricos, y hasta religiosos. En fin, el campo me parece infinito, y no se agota, el panorama se nos ha develado.

La Creatividad está presente, el humano ha crecido con ella: *inventa el fuego, caza su presa, se protege de la intemperie, de la lluvia; Pero la lluvia es vida, y trae "la cosecha"; La cosecha se le*

implora al Dios del agua, este se talla en piedra, la piedra rueda por el Río y llega al mar, ahí la encuentro, la traigo conmigo, escucho su voz y veo su rostro, la pinto, la dibujo, la siento latir, contiene minerales; Y minerales contienen los pigmentos, con ellos se tiñó mi ropa, por lo que hoy, aquí y ahora, con mi pluma trazo letras... trato de perderme en el presente. El ¡Ajá! se asoma, pero se va... hay que tener el “asunto entre manos” (Romo, 2019).

El *asunto* es justo que hoy, aquí pensando en Creatividad, pienso más en lo que vivimos, “pandemia” que resulta “que no es tan peligrosa la influenza”... El científico que estudia el fenómeno y ve la mutación del virus de ave-cerdo-humano, organiza la información, trabaja constante, espero se dé la *Serendipia*, que pronto se encuentre la solución, no solo a la crisis sanitaria, sino también al daño económico, espero pues, que nuestros gobernantes tengan una *Actitud Creativa* ante este episodio trágico, que busquen soluciones adecuadas, *la vida existe, el virus también.*



Figura 3. Fragmentos de libro de artista, *Del Tlayolli a la Tlaxcalli y a comer Tlacopan*, Ileri Topete, MMXI.

¿Y el Arte? ¿Qué hago yo en el Arte?, me gusta más ser receptora, percatarme cuántos procesos mágicos pasan, organizar ideas, dar conceptos, descubrir soluciones, ¡Eureka!

Velázquez pintó las meninas, y recuerdo un libro infantil que tuve de niña, las ilustraciones eran como muñecas de anchas faldas y melenas esponjadas, ahora entiendo, eran las meninas, y que gusto encontrar un libro en la FIL no recuerdo de qué año, dedicado a la princesa Margarita; y si hoy aquí y ahora, olvidándome que tengo que dormir, con esta pluma dibujo a la princesa Margarita con su cubre bocas en estos terribles tiempos de la influenza.

Quién tendrá la Creatividad de sacarnos de este bloqueo histórico, podremos acaso dejar de pensar en el cerdo que sin deberla ni temerla se le acusó del mal.

Insisto, ¡tanto producto de la Creatividad humana a mi alrededor!, veo un cuadro pintado por Rocío Caballero en Facebook, parece premonitorio, un hombre y un cerdo en la escena, esto fue pintado antes de todo esto del virus AH1N1. Hoy un programa de radio toca la cumbia de la influenza... el proceso creativo no descansa, poner orden a los sentidos definitivamente es imposible, vamos caminando, somos una continuidad, *Error* y *Azar* presentes, siempre presentes, la humanidad está así en el columpio, la Ciencia progresa a golpe de errores, lo afirman epistemólogos (De la Torre, 2006).

Newton (1643-1727) ve caer una manzana y da el último paso para formular las leyes de la gravedad, cuántos hechos y mentes brillantes han pasado por la historia de la humanidad para que hoy aquí y ahora, la bendita energía eléctrica me permita ver ahora, aquí una pequeña lámpara ilumina mi mesa de trabajo, y la pila de libros que sigue asomando títulos y autores, “la iluminación” literalmente, producto de la Creatividad.

Pasamos la alerta de la pandemia de H1N1, los científicos encontraron la vacuna, la humanidad pronto se acostumbró a la existencia del virus de la influenza y todo volvió a la “normalidad”, en realidad nada vuelve a ser igual, lo que sí la memoria reciente del ser humano es vulnerable y efímera.

“Creatividad” y los difíciles tiempos de la pandemia de COVID-19, MMXX

Y hoy hemos aquí viviendo de nueva cuenta una crisis sanitaria, tal vez una sin precedente en la historia contemporánea del siglo XXI; el hombre ha evolucionado en tantos y tantos aspectos, ha sido el amo y señor en este planeta, pero no hemos terminado de entender lo vulnerables que somos y cómo hemos alterado el equilibrio y la armonía del entorno. La naturaleza nos ha señalado el camino, sin embargo, el hombre no ha parado la depredación y destrucción de nuestro planeta en aras de su “bienestar y progreso”. Solo que esta vez la humanidad ha tenido que parar de golpe, esta vez la pandemia nos ha cambiado la vida.



Figura 4. Políptico, *Luz en medio del caos... el valor de la salud*, Ileri Topete, MMXX.

Hoy me encuentro aquí de nueva cuenta pensando en cómo poder hablar de Creatividad en medio de la crisis sanitaria más grave que seguramente me tocará vivir. El SARS-CoV-2 es el virus culpable de la actual pandemia. En el mes de diciembre de 2019, un brote de casos de una neumonía grave se inició en la ciudad de Wuhan, provincia de Hubei, en China. Los estudios epidemiológicos iniciales mostraron que la enfermedad se expandía rápidamente, la mayoría de los primeros casos correspondían a personas que trabajaban o frecuentaban el Huanan Seafood Wholesale Market, un mercado de comidas de mar, el cual también distribuía otros tipos de carne, incluyendo la de animales silvestres, tradicionalmente consumidos por la población local, entre ellos murciélagos, a los cuales según la leyenda urbana y algunos estudios se les atribuye esta vez ser los trasmisores de la COVID-19 al ser humano.



Figura 5. Fragmento del políptico, *Luz en medio del caos.. el valor de la salud*, Ileri Topete, MMXX.

La pandemia de coronavirus (COVID-19) nos ha volteado de cabeza, el mundo está trastocado, no hay nación que se salve, la población en todos los lugares es vulnerable, los países más poderosos se han enfrentado al virus letal y las cifras de contagios a nivel global se contabiliza por millones y las muertes aumentan día con día, en realidad todavía no tenemos un panorama claro de qué va a pasar y cómo se controlará este caos.



Figura 6. Fragmento del políptico, *Luz en medio del caos.. el valor de la salud*, Ileri Topete, MMXX.

El año MMXX quedará en la memoria de todos los que nos ha tocado vivir este episodio catastrófico, como un tiempo del no tiempo, una época de pérdidas, de muerte, de enfermedad. Hoy vivimos en un encierro voluntario para amortiguar la expansión de este virus, tendremos que ser verdaderamente seres creativos para poder salir adelante, el mundo actual nos plantea muchos retos.

Como un gran engranaje que mantiene activa la mente moviendo en todas direcciones las “ideas”, el conocimiento y la creatividad mantienen un vínculo estrecho que desde mi punto de vista sería muy difícil que pudieran funcionar aislados, en particular si hablamos del conocimiento científico, aunque esto sea una paradoja el avance que se ha logrado es gracias a esa condición. “La naturaleza del proceso creador es esencialmente cognitiva”. “Solución de problemas”, definitivamente encrucijada esencial de cualquier proceso creativo. En un marco infinito, la existencia misma plantea el “problema fundamental”, el hombre busca, transforma, organiza, evoluciona, etc. Gracias a la creatividad y el conocimiento, y será solo con este binomio que el hombre logrará encontrar soluciones a esta situación peculiar, por todo esto no perdemos la esperanza de que más temprano que tarde finalmente lleguemos a la solución de este problema, actualmente se hacen investigaciones para encontrar una vacuna efectiva para esta virus, se tienen ya bastantes avances, sin embargo, no se ha llegado a una respuesta definitiva, volteo a todos lados y mi vista se detiene en la veladora que diariamente acompaña mis jornadas de trabajo en mi estudio, ese destello de luz me da un momento de paz, es una luz en medio del caos.

En términos de mis procesos creativos, abro mis sentidos, no estoy segura hasta dónde alcanzo a entender mucho de lo que hasta hoy me ha funcionado, sin duda, el reconocimiento de la Creatividad y sus procesos, como dice E. Eowaros (citado por Rodríguez Estrada, 1997): “Todo lo que necesitamos para ser más creativos es una comprensión básica de cómo funciona la creatividad”.

Creo que hay que pasar largo rato observando una pupila, investigarla, acercar y alejar una lámpara, puede ser nuestra propia pupila, ver cómo se contrae el músculo del iris, cómo se abre, cómo se cierra, es maravilloso, el micro y el macrocosmos están ahí rodeándonos, solo falta descubrirlo.. Con un ojo representan los egipcios a Dios, y con mis ojos veo el mundo.



Figura 7. Fragmento del políptico, *Luz en medio del caos.. el valor de la salud*, Ireri Topete, MMXX.

Sin duda alguna, en estos tiempos necesitaremos de mucha Creatividad para reinventarnos como humanidad; tenemos un desafío enorme: sobrevivir. Muchos de los paradigmas cambiarán, así que sin temor a equivocarme estamos ante uno de los mayores retos de la historia de la humanidad, y en esa reinención la enseñanza de las artes y los procesos de producción artística se tendrán que transformar y adaptar a estos tiempos de la pandemia de COVID-19, hay mucho que aprender. Menciono esto porque si en MMIX me encontraba cursando una nivelación académica, en la actualidad participo como profesora en la licenciatura de Artes Visuales para la Expresión Plástica del Centro Universitario de la Costa, de la UdeG, así que estas dos crisis sanitarias se presentan en circunstancias donde mi atención se divide entre mi quehacer

docente y la producción de mi obra artística. En mi caso el proceso creativo y la Creatividad en sí han sido grandes aliados para continuar con estas dos actividades.



Figura 8. Fragmento del políptico, *Luz en medio del caos.. el valor de la salud*, Ileri Topete, MMXX.

Según De la Torre (2006), “El error y el Azar son condiciones que ocurren muchas veces en la búsqueda de ideas y hallazgos”. La civilización humana y el progreso son resultado de estos factores, que tienen que ver también con la capacidad creativa. “El creador no es el que espera que venga un hallazgo feliz. La *Serendipity* implica preparación, disciplina... y un agudo sentido crítico para poder descubrir sus causas y sus efectos”.

“Podemos hablar de la dimensión creativa del error y del azar en la medida en que el sujeto los transforma e integra en sus proyectos o actividades”. “La creatividad está en la actitud de la per-

sona para captar aquellos hechos fortuitos o erróneos”. “El error contribuye en la superación de la persona creativa”.

“La experiencia no es la suma de las cosas que nos han ocurrido sino cómo las hemos afrontado”.

“El grado más alto de creatividad es denominado por Maslow como Experiencia Cumbre, que constituye la integración de la persona dentro de sí y luego con los otros en el mundo”. “La experiencia adquiere su plenitud cuando se comunica”. “La idea motriz de la persona creativa es la iniciativa para cambiar, para mejorar su situación anterior”.

Todas estas reflexiones que hace De la Torre nos llevan a revalorar la experiencia de “prueba y error” que continuamente enfrentamos en el proceso creativo, y sobre todo con lenguajes y técnicas que desconocemos. Para mí ese es tal vez el ingrediente que me mantiene en la constante búsqueda y encuentro de mi trabajo. Especialmente me da mayor satisfacción enfrentarme a situaciones que no controlo del todo; estos meses de confinamiento, por ejemplo, me han llevado a confrontar soluciones a las actividades que realizo en mi cotidiano, el aprendizaje es mayor en situaciones de error y azar.

Permanecer en confinamiento es una experiencia que me ha dado la oportunidad de reencontrar mi espacio interior y mi espacio creativo, el misterio de cómo se detonan los procesos es de muy diversa naturaleza, desde el estado permanente de alerta, la limpieza extrema de mi estudio y casa, por ejemplo, las noches de insomnio, imaginando varios escenarios de todo lo que pasa actualmente, y así transcurren los días, en particular y dada la naturaleza de este escrito, me gustaría abordar algunas reflexiones de conceptos que acompañan el proceso creativo. Por un lado, el valor es inherente, según el texto de Ma. Teresa Martín González y Enrique Marín Viadel, la cuestión del valor es la clave de la creatividad, no podemos decir que hemos creado si no hemos realizado una aportación valiosa. Muchas veces esto es intangible y más en un proceso subjetivo como lo es el creativo, considero que el con-

las situaciones dolorosas que nos van marcando los trayectos, por ejemplo, la pérdida de un ser querido a causa de la COVID-19 en mi familia ya sucedió, ver personas pasar angustia por falta de trabajo, sentimientos de desesperación y desesperanza se asoman por doquier y luego regresa mi mente a mi obra, qué hacer con seis soportes preparados previamente con refines de billetes del banco de México, por tercera ocasión me han invitado a participar en un proyecto por demás creativo, la curadora del proyecto se ha propuesto conformar una colección especial donde el común denominador es utilizar la maculatura y los refines del papel moneda, sobrantes de la fabricación de los billetes que se fabrican en la fábrica de moneda.



Figura 10. Fragmento del políptico, *Luz en medio del caos.. el valor de la salud*, Ireri Topete, MMXX.

En el presente artículo he querido compartir con ustedes las imágenes de la obra que he realizado para este proyecto, este políptico refleja en mucho mi sentir en estos momentos, el sentimiento de incertidumbre y de caos que vivimos no se ha desligado de mi mente en los momentos de crear esta pieza, mi mirada sigue encontrándose con la luz de la veladora que mantengo encendida, pido por todo y por todos, pienso en los enfermos, y en todos los que han perdido un familiar. Mi padre fue médico que dedicó su vida a la promoción de la salud, un hombre íntegro que luchó en primera fila batallas contra enfermedades que en su momento representaban y siguen representando una amenaza a la salud, lo vi y lo viví cómo se entregó a la lucha contra el dengue cuando la región todavía no se familiarizaba con esta enfermedad, o recuerdos de adolescencia se acompañan con recuerdos de haberlo visto estar al frente de la lucha contra el cólera, etc.; la amenaza siempre fue que son enfermedades susceptibles de convertirse en epidemias. Hoy lo recuerdo con todo mi corazón, lo invoco y sé que él, si estuviera aquí, ahora estaría en el campo de batalla, nunca bajó la guardia, por eso dedico el políptico a todos aquellos guerreros dedicados a la medicina y a la investigación, todos los que han perdido sus vidas en aras de encontrar una solución a este problema sanitario. Pienso sin cesar en enviar luz a todos los médicos, la salud no tiene precio, por eso esa obra que está realizada con refines y maculatura de dinero y va a formar parte de la colección del Banco de México, quiero que nos recuerde siempre esa luz en medio del caos... el valor de la salud.

Conclusiones

Sin duda encontré respuestas, en términos académicos entiendo un poquito más, el ¿Por qué? ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Dónde?, todo se relaciona en la vida... el milagro de estar vivos y *el reto de sobrevivir, existir*. Con un tanto de Creatividad cada cual lo logra.

La Creatividad o el “ser creativo” trasciende de acuerdo con varios factores. Es importante considerar “talento” y “genio” pero, definitivamente, el entendimiento del papel que juega el “campo”, el “ámbito” y la “persona” como parte de un sistema creativo da sentido a toda la estructura histórico-cultural que mantiene el engranaje del conocimiento y la Creatividad funcionando.

No me gustaría terminar sin antes hacer una reflexión más: la educación artística en el paradigma de toda la educación, ya que la educación a través del arte puede ser especialmente importante, no tanto para producir artistas u objetos de arte, sino más bien para obtener personas mejores. Si se le diera la importancia a la educación artística en el sistema educativo, tendríamos adultos más conscientes y sensibles en todos los niveles, y esto está ligado a la idea de transformarnos en personas que no necesiten paralizar el mundo, congelarlo y estabilizarlo, que sean personas capaces de afrontar la confianza en el mañana sin saber qué les traerá, que tengan la confianza y sean lo bastante seguros de ellos mismos para poder improvisar en una situación que jamás ha existido, por ejemplo, estas pandemias de las que hemos hablado en este escrito.

Referencias

- De la Torre, S. (2006), “Error y azar en la creatividad”, en S. de la Torre y V. Violant (coords.), *Comprender y evaluar la creatividad*, Málaga, Aljibe.
- Maslow, A. (1994), *La personalidad creadora*, 5ª ed., Barcelona, Kairós.
- Rodríguez Estrada, M. (1997), *Manual de creatividad*, México, Trillas.
- Romo, M. (2006), “Cognición y creatividad”, en S. de la Torre y V. Violant (coords.), *Comprender y evaluar la creatividad*, Málaga, Aljibe.
- (2019), *Psicología de la creatividad*, España, Paidós.

LA VISIÓN EN TIEMPOS DE PANDEMIA

EDMUNDO ANDRADE ROMO¹
ALEJANDRO FLORES TINO AGUIRRE²
ILEANA PATRICIA ZEPEDA CASTILLO³



“Nostalgia I”

Joceline Elizabeth Aguirre Mercado

-
1. Profesor investigador de la Universidad de Guadalajara, adscrito al Departamento de Artes, Educación y Humanidades. edmundo.andrade@academicos.udg.mx
 2. Estudiante de la licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica en el Centro Universitario de la Costa, UdeG. info.alexandrosft@gmail.com
 3. Estudiante de la licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica en el Centro Universitario de la Costa. ileanazepeda7@gmail.com

El presente capítulo muestra la reflexión a partir de la obra fotográfica y un texto asociado a esta de distintos alumnos de la carrera de Fotografía del Centro Universitario de la Costa, de la Universidad de Guadalajara, sobre la experiencia propia de vivir confinados durante este tiempo de pandemia; como establecen Alberto y Carrillo (2010), la fotografía, a diferencia de la pintura, “nos entrega la verdadera identidad del modelo y su imagen” (p. 3).

Si bien el presente trabajo puede sustentarse en la metodología Photovoice (foto voz o voz fotográfica), desarrollada para las comunidades rurales de China por Caroline C. Wang y Mary Ann Burris en 1994 (Wang & Burris, 1997), las cuales se basaron en Paulo Freire (1970), quien creía que la fotografía puede ser utilizada por la comunidad para mirarse a sí misma (Wang, 2005; García Gill y Spyra, 2008, p. 65), en este caso se retoma la idea de que la foto es un excelente medio para la reflexión de la situación que se vive a causa de la pandemia de COVID-19.

Cuando Bourdieu (2003) planteó que la práctica fotográfica y la significación de la imagen podían y debían propiciar material para su estudio sociológico, no solo defendió esta posibilidad, sino que la revaloró y expandió en todas direcciones, dotando a la práctica fotográfica, por tanto, al fotógrafo y a la fotografía, como testimonio y evidencia de la realidad.

“La visión en tiempos de pandemia” inicialmente fue concebida como proyecto colectivo fotográfico, que agrupó alumnos de las materias de Iluminación con Luz Natural y Ambiental, Fotografía Arquitectónica y Turística, Temperatura de Color y Laboratorio Avanzado Blanco y Negro, gracias a la tutela de su profesora y fotógrafa Yésika Félix Montoya, egresada de la Academia de San Carlos, expositora, becaria y universitaria.

Según Incorvaia (2008), se puede considerar a la fotografía en el siglo xx desde dos géneros perfectamente definidos: la obra creativa y el documental, este último como un testimonio; posteriormente afirma que en cualquier género fotográfico la fotografía nos permite vernos, “representados pero reales”.

En el presente capítulo se presentan obras y textos de los alumnos Alejandro Estrada Larios, Angélica Solorzano Fernández, Arantxa Vélez Sánchez, Rebeca Arzate, Eunice Zuñiga P., Isaías Hernández Gómez, Jessica Gómez, Joceline Aguirre Mercado, Lizeth Morales Parra, Fernanda Fuentes Morales, Roxana H. Preciado, Ileana Patricia Zepeda Castillo, y Alejandro Flores Tino Aguirre.

Una visión de la realidad a través de la fotografía, más allá del betate de lo artístico; de la accesibilidad tanto técnica, como económica; de si lo objetivo o subjetivo de lo representado en una instantánea; por encima del referente del instante e intimidad de la toma fotográfica, está la declaración y testimonio del sujeto como objeto mismo, su encierro y su visión son la esencia de las obras y discursos externados por aquellos que viven el sueño de ser fotógrafos, artistas de la imagen fija y a la vez protagonistas de los tiempos de la pandemia, donde todos nos vemos de una u otra forma en las imágenes expuestas, sin la lisura y pulimento como parte estética actual que refiere Han (2017) en su ensayo donde destaca este exceso de positividad, que provoca el “me gusta”, esta belleza digital satinada tan consumida en la actualidad.

En algún momento de nuestras vidas todos hemos sentido la necesidad de estar solos, pero cuando este aislamiento es obligado, indefinido, sorpresivo, no es fácilmente asimilable y puede tener consecuencias terribles tanto en el aspecto físico como mental y emocional del ser humano.

Sin embargo, el hombre es capaz de seguir soñando y luchando, imaginando y recobrando fuerzas para ir hacia delante. Depende de nosotros mismos mantener los vínculos afectivos que hasta hoy hemos tenido y adaptarnos a los nuevos medios para permanecer emocionalmente conectados.

Este proyecto presenta, desde la perspectiva del fotógrafo, una semblanza del aislamiento social, visto desde una casa, departamento, hotel, rancho, ciudad, desde cualquier punto y bajo la mirada tanto de niños, adultos, mascotas.

La visión desde lo fotográfico a partir de las nuevas tecnologías multiplica las posibilidades en lo expresivo y lo narrativo, tanto en el plano artístico como en la reflexión y discusión sobre la naturaleza de la imagen, así como de la cultura visual contemporánea (Marzal y Riego, 2015); en ese mismo contexto, una nueva visión desde el lente fotográfico explora realidades cotidianas en tiempos de pandemia.

El fotógrafo al igual que el artista no debe tener amo ni señor, no debería vivir bajo el yugo de ninguna institución; el fotógrafo debe ser libre de elegir impulsado por el motor de su necesidad creativa; mostrar el mundo y sus acontecimientos desde su sentir. Acción que no obedece a una moda o tendencia, ya que el registro de los acontecimientos es tan antiguo como los artistas de las cuevas de Altamira en España o las de Lascaux, Francia; miles de años después, en el 800 A.C. los asirios que, si bien servían al imperio, fungían como los cronistas que immortalizaban las batallas y conquistas.

El mundo y el arte, posteriormente la fotografía, caminaron juntos a través del tiempo. El artista-fotógrafo sensible, atento, buscando y con la necesidad de crear y dar sentido a la belleza, aunque correspondiese a los horrores humanos y de la naturaleza. Guerras, cataclismos y pandemias aparecieron en el arte, humanos o mitológicos, históricos o religiosos. Hoy, una pandemia en la cual coincidimos en tiempo y el espacio nos permite crear, reflexionar y expresar desde lo interior, desde dentro, encerrados, refugiados, resguardados.

Estamos obligados a expresar el sentir de la realidad, para contar al mundo y dejar registro de este momento vivido singularmente.

No es nuevo, ya lo han hecho antes Durero, Salvator Rosa, Tiziano, Caravaggio, Munch, Cristóbal Rojas, entre otros, crearon obras inspiradas por la peste, la gripe española, la tuberculosis y otras tragedias atribuidas a la diosa del amor, o el mismo Juan Rulfo con sus fotografías daba cuenta de la injusticia social, pero al mismo tiempo captaba la esencia provinciana, el paisaje rural y el contraste social

de su época. Sin embargo, este SARS-CoV-2 sí es nuevo. Así como es nuevo para esta generación el vivir una cuarentena.

Además, se pretende establecer lazos e iniciar un diálogo constante y enriquecedor entre alumnos y profesores del Centro Universitario de la Costa, además de compilar y exponer las obras que no nos fue posible exhibir en un espacio público o en una galería, con el propósito de iniciar un libro, blog y galería virtual universitaria con obra, curadurías y análisis del arte universitario en gestión, a la vez que permite visibilizar el arte local entre la comunidad universitaria.

Ileana Zepeda



Un reflejo...

Te toco y desapareces

Te llamo y no me respondes

Te veo y me veo

Eres real

o eres un sueño?

Eres... Mi reflejo

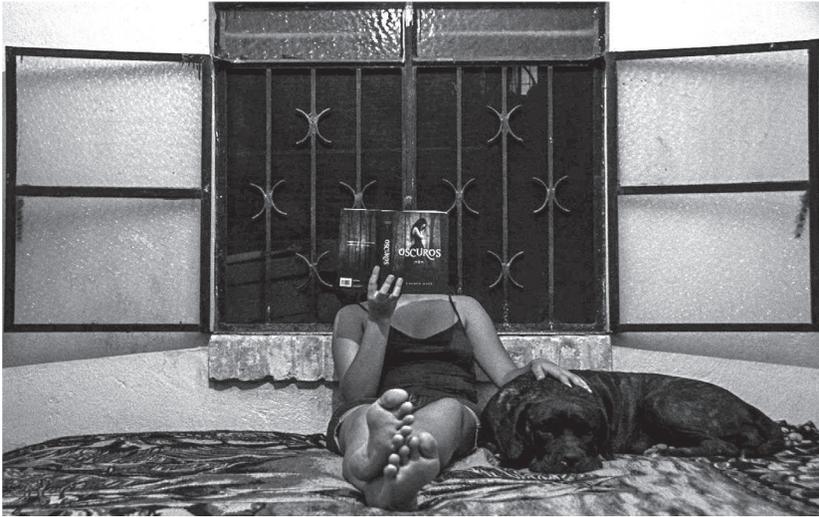
Joceline Elizabeth Aguirre Mercado



"Nostalgia II"

Observo por mi ventana y veo el tiempo correr,
pienso en lo mucho que solía tener y no lo sabía,
recuerdo cómo solía sentirse estar del otro lado,
sentir el viento, trepar en los árboles o simplemente caminar mientras
disfrutaba de un bonito atardecer junto a alguien importante o tal vez
en la tranquilidad de mi soledad
¿recuerdas el aroma a césped recién cortado?..
me pregunto un millón de veces,
cierro los ojos e intento imaginar cómo solía ser antes de sentir que la tristeza
me embarga por completo..
entonces vuelvo a la realidad, una realidad en la que me encuentro
encerrada en las cuatro paredes de mi habitación,
es ahí en donde me siento ahogar en el mar de mis emociones,
de pronto comienzo a sentir frío y un terrible sentimiento de soledad
que estruja mi alma, mi mundo se cae y se desmorona,
siento que vivo en un mundo totalmente irreal y solo me puedo preguntar
¿cuándo es que esto va a terminar?..

Alejandro Ezequiel Estrada Larios



Esta foto significa el estado en el que me encontraba durante la cuarentena, intentando escapar de la ansiedad y refugiándome en cosas productivas como, por ejemplo, leer, no desperdiciar el tiempo que tengo en casa en cosas que no nutren mi cuerpo y mi mente.

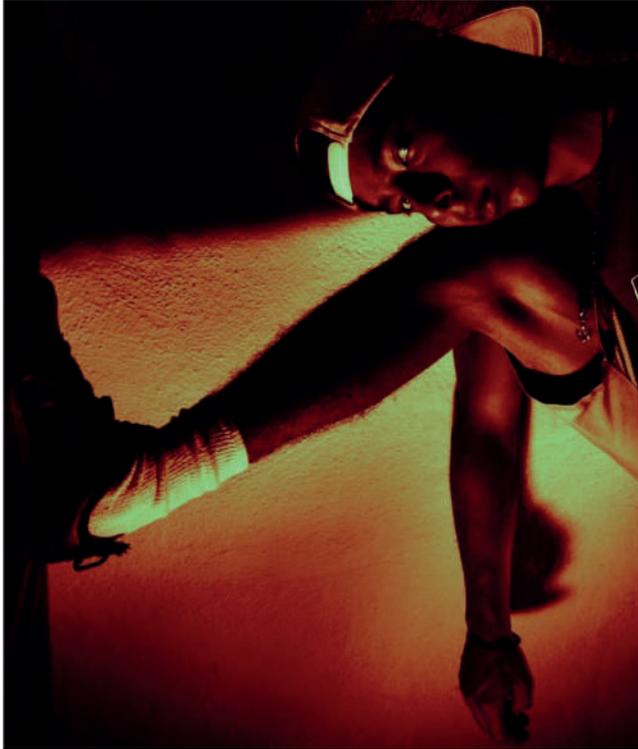
La ausencia de color se debe a que para mí la vida es colorida cuando puedo salir, cuando estoy en el mar, cuando salgo al campo, cuando veo vida, no cuando estoy encerrado en casa por circunstancias que van más allá de mis manos, es por eso que la representé en blanco y negro.

Roxana H. Preciado



NO se ha reportado aun ... sigo en espera

Rebeca Arzate



"Drosophila"

Me siento como mosca en aislamiento, cuyo neuroquímico llamado taquiquinina le produce comportamientos de agresión y miedo.

Todo tiende a perder sentido, incluso yo misma, qué absurda soy.

Si me miras mucho puede que explote, si no me miras puede que implusione.

Incluso mi postura es cada vez más extravagante. Con los pies al aire y la cabeza por los suelos, sufro deformaciones ante mis propios ojos.

Soy ira, coraje, fobia, tristeza.

Me siento abrumada, agobiada, desesperada, enojada, afligida, frágil.

El aire se vuelve pesado y mi mente también.

A veces siento que nunca más podré salir, que me he vuelto parte de la casa, de los muebles; pero lo que más me asusta es poder salir y ya no quererlo más.

Angélica Solórzano Fernández



“Extrañar es más”

Extrañar es más que recordar lo que algún día fue, y desear vuelva a ser. Extrañar se ha convertido en algo más que una sensación de nostalgia, se ha convertido en un estilo de vida, en un estado de ánimo, en una forma de ser, porque extrañar nunca había sido tan banal como lo es hoy.

Hoy se extraña extrañar lo de ayer, porque lo que antes era una simple emoción ahora es un sentimiento. Quiero extrañar jugar, no ser feliz. Quiero extrañar a mi familia, no el sentirme acompañada. Quiero extrañar salir, no sentirme libre. Quiero extrañar como antes, porque extrañar como hoy duele y extraño el no sufrir.

Alejandro Flores Tino Aguirre



"Sin Visitas"

Sin visitas

Las sillas se han quedado vacías,

sin visitas que las ocupen

Las observo de pie, inmóvil

Las sillas guardan silencio, se han quedado mudas

Nadie puede venir

No podemos recibir

Arantxa Michelle Vélez Sánchez



“Sin sonido”

Suelo tocar melodías desde mi balcón, para decirles a los que me escuchan que no están solos, pero al parecer se volvieron melodías sin sonido... De tanto tocar para el mundo, me quedé seca, sin vida, sin alguien que tocara para mí.

Esta fotografía fue el resultado de cómo me siento ante la situación que estamos viviendo, y no ha sido fácil para ninguno de nosotros, llega el punto en que nos sentimos más solos que nunca, a pesar de que estamos unidos, se siente este vacío y te comienzas a perder.

Eunice Zuñiga P.

Días sin saber qué día es...

Días donde paso sentada, melancólica y triste sin ganas de hacer nada, sin saber qué día es, el de cómo me ha afectado esta situación en pensar y cuestionarme conmigo misma, el por qué pensar tanto las cosas o de extrañar la rutina que hacía antes, sobre todo el extrañar el mar.

Ahora solo anhelo poder estar de nuevo en el mar.

Ileana Zepeda



En la luna...

Una luna acariciando sus sueños

Esos sueños de esperanza y de nostalgia por volver

De volver a ese mundo de sonrisas y de abrazos

Sí, de un abrazo que espera el amanecer

Jessica Gómez



“Cambio”

En estos momentos estamos en tiempo de cambio, donde nos tenemos que acoplar a las nuevas condiciones de vida; eso era nuestro tema de conversación entre mi pareja y yo mientras viajábamos en el camión, cuando de pronto, el chico comienza a cantar canciones de reggae, transmitiendo su energía y buenos deseos a todos, rápido se me vino a la mente en fotografiar esa escena, la verdad de esta cuarentena, eso que presenciamos, es el ser humano adaptándose para cubrir sus necesidades básicas y que la vida sigue pese lo que pese.

Alejandro Flores Tino Aguirre



“Pandemic”

Pandemic

Bajo arresto y en solitario,
en una prisión con ventanas
Un resplandor que no quema,
un verdugo invisible
Te muestra la puerta y no la cruzas

Veo el tiempo pasar, los días se convierten en noches y las noches se convierten en días, días con tranquilidad. ¿El tiempo? El tiempo nunca fue tan valioso como ahora. Las horas, los minutos, los segundos, nunca fueron tan lentos, tan lentos que no vemos el momento en el que volvamos a VIVIR.

¿Cuántas veces rechazaste una cita o una salida por querer descansar?

¿Cuántas veces rechazaste el afecto de alguien por creer que nunca te iba a faltar?

¿Cuántas veces rechazaste la visita de alguien?

¿Cuántas veces lastimaste a alguien por problemas ajenos?

Tal vez, esto sea una oportunidad de reinicio.

Tal vez, solo necesitas un poco de soledad para reaccionar.

Tal vez, solo tal vez sea una oportunidad para valorar todo lo que creíamos “nunca nos faltaría” o “podrías dejar para después”.

¡LLEGÓ LA HORA! Llegó la hora de aprender a ser feliz con lo que tenemos y a quien tenemos, es hora de ser feliz y de verle el lado positivo a lo negativo.

María Fernanda Fuentes



“Llegó la hora”

El aislamiento social generalmente se presenta de manera involuntaria por diversas causas, y es un hecho que la mayoría de la población no esté familiarizada con la idea de aislarse obligatoriamente, pausar la rutina, cambiar a un nuevo estilo de vida y adaptarse a las condiciones de una situación nunca antes vista.

Sin duda también es una realidad que la prevención sobre cualquier anomalía que pueda pasar en la actualidad no es una prioridad en la humanidad, y así es como muchas cosas de suma importancia pasan desapercibidas terminando en desastres.

La tierra pedía a gritos un descanso, la hemos adecuado a tal manera de que la comodidad del ser humano va antes que la flora y fauna, el presente está enfocado al placer de las nuevas generaciones y el futuro a un destino atroz. El mundo al fin da un respiro y el día en que nuestra libertad sea reanudada, esperemos que sea a conciencia de que no es solo un planeta, es nuestro hogar y no somos los únicos que existimos en él.

Lizeth Guadalupe Morales Parra



“Respiro”

Acá estamos viendo miradas, también cautivos, enfrentando el día a día, queriendo entender lo que pasa... Pero acá se está, trabajando, esperando, viviendo.

En las obras expuestas destaca la mirada, no importa el que ve; no importa lo que ve, la mirada invade el espacio, es lo que queremos ver, lo que otros miran, cómo lo miran...

Miramos miradas en tiempos de pandemia, miradas a través de charco o vidrio cualquiera, la mirada que lee y la que llora; la que nos ve y la que ve el vacío en la silla, en la música, en el mar. Las miradas que reflejan lo señalado, al que ve la mirada del que ve mirando, distintas miradas en un corto viaje con frenesí de reggae tratando de olvidar que otros miran siendo cómplices de ventanas y un horizonte con ciudad para mirarlo desde un parabrisas con las puertas abiertas dando cabida al aire que llega como suerte en estos tiempos de pandemia que desde dentro miramos todo distinto, lo que siempre se veía, ahora lo miramos diferente, sabiendo que lo que veo cobre otro sentido con la visión en tiempos de pandemia.

Referencias

- Alberto, J. L. y C. A. Carrillo (2010), "La realidad, la fotografía y la imagen digital", *Nuevo Itinerario. Revista Digital de Filosofía*, 5, p. 3, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Bourdieu, P. (2003), *Un arte intermedio*, España, Gustavo Gili.
- García Gill, M. E. y G. P. Spyra (2008), "Voces fotográficas: El uso de la imagen en proyectos de comunicación y desarrollo en el sur de Bolivia", *Hallazgos*, 9, pp. 61-81, Bolivia, Universidad de Santo Tomás.
- Han, Byung Chul (2017), *La salvación de lo bello*, Herder, España.
- Incorvaia, M. S. (2008), "Fotografía y realidad", *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 11(27), pp. 111-119, Argentina.
- Marzal, J. y B. Riego (2015), "Miradas convergentes: la fotografía y sus interpretaciones en humanidades y ciencias sociales", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 10, pp. 3-7. Disponible en: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=index>.
- Wang, C. (2005), "Photovoice. Social Changes through Photography". Disponible en: <http://www.Photovoice.com>.
- Wang, C. & M. Burris (1997), "Photovoice: Concept, Methodology, and Use for Participatory Needs Assessment", *Health Education and Behaviour*, 24(3), pp. 369-387.

NOTAS SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN CONFINAMIENTO

YÉSICA FÉLIX MONTOYA¹

Resumen

El proceso de crear es tan complejo y único en sí mismo, como la huella digital de cada ser humano. Cada artista encuentra el balance perfecto entre la estética y la técnica en el momento de realizar sus proyectos, dando paso al lenguaje expresivo que dé salida a una obra de arte, ya sea del mundo literario, plástico, dancístico, etcétera.

La pandemia ha provocado un confinamiento, para muchos obligatorio, para otros opcional, que ha afectado el modo de vivir y ver nuestro entorno cotidiano. En el caso de los artistas, surge una disyuntiva entre reinventarse o esperar a que regrese lo que conocíamos como normalidad.

1. Profesor investigador del Sistema de Educación Media Superior de la Universidad de Guadalajara. Profesor de Fotografía en el Centro Universitario de la Costa. Licenciada en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro de la Red Internacional de Estudios Visuales, Investigación y Producción (RIEVIP). Artista plástico con siete exposiciones individuales en Ciudad de México, Puerto Vallarta y Guadalajara, y más de 50 colectivas, principalmente en México, Estados Unidos y algunos países de Europa. Fundadora y encargada del Taller Municipal de Fotografía "Caja Negra". violeta761o@hotmail.com

A través de una serie de entrevistas se abordará cómo el proceso creativo de los artistas ha sido modificado a raíz del confinamiento resultante de la pandemia mundial llamada COVID-19.

Yolanda Andrade, fotógrafa de calle, contará de qué manera el confinamiento ha tocado sus procesos personales de creación. Por su parte, Davis Birks, artista multidisciplinario, da su testimonio sobre la incertidumbre y la mella provocada en el mercado del arte debido al aislamiento, el cierre de museos y galerías. Por otro lado, Lucia Maya, pintora, grabadora y escultora tapatía, platica de cómo la pandemia propició la adaptación del mercado del arte a los consumidores que quizá de otra manera no podrían obtener una pieza original, además de la importancia de establecer lazos con los coleccionistas. Por último, la artista visual Ileri Topete muestra la parte creativa de su trabajo desde el encierro en su estudio, en oposición al encierro imaginario, que ha sido de gran productividad a pesar de la imposibilidad de continuidad de la vida cotidiana y la presencia del miedo al contagio.

En algunas ocasiones me preguntan: ¿Cómo cualquier persona puede ser coleccionista del arte? Y mi respuesta es: un coleccionista siempre comienza con su primera pieza, esa pieza que te roba el aliento, esa debe ser tuya. Entre artistas también formamos colecciones de artistas que admiramos, que nos gusta su trabajo; piezas de gran formato, pequeño, o incluso piezas de artistas emergentes o en formación. De igual manera, la comunicación constante y el trabajo colaborativo que se ve fortalecido en este confinamiento, gracias a las tecnologías de la información y comunicación.

Introducción

Los procesos creativos de cada artista se manifiestan de formas diversas, tan diversas como la personalidad misma del artista y su disciplina. Sin embargo, todos llevan un hilo del que tirar: la inten-

cionalidad de retratar sus propios pensamientos, del mundo que les tocó vivir, por medio de la habilidad del acto de crear.

Algunos artistas, una vez teniendo en mente su discurso estético, ese que se cocina a fuego lento, recurren a la reclusión voluntaria en sus estudios para encontrar esa conexión con su yo creador, alma, espíritu, habilidad y, por supuesto, talento para llevar una inquietud temática a una poesía. Ya sea visual, sonora, escrita, o cualquiera que sea el medio por el cual el artista dé salida a sus pensamientos abstractos para convertirlos en obras de arte. Otros optan por la reunión social para llenarse de energía y tener nuevas soluciones creativas; así pueden experimentar, compartir experiencias, pensamientos, teorías que, en múltiples ocasiones, sirven para discernir ideas o afianzar ideas.

Hablan de procedimientos técnicos con algunos de sus amigos o colegas, crean alianzas colaborativas si es el caso, o se sigue en solitario, o se usa el pretexto perfecto de una velada con una buena comida y bebida.

Es de creencia popular que un artista no puede llegar a serlo si es incapaz de distinguir una buena comida y deleitar las bebidas espirituosas que alimentan el alma.



Figura 1. *Representación gráfica de un pensamiento*, Yésika Félix, 2020.

Bien decía Oscar Wilde (2004/1890) en su única novela escrita, *El retrato de Dorian Gray*, a través de uno de sus personajes: “Curar el alma por medio de los sentidos y los sentidos por medio del alma” (p.10).

La obra de Oscar Wilde, sin duda, es un buen ejemplo del resultado de este proceso creativo a través de su pluma en libertad, así como en reclusión involuntaria. No por una pandemia como la que estamos viviendo el mundo entero, pero sí por un desafortunado incidente que lo lleva a la cárcel por dos años a trabajos forzados.

Al mismo Oscar Wilde, la vida social victoriana lo llenó de historias fantásticas; retratos de su época, haciendo una audaz y fiel radiografía de la condición humana, misma que hasta nuestros días; a más de 100 años de su nacimiento, siguen sin perder vigencia los temas que tratan.

Es cuando llega el turno de la reclusión involuntaria, que Oscar Wilde vive el más oscuro pasaje de su vida. En ese punto el proceso creativo sufre un revés trágico. La privación de su libertad, difamación de su nombre, pobreza y soledad, contribuyen para la creación de sus dos últimas piezas literarias.

El confinamiento involuntario lo llevó a crear dos de sus obras más poderosas a mi parecer, al igual que sombrías. En *De profundis*, obra en forma de carta, le escribe a Lord Alfred Douglas Bosie, durante su encarcelamiento por un juicio de difamación que terminó mal. En *De profundis* (Wilde, 2011), además de hacer un ajuste de cuentas pendientes con Bosie, también le da tiempo para profundizar en temas importantes como el sentido de la vida misma y el arte. Y finalmente, en una libertad rara, en el exilio en Francia, escribe *La Balada de la Cárcel de Reading*, donde expone la dureza del confinamiento de la cárcel y la desesperación que viven los presos. De alguna manera él seguía confinado en libertad, ya que vivió en el exilio los últimos días de su vida después de salir de prisión.

La Nueva Normalidad



Figura 2. *#SanaDistancia*, Yésika Félix, 2020.

Estamos viviendo una película de ficción, donde cada uno de nosotros somos los actores; vivimos en un proceso de reinención de nuestro personaje. Pero ¿qué está pasando con los creadores? En esta línea se dialoga y reflexiona con los artistas. Se dibuja de manera textual el sentir de Yolanda Andrade, fotógrafa, artista, con una trayectoria de más de cuatro décadas. Quien con su obra ha recorrido el mundo, y lo ha compartido con su mirada por medio de exposiciones, publicaciones, conferencias. Su trabajo pasa en las calles; las calles son escenarios de sus relatos, su historia y, por supuesto, su obra.

Por su parte, Davis Bircks, artista multidisciplinario, siempre con una obra reflexiva que habla de los temas de nuestra actualidad, perfeccionista, meticuloso y directo en su discurso visual.

Humano de trato amable, cordial, conectado y preocupado con su comunidad y con el mundo que le ha tocado vivir.

Lucia Maya siempre experimental, jugando con los trazos de su pincel, combinados con la tecnología, haciendo piezas de autorretratos tamaño natural, que nunca pasaron por un lente fotográfico. Siempre evolucionando con su trabajo, buscando colaboraciones y lazos sólidos con coleccionistas y con los mismos artistas.

Ireri Topete, artista de nacimiento, maestra de convicción, siempre compartiendo sus conocimientos, sembrando semillas que dan fruto en el mundo entero.

Estos cuatro artistas nos dan su visión peculiar sobre creatividad en tiempos de pandemia.

Yolanda Andrade

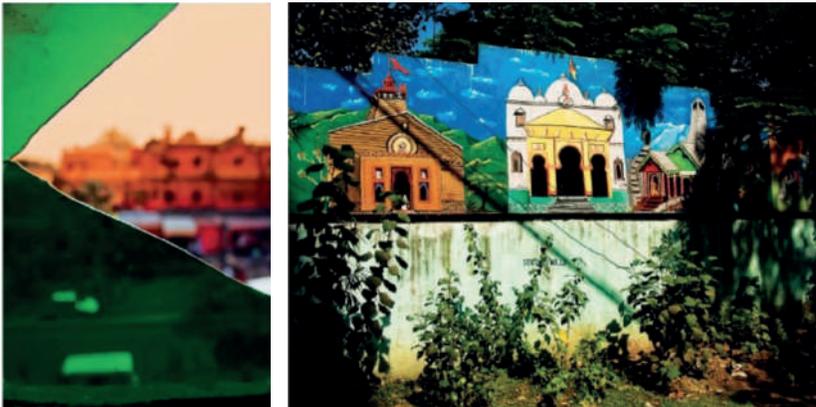


Figura 3. Detalle de *Libro Diario de la Cuarentena*, Yolanda Andrade, 2020.

1. ¿Cuál sería tu definición de proceso creativo?
Es la creación de una obra fotográfica que se nutre de mi experiencia de vida, del estudio, de las otras artes visuales, como la pintura y el cine, de la literatura y de la cultura popular. Cada serie fotográfica refleja quién soy, mis ideas, mis reflexiones y

mi visión del mundo. (Comunicación personal, 17 de agosto de 2020.)

2. ¿Cómo ha afectado en tu obra el confinamiento?
A partir del confinamiento no he tomado fotografías, ni he podido viajar. Sin embargo, al no poder salir he aprovechado el tiempo en poner en orden mis fotos impresas, revisar año por año las imágenes digitales que he tomado a lo largo de los últimos 17 años. He estado seleccionando y corrigiendo muchas de ellas para iniciar la edición de un libro al estilo de la novela de folletín del siglo XIX, cuyos avances subo a mi página de Facebook.
3. ¿Cómo crees que cambiará el mundo del arte después de esta emergencia sanitaria sin precedentes?
Es muy difícil predecir los cambios que habrá en el mundo del arte después que pase el periodo más difícil de la pandemia. Por lo pronto, los cambios más notables son el cierre temporal o definitivo de los museos y las galerías de arte, la cancelación de las ferias que se llevan a cabo cada año y la incertidumbre en la economía.
4. ¿Cómo es la comunicación con tus colegas artistas?
Nos comunicamos a través de Instagram y Facebook, y con los más cercanos por WhatsApp y por teléfono.
5. ¿La proyección, exhibición y venta de tu obra ha sido afectada?
Afortunadamente existen las redes sociales y la posibilidad de organizar exposiciones en diferentes plataformas en Internet, lo cual me ha permitido continuar con la difusión de mi trabajo. He vendido un par de fotografías, pero otras tuvieron que quedarse en vista por el cierre de los museos. Se cancelaron también dos ferias en las que iba a participar.

Davis Birks

1. ¿Cuál es tu definición de proceso creativo?
Artista visual, multidisciplinario. (Comunicación personal, 17 de agosto de 2020.)
2. ¿Cómo ha afectado en tu obra el confinamiento?
El confinamiento, y las ramificaciones que implica la pandemia de COVID-19 me forzó a implementar ajustes en mi producción. Algunos proyectos los he dejado a un lado por el momento, y estoy enfocando en proyectos que puedo realizar aun con las limitaciones debido a la situación actual.
3. ¿Cómo crees que cambiará el mundo del arte después de esta emergencia sanitaria sin precedentes?
Ya vemos un incremento y ajustes en modos de comunicación digital. Muchas instituciones culturales y galerías comerciales están adaptando con eventos y charlas digitales, mostrando la obra en galerías virtuales. El mundo nunca será como antes, aunque se desvanezca la pandemia. Los cambios de la infraestructura quedarán y serán parte de la nueva manera de operar, producir y sobrevivir en el escenario del arte, de hoy en adelante.
4. ¿Cómo es la comunicación con tus colegas artistas?
Ya teníamos en juego la comunicación digital desde antes, pero ahora con la pandemia han aumentado estas formas de comunicación para conversaciones y conferencias de video por medio de un puño de plataformas. Con menos oportunidad de vernos uno al otro físicamente, en persona. He notado un aumento de depresión en amigos que están más aislados.
5. ¿La proyección, exhibición y venta de tu obra ha sido afectada?
La repuesta es definitiva. Personalmente, varias exhibiciones ya programadas fueron canceladas. Sin embargo, he podido programar nuevas oportunidades y algunas exhibiciones programadas han cambiado las fechas para acomodar la exhibición en una fecha posterior. Lo más afectado han sido los in-

gresos por las ventas, con más gente guardando su dinero en estos tiempos de desempleo e incertidumbre.

Lucia Maya

1. ¿Cuál es tu definición de proceso creativo?
Manos siempre a la obra. (Comunicación personal, 17 de agosto de 2020.)
2. ¿Cómo ha afectado en tu obra el confinamiento?
Alentada por una mayor capacidad para concentrarme en diversos proyectos plásticos, personales y de grupo.
3. ¿Cómo crees que cambiará el mundo del arte después de esta emergencia sanitaria sin precedentes?
Procurando una mayor interacción a través de las redes sociales.
4. ¿Cómo es la comunicación con tus colegas artistas?
Excelente en vivo y mucho a través de las redes.
5. ¿La proyección, exhibición y venta de tu obra ha sido afectada?
Ha sido mejorada ya que hay más gente atendiendo a las redes y he podido tener mucho más alcance con el público.
He creado proyectos de obra gráfica de menor formato y valor comercial, mía y de otros artistas, y muchas personas han podido adquirir algo que no suponían que estaba a su alcance económico.
6. ¿Algo que quisiera agregar?
Es importante no solo crear y difundir nuevos formatos con valores accesibles sino estar en contacto directo con los compradores y dialogar con ellos. Crear programas diversos de pagos para que puedan adquirir obra de mayor costo en varios meses. Haciendo esto con varios se puede resolver una economía mensual. El artista no debe temer a relacionarse con los coleccionistas, y debe ganarse el respeto de estos.

Las imágenes de la realidad actual presentadas en obras de gran formato resultan abrumadoras y la reacción de quien las contempla puede ser catártica y evasiva.

La miniatura, en cambio, permite al espectador adentrarse en un micromundo, donde a pesar de la contemplación de lo terrible, nuestra dimensión física y el breve instante de contemplación, se nos proporciona seguridad para navegar a través de la minúscula imagen.

El proyecto se titula *xix Perlas por la Corona*, entendiéndose que las perlas son nuestras pequeñas obras, y la corona, el virus que ha trastornado el mundo en bienestar y economía. Las ediciones serán solo de 19 imágenes, tomando en cuenta el número que da nombre a esta pandemia. Todo finamente impreso, firmado y numerado en un fragmento pequeño de papel fino libre de ácido.

Estas “perlas” guardarán una memoria diminuta de lo que está trastornando hoy nuestro mundo, y en unos meses estas imágenes habrán recuperado su verdadero valor.

Ileri Topete

1. ¿Cuál es tu definición de proceso creativo?

El proceso creativo es aquel que acompaña a la gestación de la obra artística, cada autor tiene sus propias fórmulas de una serie de factores que acompañan dicho proceso, pero, fundamentalmente, es todos aquellos detonantes, aderezos y circunstancias que pueden estar presentes en el trabajo de construcción de la obra o proyecto que se busca hacer, e implica desde investigación sobre el tema a tratar, encontrar los elementos, materiales, el espacio, etcétera.

Para que ese trabajo se desarrolle de la mejor manera, en mi caso, involucra los sentidos también. En el momento de estar ejecutando mi trabajo es importante acompañarlo de música y me gusta tener incienso encendido, ese es el ambien-

te en el que me gusta trabajar, me gusta limpiar y ordenar el espacio donde voy a trabajar al inicio, aunque al final termine hecho un desorden total. Hay procesos creativos muy fluidos y otros complejos, sin embargo, se resume en trabajo y disciplina. (Comunicación personal, 17 de agosto de 2020.)

2. ¿Cómo ha afectado en tu obra el confinamiento?

En realidad no ha afectado en mi obra, al contrario, ha beneficiado mi producción artística, es el estado ideal, estar en encierro total con todo el tiempo y energía puestos en el trabajo.

Por el contrario, sí ha afectado mi vida, en las cuestiones comunes de sentir una falta de libertad para salir sin miedo a cubrir necesidades tan básicas como ir de compras de víveres, o acudir al banco, cosas cotidianas, eso sí lo ha afectado.

Por lo demás, soy feliz en mi estudio trabajando.

3. ¿Cómo crees que cambiará el mundo del arte después de esta emergencia sanitaria sin precedentes?

El mundo del arte tiene potencialidades en medio de esta emergencia, tal vez es bajo estas circunstancias donde las expresiones artísticas salieron a relucir cual salvavidas en este caos, se difunden materiales de todo tipo por Internet, redes sociales, Instagram, etc. De producciones de arte visual, sonoro, wscénico y no se diga el cine, el ser humano requiere de brindarle a su espíritu y sensibilidad (inteligencia) todos estos alicientes que mantienen nuestra esencia más sublime, en medio de este caos que vivimos, en medio del miedo y la desesperanza, surgen como luces, la música, la poesía, la danza, las imágenes, etcétera.

En cuanto a la convencionalidad del aparato del mercado y difusión de la obra, eso está trastocado como toda la vida misma, el cambio es inminente, pero no lo tengo claro, porque eso depende de factores que tienen que ver con soluciones de carácter sistemático con relación a reglas y normatividad sanitaria en el mundo en general.

Por último, es un hecho que el arte, su mercado y sus espacios de difusión están en crisis como todo lo demás, vivimos un compás de espera, por lo pronto, la bendición del arte es su existencia misma.

4. ¿Cómo es la comunicación con tus colegas artistas?

Me confieso un ser solitario por naturaleza, vivo mi encierro solitariamente, sí mantengo comunicación con un par amigas artistas, una de ellas nos propuso hacer un proyecto del retiro, e hicimos las tres reuniones virtuales para intercambiar experiencias de nuestros procesos, charlamos de temas diversos y el puro gusto de acompañarnos un rato, ya que tenemos intereses comunes y en particular estamos participando en un proyecto del Banco de México al que nos invitaron a las tres en una curaduría que se hizo con otros treinta y tantos artistas más, en fin, estos encuentros sabatinos con ellas fueron alentadores por el gusto de tener una comunicación amistosa, más que profesional.

Y con otros amigos mantengo comunicación ocasional de saludarnos, etc. Y técnicamente he visto en vivo y directo a muy pocas personas; en realidad, fuera de mi familia creo que son contados los amigos y colegas a los que he visto. Sin embargo, siento que en el fondo hay un espíritu solidario en general.

5. ¿La proyección, exhibición y venta de tu obra ha sido afectada?

Sí, las actividades que tenía proyectadas para mi obra durante 2020, en su mayoría se han tenido que posponer, por ejemplo, mi participación en IMPACT 11, estaba programada a realizarse en Hong Kong a fines de septiembre de este año, ha sido pospuesta para 2021. Para este evento envié una propuesta para participar con mi trabajo del proyecto que realizo actualmente por el SNCA, los libros de artista fueron seleccionados para presentarlos en exposición, este evento es una conferencia internacional de gráfica contemporánea, que surge en la Universidad de Bristol, Inglaterra, y ha crecido de una manera muy

importante, siendo un foro para presentar trabajos de todo el mundo en cuanto a gráfica contemporánea se refiere.

Por otro lado, la exposición individual programada para el pasado mes de mayo en la librería Carlos Fuentes, de la biblioteca Juan José Arreola del conjunto Santander de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara, se pospuso hasta nuevo aviso. Al principio estaba muy triste por todo esto, pero terminé aceptando y dejando que la vida y las circunstancias nos marquen la pauta y el camino.

En cuanto a proyectos de proyección de la obra, participé por invitación en la Bienal de Prijedor en Serbia, donde la obra ya está expuesta de manera virtual.² También participé en *Confinados*, exposición virtual organizada por la biblioteca pública Los Mangos, convocatoria que fue iniciativa del artista Francisco San Miguel, la cual tuvo una excelente respuesta internacional.³

Hay otro proyecto en el cual me encantó participar, convocado por la artista visual Lucia Maya, este llamado *Perlas por la Corona*, en donde un grupo de artistas produjeron obras expuestas o se seleccionó obra de su producción que tuviera que ver con el proyecto editorial; en el siguiente enlace⁴ se puede ver una entrevista con algunos de los participantes y la autora de *Perlas por la Corona*.

Por fortuna, no dependo de la venta de mi trabajo artístico para sobrevivir, me dedico a la docencia desde hace más de 25 años, soy profesora en el Centro Universitario de la Costa, de la Universidad de Guadalajara, en la licenciatura en Artes

2. Se puede encontrar el archivo en PDF del evento en el *link* del Museo de Kozara: <http://bijenale-prijedor.com/wp-content/uploads/2020/08/Katalog-3-Bijenale-2020.pdf>.

3. Se encuentra disponible un video del evento en: <https://youtu.be/JPhOsX-DpNwk>.

4. <https://www.youtube.com/watch?v=VN7MEter1zQ>.

Visuales para la Expresión Plástica, y actualmente soy parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte, que me brinda las condiciones económicas para dedicarme a la creación sin preocuparme por obtener recursos. Esta situación, por fortuna, me permite la estabilidad que requiero para estar enfocada de lleno en mis proyectos de producción.

6. ¿Algo que quisiera agregar?

Soy inquieta por naturaleza, no puedo estar quieta en el sentido creativo, necesito y requiero estar produciendo, enseñando, compartiendo, ese es el motor que mantiene mi proceso creativo activo, si sobrevivo a esta etapa de confinamiento y crisis sanitaria por la COVID-19, espero que sí, la recordaré sin duda como una de las etapas más productivas de mi vida.



Figura 4. Estudio de Ileri Topete, Ileri Topete, 2020.

Conclusión

A través del cuestionario, cuatro creadores me abrieron las puertas de sus estudios para mostrar cómo es que están viviendo esta crisis sanitaria mundial, llamada COVID-19. En este *focus group*, muchas de las respuestas me pudieron fascinar, ya que, como lo menciono al principio del texto, este serviría de línea que se trazaría para llegar a un boceto de lo que se vive desde la intimidad de un estudio y los procesos creativos en confinamiento.

Lo primero que resalta es la diversidad de la definición de proceso creativo de cada uno de los artistas, donde, como sus disciplinas y creaciones, son respuestas que en un sentido holístico nos dan las características de un ser creativo.

Aunque la pandemia trajo un encierro involuntario, los artistas nos dejan ver que también se abrieron oportunidades diversas. Si bien en algunos casos la venta y exposición han sido seriamente afectadas, la creación y producción de su obra no se detiene, además de mostrar una adaptación constante a las circunstancias en las que viven y se encuentran.

Escuchamos las voces de cuatro creadores que están trabajando a la par del desarrollo de la pandemia, encontrando en ella un tema de creación y un motivo de investigación.

Estrechando lazos con otros creadores en un mundo conectado con una estructura digital, donde las tecnologías de la información y comunicación acompañan estrechamente a la obra, no limitándose a la difusión y deleite de los espectadores, sino también para la venta y distribución de estas, buscando nuevos mercados, acercando su obra a todo aquel que posea un dispositivo móvil en el cual le guste navegar a través de Internet.

Nos muestran la democratización del arte que sale de las galerías y museos, por el cierre de estos, y se vuelca en Internet. La COVID-19, el confinamiento en tiempos de pandemia, modificaron en forma los procesos creativos, pero nunca de fondo. Los creadores siempre buscarán la manera de abrir mercado, y de comunicarse a

nivel humano con los medios y la tecnología que esté disponible, de acuerdo al momento que viven.

Notas biográficas profesionales de los artistas

Davis Birks

Nació en Stafford.

1986-1989: Liverpool Polytechnic, licenciatura en Bellas Artes (pintura).

1990-2001: Trabajó para el Registro de Monumentos Nacionales.

2000: Elegido miembro de la Bath Society of Artists.

2001-2002: Arte secundario PGCE.

2006-presente: Oficial de educación en el Trowbridge Museum.

2003-presente: Exhibido con Ver Flat Arts Open Studios.

2003-2006: Estudió grabado en el Bath City College.

2005: Se unió a Bath Artists Printmakers.

2008-presente: Exhibe con Widcombe Art Trail.

Lucia Maya

Pintora y escultora. Nació en la isla de Santa Catalina, Estados Unidos, en 1953. A los cuatro años regresó a Tlaquepaque para no perder su nacionalidad mexicana. Estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad de Guadalajara; de igual manera realizó estudios en España, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Su primera exposición individual fue *La casa de las muñecas*, en La Casa del Lago del Bosque de Chapultepec, en Ciudad de México. Su trabajo ha sido presentado en varios países, actualmente reside en Guadalajara, desde 2003.

Yolanda Andrade

Nació el 22 de mayo de 1950 en Villahermosa, Tabasco, México. Educación en fotografía. Desde 1988 ha sido invitada por la Society for Photographic Education (Rochester, NY), el Centro Internacional de Fotografía, en la ciudad de Nueva York; el Museo de

Fotografía de California en Riverside, CA, y la Universidad de Texas en Austin, para participar en conferencias y debates sobre el tema de la fotografía de América Latina.

Ha expuesto de formato individual y colectivo en México, Estados Unidos, Asia y Europa. Sus fotografías están en las colecciones de The Visual Studies Workshop, Rochester, NY; California Museum of Photography, Riverside, CA; Museum of Fine Arts, Houston, TX; Southeast Museum of Photography and Southwestern and Mexican Photography (Southwest Texas State University), San Marcos, TX; y Kiyosato Museum of Photographic Arts, Japón, entre otros; y cuenta con distintas publicaciones sobre fotografía.

Ileri Topete

Nació en Puerto Vallarta, Jalisco, México, en 1969. Es egresada de la licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica por la Universidad de Guadalajara. Ha participado en numerosos talleres de pintura, grabado e instalación con maestros entre los que destacan Nunik Sauret, Francisco Patlan, Carlos del Toro, Kei Sei Takeo Kobayashi y Daniel Manzano. Cuenta con 27 años de experiencia docente, como profesora en los talleres de Pintura y Grabado, de los cuales es fundadora, en el Centro Cultural Cuale, del Instituto Vallartense de Cultura, y actualmente es profesora investigadora de la UdeG.

Ha realizado 26 exposiciones individuales, siendo la más reciente *Termómetros. Registro Visual de la Naturaleza y sus cambios*, presentada en Long Gallery, de Newcastle University, en Newcastle, Inglaterra. Ha participado en más de 150 exposiciones colectivas en México, Estados Unidos, Canadá, Holanda, Japón, España, Portugal, Serbia, Bulgaria, Australia, China, Estonia, Pakistán, Macedonia y Hungría.

Referencias

- Wilde, O. (2011), *De Profundis y Balada de la Cárcel de Reading*, España, Alianza Editorial.
- (2004), *El retrato de Dorian Gray*, Buenos Aires, Ediciones Gárgola de los Cuatro Vientos. (Publicación del libro original: 1890.)

EL MERCADO DE LAS EDICIONES RECOPILATORIAS DE CÓMICS EN ESTADOS UNIDOS

CAMILO PATIÑO GARCÍA¹

Resumen

Durante los años ochenta y noventa del siglo xx, el cómic estadounidense se vio sometido a una revisión crítica y reinención de sus géneros, encabezada por creadores como Alan Moore y Frank Miller. Pero también se transformó su modelo de producción y configuración del mercado, con el uso de materiales y formatos nuevos en el medio, la ampliación de variables y coleccionables, así como la reimpresión y compilaciones de historias. En la actualidad, estas impresiones compilatorias son tan comunes que incluso en cuanto un arco narrativo contemporáneo termina en las ediciones mensuales, no tarda en ser puesto a disposición en los formatos compilados. Mientras que aquellos arcos narrativos del pasado, que gozan de popularidad, son acicalados en ediciones de lujo o con material extra para ser relanzados al mercado.

El presente documento analiza, desde la perspectiva de la economía, la configuración del mercado de las ediciones compilatorias del cómic estadounidense, donde se encontró una tendencia

1. Profesor de la Universidad de Guadalajara, adscrito al Departamento de Artes, Educación y Humanidades del Centro Universitario de la Costa. Sus líneas de investigación son Relaciones Internacionales, Paradiplomacia, Economía Cultural y Creativa. camilo.garcia@cuc.udg.mx

en su crecimiento impulsado por la demanda y las estrategias de mercado de la industria, que aprovecha el éxito de los personajes en medios complementarios fuera del cómic. Asimismo, se identificó la permanencia de reimpresión de arcos narrativos cuya temática principal son la deconstrucción del propio género, y el surgimiento de una demanda creciente por obras que se alejan del género de superhéroes.

La industria del cómic

El cómic, sin importar que sea un arte, medio, forma de expresión, producto de entretenimiento, entre otros, es un bien dentro de nuestro sistema económico y social. Su producción y consumo están inmersos en un mercado donde existe una industria sujeta al uso de recursos que puede ser analizada por la economía.

El cómic es un bien que ostenta una doble naturaleza, la de un bien cultural y como mercancía. Como menciona Throsby (2011; 2017), la diferencia entre un bien cultural y un bien ordinario es que el primero involucra la creatividad humana en su creación, transmite significados simbólicos, además de ser posible asignar una propiedad intelectual;² por lo que encarnan un valor cultural además del económico. De tal forma, las industrias culturales, como las define Towse (2011), son firmas de producción de bienes en masa, con suficiente contenido artístico para ser considerado creativo y culturalmente significativo. En este sentido, Baretts (2017) menciona que el propósito de un cómic es más que leer una buena historia mientras se miran buenas imágenes. Un cómic debe tener significado; además de poseer un nivel simbólico, es ideológico.

Su segunda naturaleza es como mercancía, cuya oferta y demanda tiene una relación con las estructuras políticas y sociales

2. Definición similar a la establecida por organizaciones como la UNESCO y la OMPI.

que modifican su producción y consumo. Su estudio desde la economía política puede utilizar las herramientas económicas para entender la evolución de la industria, sus características, mercado, producción y consumo (Rogers, 2012). Así, el cómic, sin importar que sea un arte, medio, forma de expresión o producto de entretenimiento, es un bien dentro de nuestro sistema económico y social, cuya producción y consumo está inmerso en un mercado y configura una industria.

La industria del cómic está constituida por dos segmentos de operación principales: licencias y publicaciones; aunque en algunos casos se expande a otros sectores complementarios, como la cinematografía y la producción de mercancía relacionada. Las dos editoriales de cómics más grandes de la industria estadounidense, Marvel Comics y DC Comics, que ahora pertenecen a conglomerados de entretenimiento y medios (Walt Disney Company y Warner Bros. Entertainment Inc., respectivamente), han generado mayores ingresos a partir del uso de los personajes en películas que toda la industria de publicación de cómics.³

Distribución del mercado

En cuanto a las publicaciones, la industria ha mantenido un crecimiento constante, como se observa en la figura 1; gracias a la expansión en títulos y el crecimiento del mercado que en los últimos años ha atraído a más consumidores, a la vez que incrementa el consumo de los ya existentes. En la configuración del mercado es necesario denotar el cambio en ventas y los canales de distribución, que se han diversificado desde los años setenta, cuando el

3. En 2019, la película *Avengers: End Game* generó 2.797 miles de millones de dólares, con ganancias netas de casi 900 millones de dólares, mientras que toda la industria de comics estadounidense generó en 2018 1.1 mil millones de dólares.

canal de distribución primario eran los puestos de periódico o de revistas.⁴ Actualmente existen cuatro canales principales: 1. mercado directo, en tiendas especializadas de cómics; 2. mercado de masas, que incluye librerías, tiendas departamentales, supermercados, así como vendedores en línea; 3. suscripción; y 4. la venta en línea.

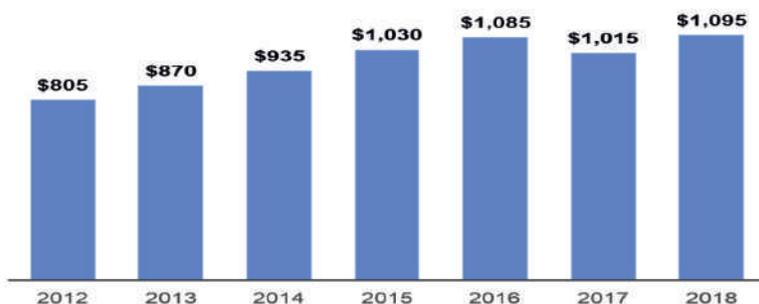


Figura 1. Ventas de cómics en el mercado estadounidense, 2012-2018 (miles de millones de dólares). Fuente: Tomado de Griep y Miller (2019).

Durante la década del año 2000, Marvel Comics reportó que su principal canal de distribución era el mercado directo, que concentraba aproximadamente el 70 % del segmento, mientras que el mercado de masa representaba entre el 13 % en 2004 y el 17 % en 2008 (Marvel Entertainment, 2007; 2009). En 2018 el mercado directo continúa siendo el principal punto de venta para la industria, pero sólo representa el 47 %, como se observa en la figura 2; mientras que el mercado de masas representa el 42 %.

4. Este cambio en los canales de distribución en el mercado estadounidense es parte de un cambio en toda la industria de publicaciones de diarios y revistas. Widdicombe Lizzie, en su artículo “The Newsstands of the Future Will Have no Newspapers”, para *The New Yorker* (21 de junio de 2019), plantea que los pocos 300 puestos de revistas que sobreviven en esa ciudad, que solía tener más de 1,500, lo hacen por la venta de bienes que no son publicaciones, como son agua y electrónicos.



Figura 2. Ventas de cómics en el mercado estadounidense por canal, 2018. Fuente: Tomado de Griep y Miller (2019).

Esta expansión en el mercado de masas no es accidental, sino una estrategia de inserción de mercado, algo que Bob Layton (Yep y Tilak, 2009) había planteado ya en 2009 como una estrategia de crecimiento que modifica el modelo de distribución. Trasladar los cómics de puntos especializados para colocarlos en espacios como grandes librerías, no solo conlleva acercar el bien a un mayor público, sino que le da mayor reconocimiento como medio en la industria editorial. Esta diversificación del mercado ha sido constante, como se observa en la figura 3.

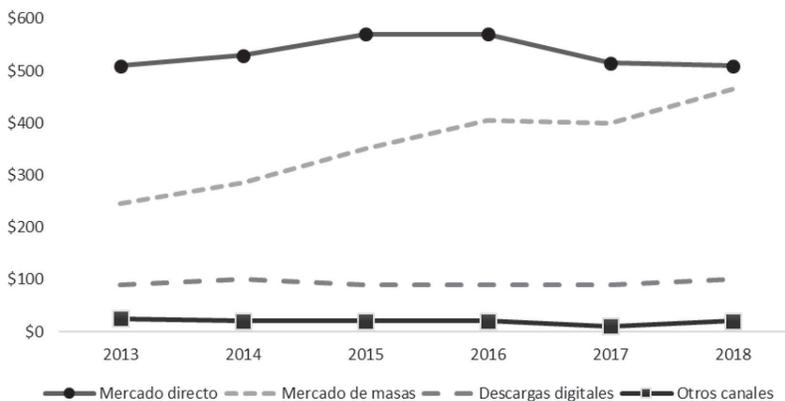


Figura 3. Ventas de cómics en el mercado estadounidense por canal, 2013-2018 (millones de dólares). Fuente: Elaboración propia con base en Griep y Miller (2015; 2016; 2017; 2018; 2019).

En cuanto a los participantes y la oferta, aunque existe un amplio número de editoriales, cinco de ellas concentran el 47.94 % de la oferta de cómics en el mercado directo, ya sea el formato regular de series o compilaciones, como se puede observar en la figura 4. Asimismo, estas cinco editoriales superan al resto por un amplio margen, en especial Marvel y DC, tanto en el número de unidades vendidas por cómic (figura 5), como en el total de venta (figura 6).

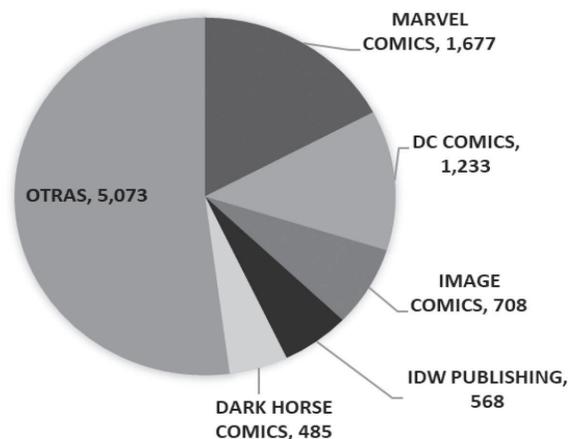


Figura 4. Número de cómics lanzados por editorial en el mercado directo en 2019. Fuente: Elaboración propia con base en Diamond Comics Distributors Inc. (2020a). Nota: El número incluye también revistas y cómics originales que no son serializados.

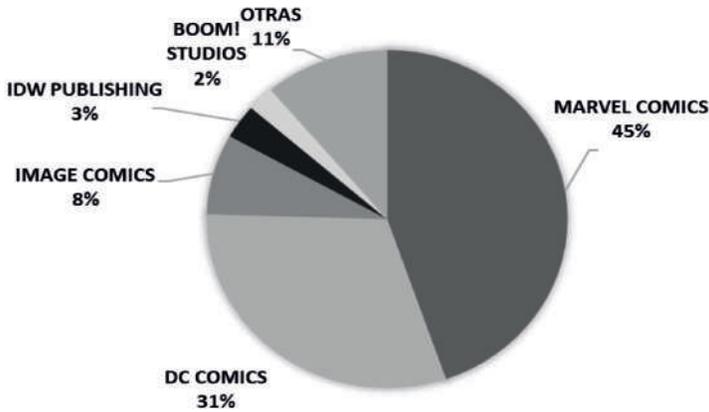


Figura 5. Distribución porcentual de unidades vendidas por editorial, 2019. Fuente: Elaboración propia con base en Diamond Comics Distributors Inc. (2020a).

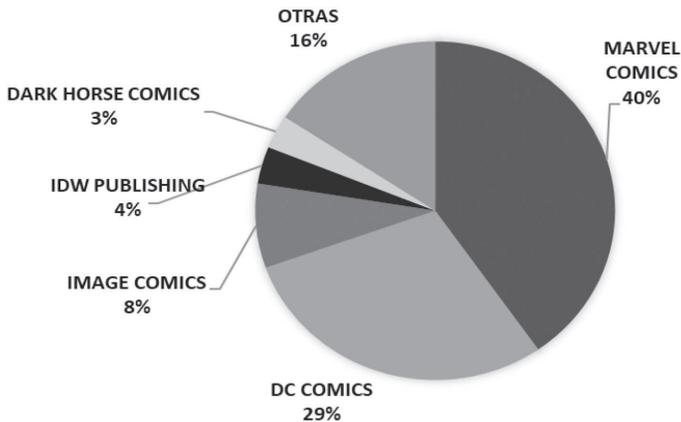


Figura 6. Distribución porcentual de ventas por editorial, 2019. Fuente: Elaboración propia con base en Diamond Comics Distributors Inc. (2020a).

La estructura del mercado muestra la dificultad que encuentran las pequeñas editoriales para mantenerse en él, pues si bien es abierto al ingreso de nuevos participantes independientes, los

cuales pueden contar con gran éxito inicial por su oferta diferenciada o innovadora, les resulta difícil tener un catálogo amplio con el cual mantenerse. Así, algunas editoriales, como Dynamite Entertainment y Fantagraphics Books, publican materiales relacionados a los cómics, como las ediciones especiales de artistas, que reproducen bocetos del artista en su formato original, cuyo interés está en la apreciación del dibujo y no en el arco narrativo. Mientras que otras son adquiridas por las editoriales más grandes (como Wildstorm Productions, que fue comprada por DC; o Malibu Comics, por Marvel); o bien venden los derechos de los personajes para lograr ingresos (como sucedió con Marvelman/Miracleman).

Impresiones compilatorias

Un *trade paperbacks* (TPB) es la compilación e impresión de varios números individuales en un volumen. Sus características varían en cuanto al número de cómics compilados, si es un arco narrativo o varios, papel, acabado, pasta, e incluso tipo de contenido agregado al arco original. Este tipo de reimpressiones iniciaron en los años sesenta, cuando Marvel otorgó licencias de reimpresión de viejos números a editoriales como Lancer Books y Fireside Books (Cronin, 2019a), y DC durante los años setenta a editoriales como Crown Publishers y Bonanza Books (Cronin, 2019b). Pero fue en los años ochenta cuando Marvel y DC decidieron publicar sus propias compilaciones.

Para facilitar el análisis de las compilaciones en este trabajo, se utilizan cuatro categorías en función de las características de los arcos narrativos que contienen:

1. Los TPB que contienen un arco narrativo corto, que es parte de las series regulares. Ejemplos de este tipo son: *Batman: The Killing Joke*, *Batman: Hush* y *Batman: Year One*. Este último escrito por Frank Miller e ilustrado por David Mazzucchelli, que pertenecen a la serie regular de Batman, que va del número

ro 404 al 407 de 1987, y fue ofertado en TPB en 1988, y desde entonces se ha reimpresso en tres formatos:

- Primero en TPB pasta blanda, que técnicamente contiene la historia y alguna introducción del autor; aunque en ediciones recientes contiene material extra, como bocetos.
 - El segundo es el TPB *Deluxe*, cuyo formato es de mayor tamaño que un cómic regular, con tapa dura, hojas más gruesas, y cuyo contenido incluye introducción de los autores, así como de otros personajes de la industria, reproducción del manuscrito original, bocetos, portadas y otros tipos de imágenes.
 - El tercero es la edición *Absolute*, cuyo formato es de mayor tamaño que el *Deluxe*, son dos tomos de pasta dura que vienen una funda de cartón. El primer tomo contiene la historia con imágenes remasterizadas o retocadas, así como material extra, tanto de los autores como bocetos e imágenes, mientras que el segundo tomo contiene una reproducción de las ediciones originales y también material extra.
2. TPB que contienen arcos narrativos largos que forman parte de una serie regular, y que a veces involucran otras series. Ejemplos de este tipo son: *Batman: No Man's Land* o *Batman: Knightfall*. Esta última de 1993, incluye los volúmenes de Batman del número 491 a 500; *Detective Comics*, del número 659 a 666; *Showcase '93* del número 7 al 8 y *Batman: Shadow of the Bat*, del número 16 al 18. La serie de *Knightfall* tiene dos arcos de continuidad *Knightquest* y *KnightsEnd* (el primero incluye 34 números de siete series distintas, y la segunda, trece números de siete series), así como dos secuelas: *Prodigal Son* y *Troika*. Este tipo de compilaciones, por lo regular, aunque no exclusivamente, se presenta en dos formatos:
- En TPB divididos en volúmenes, en pasta blanda o pasta dura, y

- en *ómnibus*, que son compilaciones en pasta dura con un grosor que puede superar las 1,500 páginas, con introducciones de autores y otras figuras de la industria, así como material extra de bocetos, guiones e imágenes.
3. TPB que no se guían por un arco narrativo, sino que contienen compilaciones de todos los números de una serie o bien los volúmenes en los cuales intervino un creador en particular. Ejemplos de este tipo son: *Batman: The Golden Age Omnibus*, que en siete volúmenes compila *Detective Comics* 27 a 173; *Batman* 1 a 66 y *World 's Finest Comics* 4 a 52; así como *Batman by Jeph Loeb & Tim Sale Omnibus*, que compila *Haunted Knight*, *The Long Halloween*, *Dark Victory*, *Catwoman: When in Rome* y *Superman/Batman: Secret Files and Origins* (todos son arcos narrativos completos creados exclusivamente por Loeb y Sale). Este tipo de compilaciones también se publican como historias separadas en tpb de arcos cortos. Otro tipo es *Batman by Scott Snyder & Greg Capullo Omnibus*, que sigue una serie en particular, pero durante la época en que estos autores intervinieron en ella, compila los arcos de *The Court of Owls*, *Death of the Family* y *Zero Year*, que fueron continuos durante la serie *Batman* 0 a 33, 23.2 y *Batman Annual* 1 a 2. De igual forma se publican como historias separadas en tpb de arcos cortos.
 4. Por último, encontramos los TPB con arcos narrativos auto-contenidos, es decir, historias que no pertenecen a series regulares. Pueden ser de un personaje de alguna serie regular pero no necesariamente forman parte del canon de la serie. Ejemplos de estos son: *Batman: Arkham Asylum*, *Batman Black and White*, *Elseworlds: Batman*, y cuyos formatos pueden ser en TPB de pasta blanda, *deluxe*, *absolute* u *ómnibus*.

Como se observa en la categorización, que se ejemplifica por medio de compilaciones de un solo personaje, la industria del cómic puede incluir el mismo arco narrativo en distintas categorías, lo

que confiere una libertad de republicar el contenido en más opciones de consumo.

Mercado de compilaciones

El mercado de TPB se compone de una oferta más diversificada entre editoriales, como se observa en la figura 7, lo cual responde al tipo de contenido publicado. Editoriales como Seven Seas Entertainment, Yen Press, Kodansha Comics y Viz Media, distribuyen en el mercado directo compilaciones de mangas denominados volúmenes, que incluyen regularmente más de tres capítulos del manga y cuyo precio es bajo por las características de su impresión, y entran en la categoría de TPB.

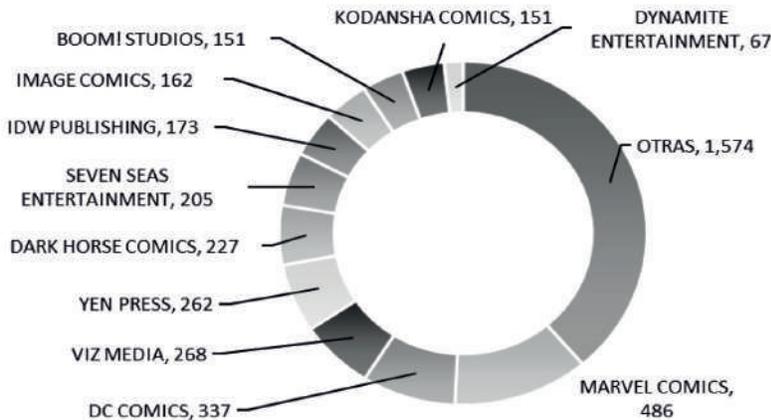


Figura 7. Número de TPB y cómics autocontenidos originales por editorial, 2019. Fuente: Elaboración propia con base en Diamond Comics Distributors Inc. (2020a).

Esta diversidad es más notoria en las ventas al mercado directo, donde aparecen e incluso dominan editoriales de menor tamaño que Marvel y DC. De acuerdo con Diamond Comics (2020b), de los 100 TPB más vendidos en la década de 2010 a 2019, 51 pertenecen a Image Comics. Principalmente de sus series *The Walking Dead* y *Saga*, seguido de DC con 30, Marvel con diez, Oni Press Inc. con cuatro, Dark Horse Comics así como IDW Publishing con dos cada uno y, finalmente, BOOM! Studios con uno. El comportamiento de distribución en el mercado directo de los TPB en las últimas tres décadas muestra la oportunidad de relevancia en el mercado del TPB más que de la editorial, así, en el periodo de 1991 a 1999, DC y Marvel se ubicaron con más títulos demandados,⁵ como se observa en la tabla 1; sin embargo, editoriales como Image Comics, fundada en 1992, así como Verotik y Chaos! Comics fundadas en 1994, sobresalen por tener algunos títulos con alta demanda, en poco tiempo y con poca oferta de títulos.

5. Para el periodo 1991-1999 se utilizan los diez más solicitados a Diamond Comics Distributors Inc., debido a que en ciertos años solo se presentan esas estadísticas; para el periodo de 2000-2009, por la misma razón solo se cuenta con los 100 más solicitados; para el periodo 2010-2019 se utilizan los 1,000 más solicitados, ya que todos los años cuentan con dicha información.

Tabla 1

Número de títulos de TPB y novelas originales en los diez más solicitados en el mercado directo por año de 1991 a 1999 por editorial

| Editorial | 1991 | 1992 | 1993 | 1994 | 1995 | 1996 | 1997 | 1998 | 1999 | 1991-1999 |
|---------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|-----------|
| Chaos! Comics | - | - | - | 1 | - | 2 | - | - | - | 3 |
| Dark Horse Comics | - | - | - | - | - | 1 | 1 | - | 5 | 7 |
| DC Comics | 3 | 1 | 3 | 4 | 6 | 6 | 5 | - | 5 | 33 |
| DC/Dark Horse | - | 1 | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Defiant Comics | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Harris Publications | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | 1 |
| Image Comics | - | - | 2 | - | 2 | - | - | 4 | - | 8 |
| Kitchen Sink Press | - | - | - | - | 1 | - | - | - | - | 1 |
| Marvel Comics | 7 | 7 | 2 | 2 | 1 | - | 4 | 5 | - | 28 |
| Topps | - | - | - | - | - | - | - | 1 | - | 1 |
| Valiant Comics | - | 1 | 2 | 2 | - | - | - | - | - | 5 |
| Verotik | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - | 1 |
| Total | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 10 | 90 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s/f).

Aunque se sigue observando la dificultad de mantenerse en el mercado, pues el mismo indicador para el periodo 2000-2009, que se observa en la tabla 2, muestra una concentración en siete editoriales. Chaos! Comics quebró en 2002, por lo que los derechos de sus series y personajes pasaron a Devil's Due Comics y más tarde a Dynamite Entertainment. Defiant Comics sufrió una demanda de parte de Marvel UK, y aun cuando la ganó quedó sin posibilidades de continuar en funciones, cerrando operaciones en 1995. Mientras que Kitchen Sink Press, una de las editoriales más apreciadas por su trabajo de compilación de cómics, como *The Spirit*, fue disuelta en 1999 también por problemas financieros.

Tabla 2

Número de títulos de TPB y novelas originales en los diez más solicitados en el mercado directo por año de 2000 a 2009 por editorial

| Editorial | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 |
|-----------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Dark Horse Comics | 3 | 4 | 4 | - | 1 | 6 | 1 | 1 | 1 | - |
| DC Comics | 7 | 3 | 4 | 6 | 5 | 3 | 4 | 4 | 7 | 4 |
| Devil's Due Comics | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - | - |
| IDW Publishing | - | - | - | 1 | - | - | - | - | - | - |
| Image Comics | - | 1 | 1 | - | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | 3 |
| Marvel Comics | - | 2 | 1 | 3 | 2 | - | 3 | 3 | - | 2 |
| Top Shelf Productions | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| Total general | 10 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s/f).

Tabla 3

Número de títulos de TPB y novelas originales en los diez más solicitados en el mercado directo por año de 2010 a 2019 por editorial

| Etiquetas de fila | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 |
|--------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Dark Horse Comics | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 |
| DC Comics | 1 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 3 | 5 |
| Image Comics | 5 | 7 | 7 | 7 | 9 | 7 | 8 | 8 | 6 | 4 |
| Marvel Comics | 1 | - | - | 1 | - | 2 | 1 | - | 1 | - |
| Oni Press | 3 | - | - | - | - | - | - | 1 | - | - |
| Top Shelf Productions | - | 1 | 1 | - | - | - | - | - | - | - |
| Total general | 10 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s/f).

Para el periodo de 2000 a 2009, según se observa en la tabla 3, existe un desempeño creciente de Image Comics. De sus 162 títulos de TPB ofertados en 2019, cuatro estuvieron entre los diez más solicitados; mientras que de Marvel, con 486 ofertados, solo dos lograron estar ubicados. Por su parte, DC, con 337 ofertados, tuvo cuatro.

Lo anterior no representa el total de ventas o de ganancias de los TPB, pues ante la gran oferta de títulos por parte de las editoriales, se observa que DC y Marvel tienen la mayor oferta y la más alta demanda del total, considerándose los 100 títulos más solicitados por año durante el periodo 2000-2009 (tabla 4) y los 1,000 más solicitados por año en la década de 2010-2019 (tabla 5).

Tabla 4

Número de títulos de TPB y novelas originales en los 100 más solicitados en el mercado directo de 2000 a 2009 por editorial

| Editorial | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 |
|------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Dark Horse Comics | 15 | 23 | 25 | 8 | 19 | 13 | 6 | 7 | 14 | 6 |
| DC Comics | 51 | 41 | 30 | 37 | 37 | 47 | 51 | 42 | 48 | 51 |
| Dynamite Entertainment | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 3 | 5 |
| IDW Publishing | - | - | - | 1 | 3 | - | - | 1 | | 2 |
| Image Comics | 3 | 7 | 9 | 4 | 4 | 9 | 6 | 8 | 11 | 14 |
| Marvel Comics | 13 | 24 | 30 | 38 | 25 | 19 | 25 | 32 | 19 | 16 |
| Oni Press | 3 | - | - | - | - | - | - | - | - | 2 |
| Slave Labor Graphics | 2 | 3 | 1 | 2 | 1 | - | - | - | - | - |
| Tokyopop | 4 | - | - | 5 | 2 | 5 | 4 | 2 | - | - |
| Viz Media | 1 | 1 | - | - | 2 | 2 | 5 | 6 | 4 | 1 |
| Otras 19 editoriales | 8 | 1 | 5 | 5 | 7 | 5 | 3 | 1 | 1 | 3 |
| Total general | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 | 100 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s/f).

Tabla 5

Número de títulos de TPB y novelas originales en los 1,000 más solicitados en el mercado directo de 2010 a 2019 por editorial

| Editorial | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 |
|---------------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| Archie Comic Publications, Inc. | 5 | 12 | 18 | 9 | 6 | 1 | 6 | 10 | 4 | 5 |
| Avatar Press | 5 | 9 | 7 | 8 | 8 | 4 | - | 3 | - | - |
| BOOM! Studios | 12 | 17 | 10 | 12 | 19 | 14 | 20 | 22 | 30 | 23 |
| Dark Horse Comics | 121 | 103 | 94 | 91 | 88 | 60 | 42 | 50 | 50 | 70 |
| DC Comics | 351 | 339 | 341 | 362 | 393 | 341 | 313 | 306 | 277 | 248 |
| Dynamite | 10 | 11 | 15 | 3 | 2 | 14 | 12 | 2 | 6 | 8 |
| Entertainment | | | | | | | | | | |
| IDW Publishing | 17 | 24 | 38 | 42 | 36 | 35 | 23 | 18 | 14 | 18 |
| Image Comics | 65 | 68 | 71 | 96 | 115 | 166 | 128 | 188 | 190 | 199 |
| Marvel Comics | 290 | 300 | 284 | 288 | 251 | 287 | 379 | 304 | 312 | 292 |
| Oni Press | 7 | 11 | 12 | 9 | 10 | 8 | 9 | 14 | 14 | 8 |
| Penguin | 19 | 13 | 21 | 17 | 25 | 13 | 7 | 8 | 7 | 8 |
| Random House | | | | | | | | | | |
| Viz Media | 35 | 32 | 40 | 16 | 17 | 18 | 26 | 41 | 58 | 79 |
| Otras 64 editoriales | 63 | 61 | 49 | 47 | 30 | 39 | 35 | 34 | 38 | 42 |
| Total general | 1,000 | 1,000 | 1,000 | 1,000 | 1,000 | 1,000 | 1,000 | 1,000 | 1,000 | 1,000 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s/f).

Preferencias y reimpressiones

Para identificar los TPB con mayores reimpressiones se cruzaron las bases de 2000 a 2019.⁶ Al identificar aquellos TPB que fueron

6. La base de 2000 a 2009 solo cuenta con los 100 TPB más solicitados por

más solicitados por año (tabla 6), se observa que un factor en el incremento de la demanda son las industrias relacionadas. *Sin City*, cuyas publicaciones originales fueron creadas por Frank Miller de 1991 al año 2000, estrenó película en 2005. Lo anterior lo aprovechó Dark Horse Comics para lanzar la edición completa de TPB (que consta de siete volúmenes). Todos quedaron ubicados entre los 20 más pedidos de ese año (Comichron, 2006), destacando el Volumen 1 como el más demandado. Lo mismo se observa con *V for Vendetta*, creado por Alan Moore y David Lloyd en 1982;⁷ que también estrenó su versión cinematográfica en 2005; aunque su versión TPB fue ofertada en agosto de ese año y alcanzó la posición 45 entre los más solicitados, al año siguiente ocupó la posición principal. Desde entonces se ha publicado todos los años hasta 2019.

Tabla 6

Títulos de TPB y novelas originales más pedidos por año,
2000-2019

| Título | Editorial | Año |
|--|------------------|------------|
| <i>JLA: Heaven's Ladder</i> | DC Comics | 2000 |
| <i>Wonder Woman: Spirit of Truth</i> | DC Comics | 2001 |
| <i>September 11, Vol. 2</i> | DC Comics | 2002 |
| <i>Justice League: Liberty & Justice</i> | DC Comics | 2003 |
| <i>Batman: Hush Vol. 1</i> | DC Comics | 2004 |

años, mientras que la de 2010 a 2019 cuenta con los 1,000 más solicitados, sin embargo, en la metodología se observa las reimpressiones, solicitudes y base año de publicación original, para identificar las preferencias de la demanda de TPB, por lo que se acepta la pérdida de información con la observancia de que pueden existir más reimpressiones de las calculadas.

7. La publicación original quedó inconclusa con ocho números; después fue completada a un total de diez por DC Comics, por lo que los TPB incluyen las diez publicaciones.

| Título | Editorial | Año |
|--|-------------------|------------|
| <i>Sin City, Vol. 1: Hard Goodbye</i> | Dark Horse Comics | 2005 |
| <i>V for Vendetta</i> | DC Comics | 2006 |
| <i>Civil War</i> | Marvel Comics | 2007 |
| <i>Watchmen</i> | DC Comics | 2008 |
| <i>Watchmen</i> | DC Comics | 2009 |
| <i>The Walking Dead, Vol. 1: Days Gone Bye</i> | Image Comics | 2010 |
| <i>The Walking Dead, Vol. 1: Days Gone Bye</i> | Image Comics | 2011 |
| <i>The Walking Dead, Vol. 1: Days Gone Bye</i> | Image Comics | 2012 |
| <i>Saga Vol. 1</i> | Image Comics | 2013 |
| <i>Saga Vol. 3</i> | Image Comics | 2014 |
| <i>Saga Vol. 4</i> | Image Comics | 2015 |
| <i>Saga Vol. 6</i> | Image Comics | 2016 |
| <i>Saga Vol. 7</i> | Image Comics | 2017 |
| <i>Infinity Gauntlet</i> | Marvel Comics | 2018 |
| <i>Watchmen</i> | DC Comics | 2019 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s/f).

En el caso de *Watchmen*, creado por Alan Moore y Dave Gibbons, es una TPB que se ha reimpresso desde 1987;⁸ desde el 2000 al 2019 siempre se han ubicado entre las 50 más solicitadas.⁹ En 2009, con el estreno de su adaptación cinematográfica, alcanzó el primer lugar tanto en 2008 como 2009; lo mismo que sucedió en

-
8. El contrato entre los autores y DC Comics fue que una vez que se dejara de imprimir la serie, los derechos del cómic serían de los creadores. DC Comics nunca ha dejado de reimprimir el cómic, por lo que los derechos aún pertenecen a la editorial.
 9. Aunque se han creado ramificaciones de la historia llamadas *Before Watchmen*, estas tuvieron poca aceptación y baja demanda. En 2019 DC Comics lanzó *Doomsday Clock*, historia donde los universos de *Watchmen* y DC se juntan.

2019 con el lanzamiento de la serie de televisión. De igual forma, *Infinity Gauntlet* se vio impulsado por la película *Avengers: Infinity War* de 2018.

Civil War es un crossover creado por Mark Millar y Steve McNiven, publicado en serie regular entre 2006 y 2007, cuyo TPB apareció inmediatamente terminada la serie regular. El TPB ha sido publicado cada año y con distintos formatos, con una demanda constante que lo ubica de 2007 a 2014 entre los 65 más solicitados. La adaptación cinematográfica, aunque no es parecida al cómic, lo impulsó a que en 2015 y 2016 se ubicara en la cuarta posición. Algo similar sucedió con *The Walking Dead*, pues si bien inició su publicación en 2003 y terminó en 2019, desde 2004 se inició la venta de TPB, ubicándose siempre entre los 100 más solicitados. Y con el inicio de la serie televisiva en 2010 alcanzó el primer sitio durante tres años.

También es posible observar un impulso a la demanda con un componente de identidad. *September 11* es una edición que compila historias originales creadas por artistas reconocidos del medio, sobre los ataques del 11 de septiembre de 2011 a las Torres Gemelas en Nueva York. Son dos TPB, los cuales fueron el número uno y número dos más vendidos en el año 2012 (Comichron, 2013).

En los casos de *Saga*, *Batman: Hush*, *Wonder Woman: Spirit of Truth*, *Justice League: Liberty & Justice*, la demanda responde directamente al mercado del cómic. *Saga* es una historia alejada del género de superhéroes, centrada en las relaciones y personalidades de los protagonistas. En palabras de Ridgely Charles (2017): “es como si Romeo y Julieta fueran atrapados en *Game of Thrones*, pero todo existe en el universo de *Star Wars*”. *Wonder Woman: Spirit of Truth* y *Justice League: Liberty & Justice* son parte de una serie de historias originales creadas de 1998 a 2003 por Paul Dini y Alex Ross. La historia, aunque cuestiona la imposibilidad de los superhéroes para acabar con los problemas

del mundo e incluso proyectan sus problemas,¹⁰ tuvo una edición de un tamaño superior al estándar, enfocándose a resaltar el arte de Ross. Por último, *Batman: Hush*, creada por Jeph Loeb y Jim Lee, es considerada una de las mejores historias de Batman de todos los tiempos, en la cual se realiza una revisión de su historia, villanos y aliados.

El impulso en la demanda gracias a factores de identidad y promoción en industrias relacionadas no significa un juicio de valor sobre la historia o calidad del TPB, pues todos ellos ya eran considerados exitosos. Es una forma de crecimiento de mercado, más cuando DC y Marvel son un engranaje de aglomerados de entretenimiento; un análisis a largo plazo del total de TPB de un personaje (figura 8) muestra que no siempre la influencia cinematográfica es un factor primario, pues las películas de *Deadpool* estrenadas en 2016 y 2018 no explican el movimiento en la demanda de 2010 ni las pérdidas en 2018. El cambio en la demanda responde a las estrategias de publicación de Marvel, que en 2010 lanzó otras series del personaje y lo integraron a sus nuevas líneas Marvel Knights y MAX.

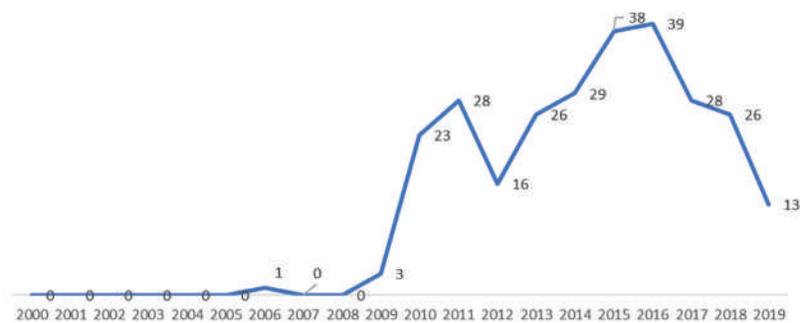


Figura 8. Número de TPB de *Deadpool* por año, 2000-2019. Fuente: Elaboración propia con base en Diamond Comics Distributors Inc. (2020b).

10. Esta temática ha sido constante desde la recreación del género iniciada por autores como Alan Moore con *Miracleman* y *Watchmen*.

Si observamos los TPB con mayor número de reimpressiones (tabla 7) con respecto a su año de publicación original (tabla 8), se identifica cómo la impresión de TPB ha resultado en una estrategia efectiva de oferta. Es el caso de *Saga*, *The Walking Dead* o *Fables*, en los cuales se ofertan, incluso en distintos formatos al mismo tiempo, a pesar de que las series aún no terminan.

De los 32 títulos de la tabla 7 se identifican seis que pertenecen a la reconfiguración del género del cómic en los años ochenta, que cambió el medio en un sentido visual, literario y temático: *Watchmen*, *Batman: The Dark Night Returns*, *Batman: Year One*, *V for Vendetta*, *Batman: The Killing Joke* y *Sandman*.¹¹ Estos cómics establecieron las bases posteriores a la época de bronce del cómic estadounidense. Primero, con un realismo que confrontó al género del superhéroe que no puede ser humanizado, con problemas políticos y sociales que requieren una moral llena de tonos grises, mientras citan a T. S. Eliot para hacer comentarios satíricos. Asimismo, están series como *American Vampire*, *The Walking Death*, *100 Bullets*, *Joker*, *Identity Crisis*, *Preacher*, *Kingdom Come*, *Southern Bastards* y *Transmetropolitan*, que son de alguna forma herederas de la transformación del cómic en los ochenta. La mayoría con un tratamiento violento y satírico.

También se identifica el cambio en la temática, con *Locke & Key*, *Saga*, *Serenity*, Y *The Last Man*, así como *Wicked & Divine*, cuyos arcos narrativos se constituyen alrededor de los individuos y no del superhéroe. Estos TPB son de los que más se reimprimen, con 349 entre 2010 y 2019.

11. Sin olvidar cómics como *Swamp Thing*, *Marvelman / Miracleman*, *Violent Cases*, *Animal Man*, entre otros que no aparecen en la lista de TPB.

Tabla 7
Títulos de series con mayor reimpresión en TPB por año, 2000-2019

| Título | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 | 2016 | 2017 | 2018 | 2019 | |
|---------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|----|
| 100 Bullets | 1 | 2 | 2 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 10 | 4 | 4 | 1 | 2 | 2 | - | 1 | - | - | |
| American Vampire | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 3 | 6 | 5 | 6 | 3 | 2 | - | - | |
| Batman The Killing | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | |
| Joker | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Batman The Long Halloween | 1 | 1 | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | |
| Batman Year One | 1 | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Batman Dark Night Returns | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | |
| Batman Dark Victory | - | 1 | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Fables | - | 1 | 2 | 4 | 2 | 8 | 8 | 5 | 5 | 15 | 18 | 20 | 18 | 21 | 12 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | |
| Hellboy | 1 | - | - | 1 | 4 | - | 1 | 1 | 2 | - | 7 | 7 | 5 | 2 | 3 | 3 | 1 | 2 | 5 | 5 | |
| Identity Crisis | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | |
| Infinity Gauntlet | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | |
| Joker | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Kingdom Come | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | |
| Locke & Key | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 3 | 6 | 9 | 8 | 8 | 6 | 1 | 4 | 1 | 1 | |
| Planet Hulk | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Preacher | 8 | 9 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 3 | 11 | 11 | 10 | 5 | 6 | 6 | 6 | 3 | 2 | 2 | |
| Saga | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 2 | 5 | 6 | 6 | 10 | 11 | |
| Sandman | 3 | 2 | 2 | 5 | 3 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 13 | 11 | 11 | 11 | 11 | 9 | 5 | 7 | 8 | 12 | |
| Serenity | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 3 | 5 | 5 | 5 | 6 | 4 | - | 2 | - | |
| Souther Bastards | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 3 | 2 | 3 | 2 | |
| Superman Earth One | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Superman Red Son | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Tokyo Ghoul | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | |
| Transmetropolitan | 4 | 1 | 2 | 2 | 1 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 4 | 9 | 8 | 3 | |
| Umbrella Academy | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 8 | 10 | 6 | 4 | 3 | 2 | - | 2 | 1 | |
| V for Vendetta | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | - | 1 | 2 | |
| Walkin Dead | - | - | - | - | - | - | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | |
| | - | - | - | - | - | 2 | 4 | 5 | 7 | 8 | 10 | 20 | 24 | 28 | 33 | 30 | 32 | 15 | 22 | 13 | 15 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s.f.), Yearly Sales, 2000 – 2019 Graphic Novel Sales to Comics Shops.

Tabla 8
Títulos con más reimpressiones en TPB por fecha de publicación original

| Titulo | Fecha de publicación original | Creadores | Editorial | Número de publicaciones en la serie original |
|---------------------------------------|-------------------------------|--|-------------------|--|
| <i>100 Bullets</i> | 1999-2009 | Brian Azzarello / Eduardo Riso | DC Comics | 100 |
| <i>American Vampire</i> | 2010-2013 / 2014-2015 | Scott Snyder / Rafael Albuquerque | DC Comics | 34 / 11 |
| <i>Batman: The Killing Joke</i> | 1998 | Alan Moore / Brian Bolland | DC Comics | 1 |
| <i>Batman: The Long Halloween</i> | 1996-1997 | Jeph Loeb / Tim Sale | DC Comics | 13 |
| <i>Batman: Year One</i> | 1987 | Frank Miller / David Mazzucchelli | DC Comics | 4 |
| <i>Batman: The Dark Night Returns</i> | 1986 | Frank Miller / Klaus Janson | DC Comics | 4 |
| <i>Batman: Dark Victory</i> | 1999-2000 | Jeph Loeb / Tim Sale | DC Comics | 14 |
| <i>Fables</i> | 2002-2015 | Bill Willingham / Mark Buckingham | DC Comics | 150 |
| <i>Hellboy</i> | 1994-2011 | Mike Mignola | Dark Horse Comics | 57 |
| <i>Identity Crisis</i> | 2004 | Brad Meltzer / Rags Morales | DC Comics | 7 |
| <i>Infinity Gauntlet</i> | 1991 | Jim Starlin / George Pérez / Ron Lim | Marvel Comics | 6 |
| <i>Joker</i> | 2008 | Brian Azzarello / Lee Bermejo | DC Comics | 1 |
| <i>Kingdom Come</i> | 1996 | Mark Waid / Alex Ross | DC Comics | 4 |
| <i>Locke & Key</i> | 2008-2013 | Joe Hill / Gabriel Rodríguez | IDW Publishing | 37 |
| <i>Planet Hulk</i> | 2006-2007 | Greg Pak / Carlo Pagulayan / Aaron Lopresti | Marvel Comics | 15 |
| <i>Preacher</i> | 1995-2000 | Garth Ennis / Steve Dillon | DC Comics | 66 |
| <i>Saga</i> | 2012-2018 | Brian K. Vaughan / Fiona Staples | Image Comics | 54 |
| <i>Sandman</i> | 1989-1996 | Neil Gaiman | DC Comics | 75 |
| <i>Serenity</i> | 2005-2017 | Varios | Dark Horse Comics | 19 |
| <i>Southern Bastards</i> | 2014-2018 | Jason Aaron / Jason Latour | Image Comics | 20 |
| <i>Superman: Earth One</i> | 2010-2015 | J. Michael Straczynski / Shane Davis | DC Comics | 3 |
| <i>Superman: Red Son</i> | 2003 | Mark Millar / Kilian Plunkett / Dave Johnson | DC Comics | 3 |
| <i>Tokyo Ghoul</i> | 2011-2014 | Sui Ishida | Viz Media | 14 volúmenes, 143 capítulos |
| <i>Transmetropolitan</i> | 1997-2002 | Warren Ellis / Darick Robertson | DC Comics | 60 |
| <i>Umbrella Academy</i> | 2011-2019 | Gerard Way / Gabriel Bá | Dark Horse Comics | 19 |
| <i>V for Vendetta</i> | 1982-1999 | Alan Moore / David Lloyd | DC Comics | 10 |

| Titulo | Fecha de publicación original | Creadores | Editorial | Número de publicaciones en la serie original |
|---------------------------------|-------------------------------|--|---------------|--|
| <i>The Walking Dead</i> | 2003-2019 | Robert Kirkman / Tony Moore / Charlie Adlard | Image Comics | 193 |
| <i>Watchmen</i> | 1986-1987 | Alan Moore / Dave Gibbons | DC Comics | 12 |
| <i>Wicked & Divine</i> | 2014-2019 | Kieron Gillen / Jamie McKelvie | Image Comics | 45 |
| <i>Wolverine: Old Man Logan</i> | 2003 | Mark Millar / Steven Mcniven | Marvel Comics | 7 |
| <i>X-Men: Age of Apocalypse</i> | 1995-1996 | Varios | Marvel Comics | 40 |
| <i>Y The Last Man</i> | 2002-2008 | Brian K. Vaughan / Pia Guerra / Otros | DC Comics | 60 |

Fuente: Elaboración propia con base en Comichron (s/f).

Conclusiones

La producción de los TPB es parte importante de crecimiento de mercado del cómic, en donde las editoriales cuentan con un amplio contenido para ofrecer, pero optan por aquello que maximiza los beneficios. El hecho de que los canales de distribución cambiaron da cuenta de cómo el sector de mercado se ha redefinido para abarcar no solo a un público especializado sino también a un mercado flotante impulsado al consumo por factores como el cine o la televisión. La oferta responde de acuerdo con la exigencia de la demanda, si bien aquí no se mostraron todos los TPB que se imprimen, las editoriales también responden a la demanda de aficionados que juntan toda la edición de un cómic, así, en promedio una vez cada década se imprimen en TPB las series de los cómics clásicos, aquellos que no son novedosos pero que van a un público especializado, cuya demanda es pequeña.

La demanda se ha modificado, tiende al reconocimiento del artista y temáticas, la época en que el modo de producción en torno a personajes que podía cambiar de creadores y seguir temáticas regulares ha perdido valor de consumo. Si observamos la lista de los TPB más solicitados, resalta que no se enfoca solo a personajes, sino a los arcos narrativos y al creador, por ello el

mismo autor sobresale en distintas series. Lo anterior sirve para definir la industria como creativa y, de acuerdo con la separación en la producción de Caves (2000), la creación depende del artista y la entrega u oferta de la empresa, quien también se encarga de la expansión del mercado.

La mayor demanda en las últimas dos décadas responde primero a un crecimiento de mercado con consumidores cuyas preferencias se reflejan en el cambio de temáticas en los TPB. Asimismo, existe una constante de consumo de arcos narrativos que cambiaron la estructura del cómic en los años ochenta, esto puede deberse a que son considerados clásicos modernos, que son la fuente de las versiones cinematográficas y series televisivas que impulsan el nuevo consumo en el mercado.

Al cambiar la estructura del mercado también modifica la capacidad de consumo. Aunque el mercado de cómic estadounidense tiene un grupo de consumo enfocado a jóvenes, el estudio de Watson (2019) sobre los hábitos de lectura entre adultos en 2018 mostró que el 37 % lee cómics de forma regular. Esto es, la capacidad de consumo de las personas adultas favorece estas ediciones compilatorias cuyos precios son cada vez mayores.

En cuanto a la producción, aunque exista una relevancia de preferencia de consumo por algunos TPB, el agregado de toda muestra de la capacidad de aglomeración de editoriales como Marvel y DC, que cuentan con una amplia oferta, siguen acaparando el mercado en cantidad.

Referencias

- Barets, S. (2017), "Whimsical Stories with Strong Themes", en L. Besson y J.-C. Mézieres, *Valerian: The Complete Collection*, Vol. 4, pp. 5-15, Gran Bretaña, Cine Book The 9th Art Publisher.
- Caves, R. (2000), *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*, Cambridge, Harvard University Press.

- Comichron (2006), "2005 Graphic Novel Sales to Comics Shops". Disponible en: <https://www.comichron.com/monthlycomicssales/2005.html>.
- (2013), "2012 Graphic Novel Sales to Comics Shops". Disponible en: <https://www.comichron.com/monthlycomicssales/2012.html>.
- (s/f), "Comic Book Sales by Year, 1991-2019". Disponible en: <https://www.comichron.com/yearlycomicssales.html>.
- Cronin, B. (2019a), "The Origin of Marvel Comics Trade Paperbacks", CBR, 30 de marzo. Disponible en: <https://www.cbr.com/marvel-comics-trade-paperbacks-origin/>.
- (2019b), "What Was the First DC Comics Trade Paperback Collection?", CBR, 10 de diciembre. Disponible en: <https://www.cbr.com/first-dc-comics-trade-paperback-collection/>.
- Diamond Comics Distributors, Inc. (2020a), "Industry Statistics, Publisher Market Shares: Year 2019", Disponible en: <https://www.diamondcomics.com/Home/1/1/3/237?articleID=238965>.
- (2020b), "Top 100 Graphic Novels: The 2010s". Disponible en: <https://www.diamondcomics.com/Home/1/1/3/237?articleID=239675>.
- Griep, M. y J. Miller (2014), "The ICv2 Comichron Comic Sales Report 2013", Comichron. Disponible en: <https://www.comichron.com/yearlycomicssales/industrywide/2013-industrywide.html>.
- (2015), "The ICv2 Comichron Comic Sales Report 2014", Comichron. Disponible en: <https://www.comichron.com/yearlycomicssales/industrywide/2014-industrywide.html>.
- (2016), "The ICv2 Comichron Comic Sales Report 2015", Comichron. Disponible en: <https://www.comichron.com/yearlycomicssales/industrywide/2015-industrywide.html>.
- (2017), "The ICv2 Comichron Comic Sales Report 2016", Comichron. Disponible en: <https://www.comichron.com/yearlycomicssales/industrywide/2016-industrywide.html>.

- (2018), “The ICv2 Comichron Comic Sales Report 2017”, Comichron. Disponible en: <https://www.comichron.com/yearly-comicssales/industrywide/2017-industrywide.html>.
- (2019), “The ICv2 Comichron Comic Sales Report 2018”, Comichron. Disponible en: <https://www.comichron.com/yearly-comicssales/industrywide/2018-industrywide.html>.
- Marvel Entertainment Inc. (2007), “2006 Annual Report. Marvel Entertainment Inc.”. Disponible en: <https://www.sec.gov/Archives/edgar/vpr/0704/07049254.pdf>.
- (2009), “2008 Annual Report. Marvel Entertainment Inc.”. Disponible en: <https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/933730/000136231009002976/c81637e10vk.htm>.
- Ridgely, C. (2017), “*Saga Is the Best Comic on the Shelves*”, CB Comic Book, 6 de septiembre. Disponible en: <https://comicbook.com/news/why-saga-is-the-best-comic-on-the-shelves/>.
- Rogers, M. (2012), “Political Economy. Manipulating Demand and *The Death of Superman*”, en M. Smith y R. Duncan (eds.), *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*, pp. 145-156, Nueva York, Routledge.
- Throsby, D. (2011), “Cultural Capital”, en R. Towse (ed.), *A Handbook of Cultural Economics*, pp. 142-146, Cornwall, Edward Elgar Publishing Limited.
- (2017), “Commerce or Culture? Australian Book Industry Policy in the Twenty First Century”, en A. Mannion, M. Weber y K. Day (eds.), *Publishing Means Business: Australian Perspective*, pp. 1-21, Victoria, Monash University Publishing.
- Towse, R. (2011), “Creative Industries”, en R. Towse (ed.), *A Handbook of Cultural Economics*, pp. 125-131, Cornwall, Edward Elgar Publishing Limited.
- Watson, A. (2019), “Frequency of Reading Comics in the u.s. 2018”, Statista, 12 de agosto. Disponible en: <https://www.statista.com/statistics/943127/comic-book-reading-frequency-by-age-us/>.

Yep, E. & J. Tilak (2009), "Comics Could Go Mass Market with Disney-Marvel", *Reuters*, 2 de octubre. Disponible en: <https://www.reuters.com/article/us-marvel-comics-analysis/comics-could-go-mass-market-with-disney-marvel-idUSTRE5912HK20091002>.

COORDINADORES

Guadalupe María Gómez Basulto

Profesora de tiempo completo del Centro Universitario de la Costa (CUC) de la Universidad de Guadalajara (UdeG), adscrita al Departamento de Artes, Educación y Humanidades. Presidente de la Academia de Creatividad y Artes Plásticas.

Licenciada en Diseño para la Comunicación Gráfica, con maestría en Gestión y Desarrollo Cultural. Certificada como maestra de yoga por la organización internacional Yoga Alliance. Sus líneas de investigación y generación de conocimiento son: prácticas y consumos culturales, y estilos de vida saludable. Su experiencia laboral y profesional incluye la promoción y difusión del arte y la gestión de proyectos culturales.

Camilo Patiño García

Profesor de tiempo completo de la Universidad de Guadalajara (UdeG) adscrito al Centro Universitario de la Costa. Licenciado en Estudios Internacionales, con maestría en Ciencias Sociales. Realiza investigación sobre paradiplomacia, atraktividad territorial, economía apolítica y economía cultural y creativa.

Es miembro de la Asociación Mexicana de Estudios Internacionales (AMEI), del Cuerpo Académico “Relaciones Internacionales y las Nuevas Diplomacias” del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (UdeG), así como del Programa de Atraktividad Territorial y Marca Ciudad del Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas (UdeG). Miembro fundador de la Red de Expertos en Diplomacia e Internacionalización Territorial (REPIT) y colaborador de Puntos Cardinales, espacio de divulgación de buenas prácticas para la proyección internacional de los gobiernos locales en México.

Roberto Luciano Rodríguez Carranza

Desde hace poco más de dos décadas se dedica a la docencia, impartiendo, mayoritariamente, materias relacionadas con la metodología de la investigación en distintas licenciaturas del Centro Universitario de la Costa, de la Universidad de Guadalajara. Antes de su etapa como docente trabajó en distintas investigaciones sobre pescadores artesanales en ambos litorales de México. Una muestra de su trabajo en esta área es *Eduardo Guereña, plática con Roberto Rodríguez*, documento publicado por El Colegio de Jalisco en 1997, que aborda cómo era el proceso de trabajo y de producción de la pesca artesanal, en un entorno natural básicamente virgen, a mediados del siglo pasado en Puerto Vallarta y la Bahía de Banderas.

Creatividad y arte
Creación, producción y pandemia
se terminó de editar en diciembre de 2020
en los talleres de Ediciones de la Noche
Madero #687, Zona Centro
44100, Guadalajara, Jalisco, México.

El tiraje fue de 1 ejemplar

www.edicionesdelanoche.com

Fotografía de portada: Yésika Félix Montoya
a partir de la pintura de Ileri Topete, técnica mixta.

La creación, producción, exhibición y consumo del arte constituyen procesos en el ciclo de vinculación del arte y la sociedad, inmersos en nuestro contexto y matizado por nuestro entorno. Si bien, la creatividad individual se erige como la panacea de la obra artística, su composición remite a un constructo social, del cual parte y al cual se dirige; este constructo es sensible a los cambios coyunturales en nuestro contexto social, y que afecta todo el ciclo del arte.

Los trabajos contenidos en este libro hacen una reflexión sobre la forma en que los distintos procesos en el ciclo del arte se ven afectados por cambios coyunturales, con especial atención al confinamiento inducido por la pandemia del COVID-19. Artistas, académicos y estudiantes, dialogan sobre cómo se presentan nuevos discursos relativos a estos cambios, pero también que las obras deben contener simbolismos sociales y colectivos, adaptarse a los nuevos medios tecnológicos, y mantener una ética artística examinando el desenfreno mediático.

