

Una diosa sin figura: la metodología experimental e inmanentista en el relato de una historia del arte en incesante reinvencción.

Elia Espinosa

Los acercaré a la levedad y contundencia de una metodología como diosa sin figura desde mi quehacer como historiadora del arte contemporáneo y desde algunos apuntalamientos tomados de la filosofía. Es posible concebir a la metodología en mi trabajo con esa investidura que acompaña a la investigación, irradiando y ocultando por momentos su luminosidad, a sabiendas de que, cual diosa ilocalizable, se manifiesta experimental y funcionalmente en las entretelas del discurso escrito o verbal, o como peristasis de la duda y la afirmación, la negación y la novedad, lejos de toda omnisciencia y omnipotencia. Concreto reflexiones con el ejemplo de la metodología que se fue constituyendo cuando decidí introducir a la historia del arte contemporáneo, la imagen del vertedero de basura más antiguo y espectacular que ha tenido la ciudad de México en su lado Oriente: el Bordo de Xochiaca, fundado en 1945 y cerrado en el año 2011, toda una leyenda escatológica situada en el Municipio de Chimalhuacán-Nezahualcóyotl.

•

En sus rápidos cambios de procesos y modos de expresión, su tendencia a lo efímero, en fin, su transitoriedad, el arte contemporáneo nos sumerge a los historiadores y críticos del arte en *experiencias estéticas extremas*, desafiantes. Se trate de producciones individuales, o de un movimiento o grupo, los convertimos en objeto de estudio, impregnados por un espíritu de aventura crítica y de la libertad con que se gesta el arte actual mismo. Llevamos a cabo esa especie de traducción-configuración de la experiencia estética a un camino, prefiguración del ámbito epistemológico-poético que, siempre en movimiento, habremos de

construir para develar, en lo posible, el sentido y la significación. O ¿no suceden estos procesos cuando participamos de la efimeridad de un performance, el apogeo de una instalación, el esplendor intermedial de un concierto de rock, la secuencia de una procesión o el enigma de un grafitti?

Fue así que realicé pesquisas sobre la vida y la significación estético-política del *Bordo de Xochiaca*<sup>1</sup> con la mira de nombrarlo una “naturaleza muerta-instalación viviente”, conformada y reconfirmada cotidianamente con los desechos de los habitantes de la ciudad durante sus sesenta y seis años de vida. La intensidad del intercambio vivencial y alta tensión estética con ese lugar e imitando en una suerte de *apropiacionismo* a los artistas, en un proceder y una ekfrasis totalmente abiertos, tomé al género de la naturaleza muerta y a la instalación para renombrar al vertedero. Su magnificencia espacial, su materialidad, su maloliente atmósfera cubriendo treinta y seis hectáreas de terreno con secciones colmadas de basura y otras libres, arenosas, conformaba una imagen de atrayente complejidad, entre compactación material y extensión esteparia, síntesis de mucha fuerza de trabajo y un sentido gozoso y a la vez dramático de la vida por parte de los pepenadores que clasificaban la basura en sus diferentes secciones. Encarné la nueva nominación en las partes cubiertas por montones de composta fresca y de composta desecada desde una metodología-vivencia estética de analogías visuales que se fueron dando, convocando, entre otros, una naturaleza muerta de Paul Cézanne, un lienzo de Jackson Pollock y un fotomontaje escatológico, también a modo de naturaleza muerta, de Joel-Peter Witkin.

---

<sup>1</sup> Elia Espinosa, “El Bordo de Xochiaca, medio de resistencia estético-política en la historia del arte y en ejemplos de cine, fotografía y artes no-objetuales”, en *XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La metrópoli como espectáculo: la ciudad de México, escenario de las artes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, ils., pp.307-323.

Vislumbrar al Bordo... de esa nueva manera, integrándolo a *otra* historia del arte, acción que hasta hace unos años hubiese sido impensable en México, fue crear un vaivén muy nutricional tanto para el antiguo género pictórico y la instalación, como para el vertedero de basura; la naturaleza muerta actualizó su presencia y cualidades de súbito, ensanchó sus confines, sobrepasando, por así decir, los límites del lienzo o el muro, las instalaciones, las fotografías o el cine en que ha sido trabajada como tema ornamental o trágico, en los últimos treinta años. Asimismo, el Bordo de Xochiaca tendió lazos de presencia y estructura con la quietud del antiguo género en el siglo XVII, puenteo histórico que el fotomontaje de Witkin logró estupendamente en todos sentidos. Ambos universos –basural inmenso, naturaleza muerta- intercambiaron un cúmulo de cualidades y proporciones, y de ese encuentro drástico brotó la posibilidad de mi decisión de renombrar y actualizar, la diosa sin figura y su don de ubicuidad, prospectiva múltiple de cohesión de elementos, rechazando altares y nichos, ejerciendo su eficacia relacional horizontal y experimental.



Por supuesto que la teoría de los *tempi* en el anacronismo de la imagen artística, del historiador del arte Didi Hubermann, en su obra *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*<sup>2</sup>, ofrece noúmenes a nuestro propósito. Desde su teoría de la intimidad estructural y estratificada de la imagen de que habla ese pensador “...los diferenciales de tiempo en la obra de arte en cada imagen.”<sup>3</sup>), podría afirmar hipotéticamente que la diosa sería, tal vez, el juego con los tiempos superpuestos en la imagen como estratos en la tierra, chocando entre sí como partículas siderales que vienen

---

<sup>2</sup> Didi-Hubermann, Introducción a *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, ils. (Collection « Critique », s/n),

<sup>3</sup> Hubermann, op. cit., p.10-17.

muy bien a su investidura cambiante, adaptable y orquestadora de caminos, además de dirigida al fragmento, cercana a una potencia operativa, relacional y no de mandato, rectoría o control en la mente y el instinto. Según el pensador francés, la significación de una imagen jamás podrá ser totalmente develada, pues el compuesto temporal que la determina lo permitirá sólo parcialmente.

Por su parte, Bergson plantea en su obra *La intuición filosófica*<sup>4</sup>, que la doctrina de un filósofo es “la inconmensurabilidad” entre lo que el llama “intuición simple” y los medios de que aquel dispuso para expresarla, mas lo que aprehendemos como lectores es sólo una *imagen intermedia, huyente*, que escapa a ser aprehendida por el autor de la doctrina y por el lector<sup>5</sup> de su obra; está presente y media entre lo que la antecede, negándolo, y lo que ella puede llegar a decir, mas es incognoscible. Y así sucede, salvando sus diferencias y afinidades con la filosofía, en la historia del arte contemporánea como creación de narrativas, si bien a la imagen metodológica que logra esta disciplina como episteme que conduce a la otra generación de conocimiento por parte del historiador al ofrecer su pieza narrativa, suma la complejidad, implícita, del anclaje visual y la investidura sinestésica del inicio.

En *Pintura. El concepto de diagrama*<sup>6</sup>, Gilles Deleuze vuelve del tanteo, por lo menos en la introducción, una forma luminosa de descubrir hitos con los ojos cerrados, dando luces a mi objetivo. Ahí trabajó verbalmente, dando clase, en los procesos de pintar en Cézanne, Turner, Klee y Bacon., por medio del concepto a dúo de germen y catástrofe. Persigue el

---

<sup>4</sup> Henri Bergson, “La intuición filosófica”, en *Introducción a la metafísica y La intuición filosófica*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán, 1956.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, “Germen y catástrofe. Introducción al diagrama pictórico”, en *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007 (“Serie Clases”, volumen 4), pp.21-47.

camino múltiple de sus modos diversos de pintar catástrofes y de cómo sus trayectorias sobre el lienzo afectaron el acto mismo de pintar, procesos que los artistas expresaron con elementos dispares entre sí. Lo importante para esta comunicación, es recordar cómo Deleuze manifiesta su apertura pensante, experimental, entre varios “no sé”, “quien sabe”, varios “no, no sirve para nada”, su estar y no a la deriva ante algo que aparentemente no entendía aunque lo captase en su devenir en un raptó de intuición, así en la auscultación de los discursos de aquellos artistas, todos pintores de catástrofes en sus lienzos. Da cuenta, preguntándose, a partir de la coincidencia de los cuatro pintores, que la demolición es necesaria para que el color surja como creación: “...¿Hacía falta que el acto de pintar pasara por una catástrofe para engendrar aquello con lo que tiene que tratar, con el color? ¿Hacía falta pasar por la catástrofe en el acto de pintar para que el color naciera como creación pictórica?”<sup>7</sup>

La visión de superposiciones del tiempo inescrutables, de Didi Hubermann como propuesta; el inquietante tránsito de lo que huye, acciona abriendo el camino que luego podemos perder, aunque la investigación continúe con su escurridiza imagen huylene implícita, según Bergson; o los vislumbres catastróficos de Deleuze y su aceptación de lo que fluye sin ser enteramente comprendido, nos aproximan, entre nieblas, a sus propias diosas sin figura. Y así fue para mí tomar desplazar, trasladar e intercambiar imágenes con el fin de lograr una actualización y volver a nombrar dimensiones del pasado (la naturaleza muerta) y del presente (el Bordo y la instalación...), moviendo a la metodología en procesos vivos, oscilantes entre la búsqueda remota y la sensación de haber encontrado o extraviado uno o varios rumbos en lo inmediato. El proceso de equivalencia y

---

<sup>7</sup> Deleuze, *op.cit.*, p.26.

diferenciación entre el Bordo de Xochiaca y la naturaleza muerta como género en sí y como instalación fue posible por el intercambio de niveles estructurales, cromáticos, compositivos por vía de la analogía y las similitudes espaciales. También lo fue porque el arte contemporáneo y sus narrativas no son configuraciones trascendentalistas, sino inmanentistas, dependientes del aquí y el ahora específico del carácter de lo efímero y el instante, alejando al Poder con su contundencia afirmativa y crítica. Pero así como se mueven en un inmanentismo a prueba de bomba, aquellas narrativas conllevan “ámbitos de misterio” epistemológico o de conceptualización del impacto de lo desconocido que se configuran en la narrativa como aciertos de la metodología que nos guía. Proviene de su transubstanciación a diosa sin figura, ilocalizable, casi antimetodológica; sustancia volátil de sombra y practicismo que no tiene nada que ver con el misterio de la idea de lo absoluto o eterno ligado a un sentido religioso.

Así, la metodología como diosa sin figura emana buscándose a sí misma o descubriendo horizontes en extraña autonomía asertiva, o como sospecha intersticial, fantasma que flota en la imaginación al poner un punto final a un trozo de escritura; extiende sus conversiones en desdoblamientos de intensificación que se efectúan tanto a nivel intuitivo como en el crear y habitar los conceptos. Y en esto se aproxima a la filosofía. No pierde la presencia ubicua de vivencia estética específica y a la vez total y envolvente, situándonos en la pre-comprensión y su magnífica resaca intuitiva, cúmulo de claridad inexplicable tan grande como la ambición del historiador del arte al desear que la metodología se consolide en la fabricación de un texto o en el discurso oral, hermanos a descubrir y crear sentido, renovándose sin cesar.