

**Encuentro de los imaginarios populares  
mexicanos como el origen de la instalación  
contemporánea**



*Maeva Barrière*

IMAGINAR EL MUNDO DE LA PLÁSTICA EN MÉXICO, ES TALLAR PEDAZOS DE COLORES, palabras, gustos para entender lo cotidiano como un espacio imaginario y una experiencia artística. Ángeles negros, tacos azules, iglesias naranjas, milagros dorados dibujan el paisaje de una estética que, desde un punto de vista artístico y exótico, se vuelve mágica al vivir en ella. El imaginario “mexicano” se siente. Aparece como una fusión entre los objetos, la arquitectura, la comida que, organizados en un espacio simbólico, propician el nacimiento de metáforas poéticas.

Este texto es una invitación a desestructurar los espacios, a fin de analizarlos desde la mirada del arte contemporáneo. Para empezar definiré el concepto de espacio en la instalación, con el objetivo de evidenciar la relación entre percepción y recepción. En un segundo tiempo analizaré esa misma relación, pensándola como tensión inmaterial involucrando a lo sagrado. Y en un tercer lugar, formularé la hipótesis sobre el origen de la instalación, alrededor del imaginario de *lo mexicano* y de su territorio popular como el lenguaje de un arte contemporáneo.

#### DEL ESPACIO A LA INSTALACIÓN

El arte se posiciona, se establece en un lugar, dándose a ver en una situación espacial e interponiéndose entre el artista y el espectador, quien, colocado, “entreteje” visualmente un espacio de sentido. Así, el arte toma posición ante el mundo. Definido tal como medio ambiente, el arte marca una distancia, fronteras, nociones claves hechas palabras, pero también imágenes. Según la expresión de Daniel Bounoux, tenemos que “espíar la función estética quien nos invita, por un juego de medida y de encuadre de la mirada”.<sup>1</sup>

1. D. Bounoux, *Empreintes de Roland Barthes* (París: Colloque INA-Sorbonne, 2009), p. 32.

## Arte

Artista    Obra    Espectador

Lugar

El espacio que se dibuja entre el artista y la obra, entre la obra y el lugar, entre la obra y el espectador; tantas relaciones que se trenzan y proponen un análisis: la tensión entre la percepción y la recepción en esos intervalos. Tenemos que integrar el espacio como elemento de base, proponiendo una autopsia del “dispositivo de visibilidad”.<sup>2</sup>

Según la definición de Peter Sloterdijk, “la instalación se revela como el instrumento más poderoso del que dispone el arte contemporáneo para colocar situaciones de encastre tal como están en el espacio de observación. El desencuadre de la obra invita al visitante a abandonar la observación para sumergirse en la situación. Vivimos entonces en la obra del ser humano”<sup>3</sup> (figura 1).

Sloterdijk disecciona la *puesta en escena* de la instalación. Las palabras desvían las fronteras y en este paisaje arquitectural, el espectador abraza la obra. Detonada por el artista mexicano Lozano-Hemmer, la instalación funciona como “arquitectura relacionada”. Su objetivo es invitar al público para que se repositone en el lugar rodeado por su obra.

Como instrumento de lo visible, la instalación es un conjunto de situaciones espacio-temporales, en las que la obra de arte interactúa con el lugar, un espacio de observación que posteriormente, en una dinámica inversa, interactúa con el público. La mirada es entonces desviada por un conjunto de situaciones reales vividas por el espectador.

Para Lozano-Hemmer, el público forma parte del proceso artístico; sin éste no hay obra. Favorece el encuentro de manera lúdica; el público pasea entre cinturones cerrados que forman círculos, suspendidos a la altura de su cintura. Imaginar espacios con objetos cotidianos transformados en formas cambia el punto de vista. Es en ese mismo sentido que el autor pretende que el público visualice su mundo cotidiano, pero con una “estética relacional”, término propuesto por Nicolás Bourriaud. Aquí se trata de tender un hilo entre la percepción y la recepción. La estética relacional, tal como la concibe este autor, puede ser resumida como “un

2. S. Lojkiné, *Image et subversion. Cours théorique* (Toulouse: ESAV, 2008).

3. P. Sloterdijk, *Sphères \_3écumes: sphéologie plurielles*, (Paris: M-Sell, 2005), 476.



FIGURA 1.  
Rafael Lozano  
Hemmer,  
Instalación "Moral  
y doble moral,  
Subcultura 3" en  
Art Basel Unlimited  
2005. Colección MUAC,  
México, D. F. Foto:  
cortesía del autor.

estado de encuentro".<sup>4</sup> Pero es más que un arte interactivo. Nos demuestra cómo la esfera de las relaciones humanas reconfigura las prácticas artísticas y produce formas originales. En el arte relacional, el acento está puesto sobre "la experiencia de la relación social", que puede o no materializarse en "objeto de arte", ya que sus resultados están considerados como documentos *a posteriori*, "rastros" (en el sentido de Jacques Derrida) de esos instantes de encuentro.

Accedemos entonces a un desplazamiento del dispositivo de visibilidad. La mirada ya no es frontal; dentro de una relación de contemplación, la obra, maestra de la situación, engulle literalmente los pasos del hombre.

#### DEL ALTAR A LA INSTALACIÓN:

#### LA EXPERIENCIA DE LO SAGRADO COMO ESTÉTICA

Desacralizar la relación con la obra de arte es un punto importante de la instalación. Pero, ¿podríamos observar si ha desaparecido completamente lo sagrado?, y si existe, ¿cómo se materializa?

4. Nicolás Bourriaud, *L'esthétique relationnelle* (París: Les Presses du réel, 2001), 12.

Con el fin de hacer tangibles las relaciones imaginarias que uno puede tener con su medio ambiente, permitiré aquí vivir la experiencia de los colores en compañía del *Hombre quien caminaba en el color*, texto de Didi-Huberman, quien relata con poesía, el culto del lugar como un *Monumental pectoral*:

Cuando nuestro hombre penetra en la Basílica de San Marco, en Venecia (...) reanuda de pronto con ese color masivo, saturado, misterioso, donde creará descifrar su propio pasado, su destino, el anuncio de su saludo: color del fin de los tiempos. (...) un amarillo chorreante, un amarillo que la luz de Venecia proyecta en ondas fugitivas en su alrededor, de lejos en lejos, sin que jamás sepa exactamente de dónde viene, por dónde se refracta. Está, arriba el oro acariciando, casi maternal, bóvedas en mosaico. Alrededor están las venas orgánicas de mármol que enrojecen. Adelante está el oro frontal, que hace masa y faldón a su mirada, de la joya central de la basílica, este *pala d'oro* donde se cristaliza el lugar sagrado por excelencia, el rectángulo de *l'absento*: el altar.<sup>5</sup>

El espacio que construye Didi-Huberman al esgrimir su visión en la Basílica de San Marcos, está relacionado únicamente con el color. El lector imagina la luz del amarillo, la fuerza del rojo, la preciosidad del oro, y las coloca a fin de reconstruir la arquitectura como cuerpo humano. Al entrar en una iglesia uno puede sentir los colores de manera mística, pero también de manera artística. La relación con lo sagrado se puede vivir como experiencia estética. Refiriéndonos a su definición primera, la palabra estética viene del griego *aisthético*, y significa "lo que los sentidos pueden percibir".

Los estudios pasados sobre esas sensaciones o sentimientos se apoyan en la noción del placer. En mi práctica como artista trabajo la experiencia de los colores pero en conjunto con el sentido del gusto. Es importante involucrar al espectador en la instalación para acercarlo al "color del sabor".

Se trata de un altar en azúcar glass siguiendo la forma del vestido de *Las Meninas* de Velázquez, instalado como una mesa. En el centro, un círculo iluminado de grosellas bermellón, como plato o cuerpo interno de la infanta. Más arriba, en la pared, unos exvotos sobre la historia de mi vida. Dibujan símbolos incrustados entre ellos, la M de mi nombre,

5. Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur* (Paris: Ed. de Minuit, 2001), 18.

la cruz y el plan arquitectónico de una iglesia creando un todo sintetizado como un cuerpo.

Piernas, brazos, cabeza y corazón en el centro ajustado con el mismo color rojo de las grosellas, jugando con el público sobre una “estética golosa”. Placer del color, del gusto y del cuerpo (figura 2).

El placer gustativo adorna el espacio, es el evento colorado de la estética golosa. Puesta en escena de lo visible o afecto de lo invisible, el barroco juega también con el espectador. Define la posición en el espacio según el poder de la materia. George Simmel habla de una yuxtaposición de los sentidos que permite adquirir los valores estéticos. Encontramos el compromiso de los cinco sentidos en la oración, que es una de las características que resaltan en la devoción moderna. Así, en los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola en 1541, la implicación del sujeto se hace por el intermediario de “la aplicación de los sentidos”:

- Ver a las personas de un punto de vista imaginativo.
- Escuchar lo que digan.
- Sentir y probar la sabiduría de la divinidad.
- Tocar por medio del tacto.<sup>6</sup>

“La aplicación de los sentidos”, es entendida por los jesuitas españoles de la Iglesia católica como una labor de “imaginación al servicio de la afectividad que tiende a suscitar un sentimiento de empatía con el objeto de contemplación”. Lo cautivante aquí es el encuentro de la palabra, como oración con la materia. La materia inmaterial, fruto de la imaginación con el cuerpo divino, y la materia plástica, ornamento de la iglesia barroca.

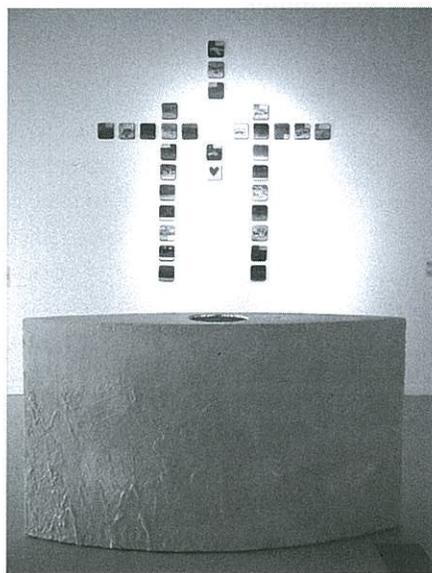


FIGURA 2.  
Maeva Barriere.  
*Experiencia Golosa:*  
*instalación*  
*comestible*, mesa  
menina de azúcar y  
grosella y ex votos.  
Galería La Fabrique,  
Toulouse, 2010. Foto:  
cortesía de la autora.

6. R. Toman, *El arte barroco* (París: Places des Victoires, 2005), 65.

“En las grandes culturas indígenas de arte, entre ellas la maya y la mexicana, es evidente la consagración de la mayor parte de las creaciones de las artes plásticas a la religión”.<sup>7</sup> El arte indígena, explica José Juan Tablada, era un arte aplicado unido a la vida doméstica, social y religiosa. Habla de un arte ornamental, arte fresco asociado con arquitectura: “El arte indígena mexicano no era más que ornamental puesto que manifestaba los credos religiosos en forma esotérica para llevar al ánimo del vulgo, por medio de las representaciones plásticas, la pragmática política y religiosa”, y concluye “el religioso y el ornamental, eran pues, las esenciales características de nuestro arte indígena”.<sup>8</sup>

Flores naranjas, moradas –y hojas de maíz tejidas entre ellas–, espacios de colores, velas entre la fruta, limón, plátano y pan de muertos, grafismo simétrico, hombres y mujeres disfrutando de la ceremonia, espectadores en interacción con la obra (figura 3). Los rituales mexicanos que pertenecen aquí al Día de los Muertos, pueden entenderse como ofrendas fúnebres, pero también como obra de arte.

La instalación en los museos, como la misa celebrada en el altar, teatraliza la relación entre el público y los objetos en el espacio. El artista yucateco Chacpool presenta su colección *Devoción*. Juega sobre la imagen icónica, tomando fotografías de los altares de la virgen de Guadalupe, que dispone en el espacio de la galería reflexionando sobre el tema de la instalación pero en imagen. Y al final coloca objetos verdaderos sobre ésta; por ejemplo: collares, cruces, traduciendo así su relación con lo sagrado. En Yucatán los altares se encuentran en lugares como casas, talleres mecánicos, mercados, colonias, carreteras. Los altares de la virgen de Guadalupe son como “pequeñas iglesias”, donde las madres piden por el bienestar de sus hijos y los vivos rezan y hacen ofrendas a sus muertos. Son también espacios llenos de una gran energía, donde la gente se entrega emocionalmente hacia Dios. Es ahí donde de rodillas se pide, se ofrece y agradece, se llora y se suplica.<sup>9</sup> Los altares son parte de la cultura popular y la tradición católica religiosa en México.

7. L. Mendieta, *Sociología del arte* (México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1962), 108.

8. Mendieta, *Sociología del arte*, 108.

9. <http://chacpool.jalbum.net/AltarendeGuadalupeenYucatan/index.html> (consultada el 25 de febrero de 2010).



FIGURA 3 (izquierda).  
Altar de muertos,  
trabajo de campo,  
1997, Oaxaca.  
Foto: Maeva Barrière.

FIGURA 4 (derecha).  
Chacpol. De la serie  
*Virgen de Guadalupe*,  
Mérida, Yucatán,  
2010. Altar de 85 x  
128 cm.  
Foto: Chacpol.

El archivo visual de Chacpol nos enseña las costumbres y formas de ser de la gente de Yucatán. Entre instalación y sociología, el artista nos acerca al *barroco yucateco* y a la experiencia de lo sagrado como estética: imágenes de santos, rosarios, biblias, luces, flores, velas y ofrendas, todo junto en orden y simetría (figura 4). Lo sagrado permanece en la iglesia o en el altar, entre el objeto y el fiel, como el símbolo del objeto colocado y organizado en el espacio, cuyo objetivo es cumplir con la ofrenda.

Aunque en la instalación observamos una desacralización entre el objeto y el hombre, lo que se vuelve sagrado es la experiencia que podríamos comparar con la eucaristía. En el hecho de comer el cuerpo de Cristo o de entrar en contacto con la obra del artista, el intervalo imaginario que reside entre el objeto y el hombre se materializa en acto. Es una estética relacional y no contemplativa.

Ese contacto con el imaginario sagrado que usa como vehículo el barroco, y que reside en el acto, lo podemos encontrar en la práctica de los exvotos, el arte de dar gracias. Son escenas pintadas con gestos inocentes, muy expresivas. Ya en los años veinte, Diego Rivera hablaba de éstos como “el verdadero arte mexicano”. Reflejan de manera artística una visión del mundo donde lo maravilloso no está muy alejado de lo cotidiano. El sufrimiento es sublimado por la intervención divina y el

exvoto recrea un universo donde la naturaleza, la ofrenda, la condición humana y el más allá se ordenan armoniosamente en una unidad de encuentro. Creador de sentido, da una lectura del mundo más allá de los dramas íntimos.

Aquí el imaginario colectivo popular mexicano construye una obra de arte cuyos fundamentos son los de la instalación. Construye un lugar con sentido propio al disponer exvotos entre imágenes y palabras en el espacio sagrado de la iglesia. Este ejemplo es perfecto para sensibilizarse acerca de la estética de una obra contemporánea. Podemos percibir la acumulación de los dibujos que cobran sentido estando juntos y más instalados en ese espacio sagrado donde fungen como mensajes de divinidad.

Tenemos una forma de instalación en el espacio y un concepto creado por los fieles que funciona en sí mismo. Observamos entonces una obra de arte total sobre el mismo esquema de relación entre los espacios de intervalos que anunciaremos como imaginarios populares, porque ahora es el pueblo, operando como fiel, quien realiza una obra colectiva (figura 5):

#### IMAGINARIOS POPULARES MEXICANOS

##### Arte contemporáneo

Pueblo      Instalación de exvotos      Fieles

##### Iglesia

El origen de la instalación aparece a partir de un sistema de signos organizados. El imaginario es un lenguaje construido por el pueblo en relación con la cultura y la sociedad a la que pertenece. No es solamente una colección de imágenes materiales e inmateriales mentalizadas, sino una red donde el sentido es la relación, como lo decía el pintor Georges Braque: "No creo en las cosas, pero sí en las relaciones entre las cosas".<sup>10</sup> Conjunto entre lo real y lo imaginario, el dispositivo escénico controla el dispositivo emocional: México y sus imaginarios populares como origen del arte contemporáneo.

10. G. Braque, *Le Magazine littéraire* 455 (París, 2006).



FIGURA 5.  
*Ex votos*. Parroquia  
de la Purísima  
Concepcion de Real  
de Catorce, 1997.  
Foto: Maeva Barrière.

#### EL IMAGINARIO MEXICANO COMO LENGUAJE CONTEMPORÁNEO

México es surrealista, como el concepto del *cadavre exquis*, ejercicio colectivo que se realiza a ciegas, en el que el lenguaje nace como imagen entre inconsciente y sentido.

México asocia y combina los elementos culturales conservando sus imaginarios como lenguaje, parte de su identidad. Creencias, leyendas, rituales son los colores del mundo que sobrevivieron, aunque tejidos con otras culturas. La fuerza de esa identidad mexicana se transparenta en las artes que describiremos como populares en el sentido de “hechas por el pueblo”.

El lenguaje plástico aparece, por ejemplo, disimulado en la arquitectura. Las flores a cuatro pétalos ornamentan frecuentemente las iglesias españolas como en San Cristóbal de las Casas. Se ven como “motivos” pero también eran un elemento básico en la comunicación simbólica prehispánica. En el México antiguo, explica la investigadora Doris Heyden, “la flora representaba la vida, la muerte, los dioses, la creación, el hombre, el canto, el arte y entre otros, el lenguaje”.<sup>11</sup>

Observamos entonces un lenguaje plástico como relación estética con el mundo y que se reproduce en el proceso artístico contemporáneo. Hemos analizado diversos tipos de relaciones en el arte contemporáneo así

11. Doris Heyden, “Flores en el México prehispánico”. *Arqueología de México* 78 (México: Raíces, 2006), 27.

como en el arte popular mexicano, en el espacio de la instalación y la relación que reside entre la percepción y la recepción.

Los espacios fabricados por los artistas contemporáneos como Lozano-Hemmer contienen objetos que funcionan como parte de un lenguaje. No es tanto la representación de éste, sino lo que pasa entre el objeto incluido en su espacio de exposición y el espectador. Podemos comparar este espacio de lenguaje con la relación que es posible establecer con los exvotos. Eli Bartra analiza que “la relación de reciprocidad que existe entre los humanos y sus dioses, y los exvotos son una clara muestra de esta relación”.<sup>12</sup>

Hemos definido esta relación como una experiencia de lo sagrado como estética.

Como la explica Guattari “el artista ofrece una estructura, que llamaremos situación, que el público recrea, y al hacerlo hace una transferencia que genera estrategias de existencia”,<sup>13</sup> existencia artística que se vuelve experiencia estética, llevando al público hacia sus imaginarios.

Imaginar un cruce de culturas y pensar cómo involucrar la suya, aparece desde un punto de vista plástico, como una fuerza y una riqueza estética que se traduce en el sistema de lenguaje de la identidad mexicana como en el arte contemporáneo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Eli. *Mujeres en el arte popular*, México: UNAM, Fonca, 2005.
- Bougnoux, D. *Empreintes de Roland Barthes*, París: Colloque INA-Sorbonne, 2009.
- Bourriaud, Nicolás. *L'esthétique relationnelle*, París: Les Presses du réel, 2001.
- Braque, G. *Le Magazine littéraire* 455, París, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*, París: Ed. De Minuit, 2001.
- Heyden, Doris, “Flores en el México prehispánico”, *Arqueología de México* 78, México: Raíces, 2006.
- Lojkin, S. *Image et subversion. Cours théorique*, Toulouse: ESAV, 2008.
- Mendieta, L. *Sociología del arte*, México: Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, 1962.
- Sloterdijk, P. *Sphères \_zécumes: sphéréologie plurielles*, París: M-Sell, 2005.
- Toman, R. *El arte barroco*, París: Places des Victoires, 2005.

12. Eli Bartra, *Mujeres en el arte popular* (México: UNAM, Fonca, 2005), 34.

13. Cit. por Nicolás Bourriaud, *L'esthétique relationnelle* (París: Les Presses du réel, 2001), 103.