



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

La carne y el diablo: Cultura Visual en la obra de Enrique Garnica

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN CIENCIAS SOCIALES

PRESENTA

SARAHÍ ISUKI CASTELLI OLVERA

Director tesis.

Dra. Thelma Ana María Camacho Morfín

Pachuca de Soto, Hidalgo,

Enero del 2013



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

MTRO. JULIO CÉSAR LEINES MEDÉCIGO
DIRECTOR DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR
PRESENTE.

Estimado Maestro:

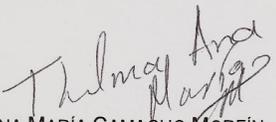
Sirva este medio para saludarlo, al tiempo que nos permitimos comunicarle que una vez leído y analizado el proyecto de investigación titulado **“La carne y el diablo: Cultura Visual en la obra de Enrique Garnica”**, que para optar el grado de Maestra en Ciencias Sociales presenta la C. Sarahi Isuki Castelli Olvera, matriculada en el Programa de la Maestría en Ciencias Sociales (2011-2012), con número de cuenta 119626; consideramos que reúne las características e incluye los elementos necesarios de un trabajo de tesis, por lo que, en nuestra calidad de sinodales designados como jurado para el examen de grado, nos permitimos manifestar nuestra aprobación a dicho trabajo.

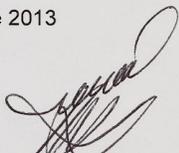
Por lo anterior, hacemos de su conocimiento que la alumna mencionada, le otorgamos nuestra autorización para imprimir y empastar el trabajo de Tesis, así como continuar con los trámites correspondientes para sustentar el examen para obtener el grado.

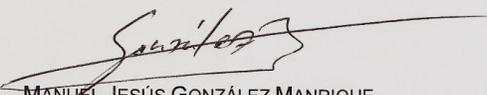
ATENTAMENTE

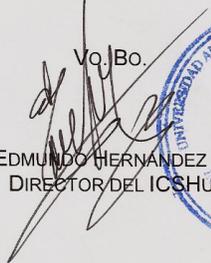
“Amor, Orden y Progreso”

Pachuca de Soto, Hgo., a 07 de enero de 2013


THELMA ANA MARÍA CAMACHO MORFÍN
DIRECTORA DE TESIS


MANUEL ALBERTO MORALES DAMIÁN
PROFESOR INVESTIGADOR


MANUEL JESÚS GONZÁLEZ MANRIQUE
PROFESOR INVESTIGADOR

Vo.Bo.

DR. EN D. EDMUNDO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
DIRECTOR DEL ICISHU



Carr. Pachuca-Actopan, km. 4, Col. San Cayetano, C.P. 42084,
Tel. (01-771) 717-20-00, ext. 5236
myd_cs@hotmail.com



A mi madre y abuela:

Gracias por todo su apoyo, paciencia y amor

A mi hermana:

La que me escuchó y animó en todo momento

A la Dra Thelma:

Por su extraordinaria guía y su gran paciencia.

A Gabriel Téllez (Gabo):

Por introducirme y guiarme en los alrevesados y perversos caminos del arte

A Eddy:

Por los momentos, las tardes rojas y su existencia en mi vida.

A Marisol

Por permanecer a mi lado, por todos esos años de penas y alivios

ÍNDICE

ÍNDICE DE IMÁGENES	5
INTRODUCCIÓN	7
I ENRIQUE GARNICA: BIOGRAFÍA Y FORTUNA CRÍTICA	30
II ¿CÓMO EXORCIZAR A UN INDIO?	54
III EL CÓMIC Y EL PACRACIOSUTRA	91
IV ¿DÓNDE ESTÁ EL PUÑAL?	108
CONCLUSIONES GENERALES:.....	123
IMÁGENES:	145
BIBLIOGRAFÍA.	180

ÍNDICE DE IMÁGENES

<i>Fig. 1 ¿Cómo exorcizar a un indio.....</i>	145
<i>Fig. 2 Mues Inmóviles, Plata sobre gelatina,.....</i>	146
<i>Fig. 3 Figura con fondo azul.....</i>	147
<i>Fig. 4 Figura recostada en tres piezas: vestida.....</i>	148
<i>Fig. 5 Familia,.....</i>	149
<i>Fig. 6 Cama Volando,.....</i>	150
<i>Fig. 7 Frida y el aborto// El aborto,.....</i>	151
<i>Fig. 8 Pancraciosutra.....</i>	152
<i>Fig. 9¿Dónde está el puñal?.....</i>	153
<i>Fig. 10 Auto de fe de la Inquisición.....</i>	154
<i>Fig. 11 Por haber nacido en otra parte.....</i>	155
<i>Fig. 12 Finis gloriae mundi.....</i>	156
<i>Fig. 13 ¡Santo!, ¡Santo!, ¡Santo!.....</i>	157
<i>Fig. 14 Acariciando al pez.....</i>	158
<i>Fig. 15 Conclave.....</i>	159
<i>Fig. 16 El poder del círculo.....</i>	160
<i>Fig.17 La tiznada.....</i>	161
<i>Fig. 18 La pasión según Sanjameo.....</i>	162
<i>Fig. 19 Mr. Frog.....</i>	163
<i>Fig.20 Tanatos.....</i>	164

<i>Fig. 21 El libro de las mil manos</i>	165
<i>Fig. 22 En compañía de un curvo</i>	166
<i>Fig. 23 Grial</i>	167
<i>Fig. 24 Este no es un sastre</i>	168
<i>Fig. 25 Welcome samo</i>	169
<i>Fig. 26 Vitrubio</i>	170
<i>Fig.27 Estudios anatómicos del hombro</i>	171
<i>Fig. 28 El closet</i>	172
<i>Fig. 29 Marat asesinado</i>	173
<i>Fig. 30 Joven Liebre</i>	174
<i>Fig. 31 Retrato de Friederike María Beer</i>	175
<i>Fig. 32 Puerto con el embarque de la reina de Saba</i>	176
<i>Fig. 33 La niña</i>	177
<i>Fig. 34 Madonna Sixtina</i>	178
<i>Fig. 35 Cristo muerto</i>	179

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un análisis de la obra del artista visual nacido en Hidalgo, Enrique Garnica Ortega. En examinamos la importancia de la cultura visual¹ en el marco del proceso creativo del artista, dentro de esto, analizamos la influencia contextual, biográfica, histórica y social que determinó el simbolismo y elementos presentes en la obra de este creador visual. De igual forma, tratamos de enfatizar la importancia e incidencia de este artista al campo nacional y principalmente local.

La importancia de una investigación como la que planteamos, radica en que las publicaciones acerca del arte contemporáneo en Hidalgo son escasas, ¿si el arte general se encuentra en el olvido?, los libros que estudian a los artistas de manera particular parecen prácticamente inexistentes. Por otro lado, en el ámbito de la historia del arte en Hidalgo, se tiene una grave deficiencia en el registro de artistas y arte locales. Lo anterior es de vital importancia, ya que sin una base escrita, se limitan las fuentes de información a las que se pudiera recurrir para hacer o realizar análisis en relación con el arte efectuado de manera local. En el caso específico de el autor a analizar, resultó de suma importancia recabar más datos y registros alusivos a él, lo anterior debido al peso de su currículum, aportaciones realizadas y mayor presencia, en relación a otros artistas que realizan obra dentro del estado, en medios masivos estatales, nacionales; además de contar con un mayor número de publicaciones que fundamentan su trayectoria.

¹ Para Svetlana Alpers, la cultura visual se relaciona con una cultura en la que las imágenes son elementos centrales de la representación del mundo en el sentido de formulación de conocimiento. *Cuestionario sobre cultura visual*, este cuestionario fue publicado originalmente en el número 77 de la revista *October* y fue enviada a una serie de historiadores de arte, arquitectura, teóricos de cine, literarios y artistas en 1996. <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/octubre/.pdf>, Página consultada el 28 de septiembre de 2011. Así mismo, en complemento a lo anterior, Víctor Renobell formula cada cultura tiene su propia visualidad, la cual se construye con la utilización de diversos estilos que constituyen su tradición visual surgida de la interpretación particular de la realidad. Víctor Renobell, "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y la comunicación digital". En *Revista sobre la sociedad del conocimiento*, No 1, España, 2005. p. 2.

-El arte en Hidalgo

De la bibliografía publicada en torno al arte producido en el estado, y el mencionado artista creador de la obra a examinar, pudimos localizar la siguiente: por un lado, se encuentran los catálogos de arte contemporáneo en Hidalgo, en un segundo punto se pueden colocar algunos catálogos de exposiciones en las que participó Enrique Garnica.

El catálogo compilado por Juan Antonio Molina fue uno de los primeros textos publicados en relación al arte actual local. Publicado en 1998, el *Catálogo de arte contemporáneo en Hidalgo*² por el ya mencionado crítico y curador de arte cubano, sentó un primer, y hasta ahora único, antecedente que registra artistas de la localidad.

Con artistas presentados en orden alfabético según sus nombres, en esta publicación se encuentran registrados 33 creadores contemporáneos nacidos en el siglo XX, los cuales han trabajado y desarrollado obra artística en el estado, independientemente si son originarios de Hidalgo o no. El texto que acompaña la imagen de su obra, está construido con base en la biografía de los creadores, incluye además una breve descripción de la producción artística de cada creador.

Otro catálogo que recopila artistas contemporáneos en Hidalgo fue el elaborado para la exposición *La mirada y la historia*³, con textos del crítico de arte E.R. Blackaller, esta exposición fue realizada en Pachuca en noviembre del 2010. Con motivo de los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución, esta muestra tuvo como finalidad mostrar cuarenta y cinco visiones de cuarenta y cinco artistas activos en el estado de Hidalgo⁴.

El catálogo de dicha exposición presenta el currículum y la fotografía de obra de estos artistas. El orden del mismo se divide en tres apartados: primero la

² Juan Antonio Molina, *Arte contemporáneo en Hidalgo*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las artes de Hidalgo, 1998.

³ *La Mirada y la Historia. 45 Artistas*, Pachuca, Hgo, El cuartel del arte, 2010.

⁴ *Ibidem.* p. 13.

pintura, luego la escultura y arte-objeto para finalizar con la fotografía. Al igual que el anterior, este catálogo está construido con base en la biografía de los participantes.

En relación a los catálogos de las exposiciones de Enrique Garnica, se obtuvieron numerosos de ellos, entre los que destacan los siguientes:

De la exposición colectiva *Réquiem*⁵, se encuentra el catálogo cuyos textos fueron escritos por Víctor Manuel García Moreno, artista visual mexicano. Dicha exposición, presentada en el Distrito Federal durante el verano de 1991, ubica a tres artistas plásticos: Edmundo Rojo, Enrique Garnica y Adolfo Ledezma. La publicación nos muestra imágenes y textos que describen de manera poética la obra de los expositores. Está construida con base en la descripción de la obra expuesta.

Por otro lado, está *Dos momentos. Zona plástica del centro*⁶ de la colectiva del mismo nombre. Este catálogo cuenta con textos de Walther Boelsterly, actual director del Museo de Arte Popular. La exhibición para la que fue realizado el catálogo se realizó en 2002 y en ella participaron 44 artistas. Fue una exposición itinerante que visitó: el Estado de México, Hidalgo, Morelos, Distrito Federal y Puebla. La publicación presenta a los artistas por autor en orden alfabético, se muestra además una imagen de la obra del mismo, así como la respectiva ficha técnica.

Tenemos también el catálogo realizado para la exposición *Impronta 666*⁷, perteneciente a la muestra realizada en el 2006 en Pachuca en el Foro Cultural Efrén Rebolledo. Esta publicación cuenta con textos del curador hidalguense Juan Carlos Hidalgo, quien actualmente labora en el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, y fue realizada con motivo del sexto año del taller de gráfica

⁵ *Réquiem*, Mex. DF, Centro cultural José Guadalupe Posada, 1991.

⁶ *Dos momentos. Plástica de la zona centro*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

⁷ *Impronta 666*, Pachuca, Hgo, Foro Cultura Efrén Rebolledo, 2006.

Impronta, fundado en el año 2000 por Enrique Garnica. Dicha muestra tuvo como finalidad dar a conocer el trabajo de sus seis integrantes en ese momento: Edmundo Rojo, Carla Ibarra, Juan Carlos Garnica, Eddy Salgado y el propio Enrique Garnica. El catálogo presentó imágenes de la obra y textos alusivos a ella y su orden se dio en relación alfabética con los nombres de los artistas.

Para terminar, tenemos el catálogo de la exposición individual, realizada por Enrique Garnica, *La carne y el diablo*⁸, los textos son del ya mencionado curador hidalguense Juan Carlos Hidalgo y el escritor Yuri Herrera, también hidalguense y quien actualmente radica en España. Realizada en 2008 y expuesta en el Cuartel del Arte en Pachuca, esta muestra tuvo como objetivo exponer obras que mezclan elementos de cultura popular, religión y consumismo como una obra posmoderna en donde los monstruos son los protagonistas principales⁹. Este catálogo ordena primero una serie de textos que explican y analizan parte de la obra visual la cual se muestra a continuación. Los textos fueron construidos con base a la descripción de las obras que formaron parte de la exposición.

Finalmente, en relación al grabado, no pudimos localizar más que una publicación, hay que enfatizar que este ámbito de las artes visuales es importante de conocer, ya que Enrique Garnica ha desarrollado una considerable parte de su obra en este aspecto. El mencionado libro es el manual *El grabado y la impresión artística*¹⁰, publicado en Pachuca en el año 2002 por el artista cubano Isidro L. Botalín, quien fue miembro del Taller de gráfica popular, radicado en Pachuca desde 1993.

Debido a la escases de materiales relacionados con el arte y más aún, con el grabado, en Hidalgo; este manual, tuvo la finalidad de mostrar, de manera práctica, sencilla y utilizando numerosas ilustraciones, el proceso y creación de grabado. Parte de una breve reseña de este arte gráfico en México para después

⁸ Enrique Garnica: *La Carne y el Diablo*, Pachuca, Hgo, El cuartel del arte, 2008.

⁹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰ Isidro L. Botalín, *El grabado y la impresión artística*, México, UAEH, 2002.

describir el tallado y entintado del taco en la xilografía. El orden del libro va de lo más básico para ascender progresivamente en dificultad al describir las maneras de realizar color en xilografía, explicación de impresiones en metal como la punta seca y aguafuerte. Finalmente llega a la litografía y serigrafía.

Para concluir, tenemos que el registro del arte realizado en Hidalgo, permanece en catálogos que parte de la biografía del artista y muestran algo de obra. En relación a esto, solamente hay dos de ellos, los ya mencionados: *Catálogo de arte contemporáneo en Hidalgo*¹¹ y la reciente publicación para la exposición *La mirada y la historia*¹². La pregunta de a qué se debe esta aparente falta de interés en el registro del arte producido en el estado, podría responderse de la siguiente manera: no ha existido ni ahora ni en el pasado, una escuela de pintura hidalguense: una escuela de pintura creada debido a un entusiasmo común e ideales similares independientemente de las personalidades de los artistas, dicha escuela es generada por la cohesión y genera cohesión; pero los artistas que producen en Hidalgo, trabajan muy separada, ya lo decía Juan Antonio Molina en su catálogo, que estos creadores laboran muy aislados en relación al exterior, no hay retroalimentación debido a que la información no circula de manera adecuada y muy pocos parecen estar interesados en actualizarse respecto a lo que sucede a nivel internacional¹³.

En este sentido, es interesante destacar que, pese a que en el estado el tipo de obra de arte producido se relaciona poco con las últimas tendencias internacionales, la producción de Garnica parece mostrar fuertes propensiones al arte contemporáneo: si el uso y manejo de las imágenes y cultura visual en la región se relaciona más con un tipo de arte moderno y lejano a las dinámicas integraciones del receptor y juegos con el entorno propios del arte contemporáneo, la producción de Enrique Garnica manifiesta una clara tendencia

¹¹ Molina, *loc.cit.*

¹² *La Mirada y la Historia, op. cit.*

¹³ Molina, *op. cit.*, p. 9

a esto último, lo cual sería una de las cuestiones más interesantes de aclarar durante el proceso de investigación.

En el presente proyecto, se intentó realizar un rescate histórico de los principales elementos constitutivos, además de la manera en que dichos elementos se integran para realizar, a través de la imagen, una crítica social basada en la identidad nacional y de género por un lado y la religión por otro.

-El Arte en México

Las publicaciones de arte mexicano contemporáneo son más abundantes¹⁴, por un lado se encontraron las historias generales del arte moderno y contemporáneo, por otro, la bibliografía en torno de la gráfica y su historia; finalmente están algunos catálogos que clasifican y dar a conocer a algunos de los artistas más destacados del país. En el arte de manera general, se tomaron en cuenta sólo los libros que abarcaban de 1980 en adelante, ya que son las fechas en las que Enrique Garnica empieza a exponer.

En relación a los libros de que estudian y presentan al arte mexicano de manera actual y general, destaca *Historia Mínima del arte mexicano*¹⁵, publicada en 1994 por la historiadora e investigadora mexicana es Teresa del Conde estuvo destinada a todo tipo de lector¹⁶ según las propias palabras de la historiadora. Este libro proporciona un rápido recorrido por el arte mexicano del siglo XX presentándolo de acuerdo a corrientes artísticas. Se encuentra dividido en dos secciones: la primera en donde la autora, a través de diversos ensayos, explica las características principales que determinan las artes visuales del país, abocándose específicamente en la pintura, escultura y grabado. El segundo

¹⁴ Destacan, como antecedente de las publicaciones acerca del arte moderno y contemporáneo mexicano, los siguientes textos: Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo en México*, Imprenta universitaria, 1952; Luis Cardoza y Aragón, *Pintura mexicana contemporánea*, Imprenta universitaria 1953; Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM, 2008; Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano*, Editorial Hermes S.A, 1963.

¹⁵ Teresa del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME Ediciones, 1994

¹⁶ *Ibidem*, p. 4.

apartado contiene un índice onomástico, un índice temático y una bibliografía mínima de consulta. El texto está estructurado con base en el arte y los periodos característicos, en ellos el artista sólo aparece como una mención de las personas que pudieron integrar y formar parte de cada una de estas etapas.

Otro libro escrito por la misma investigadora es el titulado *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*¹⁷. Publicado en 1993 abarca artistas mexicanos de todo el país, el periodo temporal abarcado es el siglo XX. Este libro fue publicado con motivo de la conmemoración del V centenario del Encuentro de Dos Mundos, organizado por el Museo de arte moderno de la ciudad de México y fue realizado con la finalidad de hacer una comparativa entre los artistas clásicos europeos y los plásticos mexicanos con obras y pensamiento característico de la modernidad. El texto presenta, en orden alfabético, a cada artista y su obra realizando una comparativa con alguna obra propia de la plástica clásica europea. Esta publicación se integra en torno a los artistas mexicanos y los europeos con los que se establece dicha comparativa.

Otro libro destacado es *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*¹⁸, editado por CONACULTA en el año 2000. Su autor fue el profesor de la UNAM, Jorge Alberto Manrique. Esta publicación se encuentra integrada por una serie de ensayos realizados por el propio autor y reunidos con la finalidad de dar a conocer algunas reflexiones importantes acerca de la pintura y la plástica de México en el siglo XX. El espacio es México y sus artistas, el orden cronológico parte de 1910 a 1970 en un primer apartado y de 1980 a 1995 en un segundo. Este texto se ordena conforme a las épocas históricas y a partir de ahí menciona a los artistas representativos de las mismas. El arte es la base del libro y los artistas son ejemplos e integrantes que hacen posible el desarrollo artístico y temporal.

¹⁷ Teresa del Conde, *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*, México, Museo de Arte Moderno, 1993.

¹⁸ Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

*Una visión del arte en México*¹⁹, fue publicado por Trillas en México en el año 2003, su autora es la historiadora mexicana Irene Spamer. Este libro, publicado en México, surgió ante la necesidad de brindar una visión general y breve de los principales representantes plásticos mexicanos del siglo XX. La publicación tuvo como objetivo proporcionar una imagen general de dichos artistas. El texto se encuentra dividido en dos apartados: el antes de la Revolución y el durante y después de la revolución. Escrito en orden cronológico, parte de 1900 para finalizar en el año 2000. Los artistas se presentan en orden alfabético en su correspondiente apartado temporal y artístico: escultura, pintura, gráfica y fotografía. De igual forma, se dan a conocer sus principales datos biográficos; en esta publicación incluyeron personajes que, aunque no eran nativos de México, sí desarrollaron gran parte de su obra artística en el país, tales son los casos de Remedios Varo y Leonora Carrington. La temática del libro, gira en torno a una breve biografía de los artistas mencionados.

En el arte visto de manera general, se encuentran también los datos recopilados en las *memorias del Coloquio Internacional de Xalapa*²⁰, llevado a cabo por el Instituto De Investigaciones Estéticas de la UNAM en 1982. Este texto fue publicado con la finalidad de dar a conocer las ponencias presentadas en el coloquio. Los textos de los investigadores se presentan en orden alfabético de acuerdo a su nombre; entre los ponentes de este coloquio estuvieron: Carla Gottlier con el tema *El autorretrato en el arte moderno*, Ida Rodríguez Prampolini con *La figura del indio en la pintura del siglo XIX, fondo ideológico* y Teresa del Conde con *Problemas que plantea la interpretación iconológica a partir de los postulados del psicoanálisis*. El tema eje de las ponencias fue la iconografía en el arte moderno.

Por último, se encuentra el libro *Figuraciones y desfiguros de los ochenta*²¹, este texto se publicó en 1989 y fue escrito por Luis Carlos Emerich, quien expone las obras y características de 24 pintores mexicanos cuyo trabajo

¹⁹ Irene Spamer, *Una visión del arte en México*, México, Editorial Trillas, 2003.

²⁰ *La iconografía en el arte contemporáneo*, México, UNAM, 1982.

²¹ Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los ochenta*, México, Editorial Diana, 1989

fue realizado en los años ochenta. En el libro, este crítico de arte mexicano, tuvo como finalidad llamar la atención sobre algunos puntos de interés sobre las obras artísticas²² de los creadores que expone. Colocando a los artistas en orden alfabético para no armonizar ni contrastar más allá de la lista de asistencia²³, Emerich expone notas sobre las características propias de cada creador, de igual manera, enfatiza alusiones a pinturas y movimientos anteriores que pudieron influenciar y traslucirse en las características propias de la obra ochentera, el ejemplo más notable es el del movimiento artístico de la ruptura.

Por otro lado, están las publicaciones dedicadas al estudio histórico de la gráfica mexicana las cuales son muy pocas²⁴. Dentro de lo que se pudo localizar, se encuentran las siguientes:

Un destacado texto que estudia la gráfica mexicana contemporánea es *Gráficas y neográficas en México*²⁵, publicado por Raquel Tibol, crítica argentina radicada en México. Ante la escasez de estudios de este tipo relacionados con la gráfica, el libro tuvo el objetivo de proporcionar un recuento histórico que parte desde Claudio Linati, introductor de la litografía en México a principios del siglo XIX para seguir, de manera cronológica hasta llegar a los años setenta del siglo XX. El espacio de estudio fue México, como país, de manera general. Tibol presentó los hechos contextuales e históricos, las corrientes características de cada época así como una mención de los personajes característicos de cada una de ellas. El libro se halla construido y estructurado con base a los movimientos y géneros artísticos.

²² *Ibidem*. p. 57.

²³ *Idem*.

²⁴ Como ejemplos antecedentes importantes en este tema destacan: Edmundo O'Gorman, *Documentos para la historia de la litografía en México*, México, Imprenta universitaria, 1955; Humberto Musacchio, *El taller de gráfica popular*, Fondo de Cultura Económica, 2007; Jesús Martínez, *Historia del grabado*, México, Ediciones La Rana, 2006.

²⁵ Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, SEP, 1987.

En relación a los catálogos de arte mexicano, se encuentra el publicado en 2009, *200 artistas mexicanos*²⁶, escrito por Lupina Lara Elizondo, autora de 12 títulos editoriales sobre pintura mexicana, y fundadora y escritora de la revista *Resumen*. Este texto fue realizado con la finalidad de dar a conocer algunos de los más destacados creadores visuales de los siglos contemporáneos. Los artistas son presentados en orden cronológico mostrándose imagen de su obra y algunos datos biográficos.

Finalmente, se encuentra el catálogo *Artistas de la A a la Z*²⁷. Gabriela Olmos escribió los textos del catálogo editado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, jefa de redacción de la revista *Artes de México*, la escritora plasma, en unos cuantos párrafos, características que definen e identifican a una serie de artistas mexicanos del siglo XX colocados alfabéticamente en el catálogo. La finalidad de dicha publicación fue mostrar las imágenes de las obras, las cuales fueron impresas con gran calidad visual y solamente respaldadas por un pequeño par de párrafos que identifican al autor y las características principales de su producción visual.

En conclusión, la mayor parte de los libros y catálogos descritos, se atienen al canon común utilizado para describir el arte en México, se trata de una selección de artistas que es básicamente centralista: en el pasado, la ciudad de México fue el centro de actividad artística más importante tanto por sus museos públicos como los privados, las galerías, la cantidad de artistas que laboraban en la ciudad, en fin, el mercado del arte fue principalmente en el centro y los artistas registrados en la mayor parte de los libros revisados fueron aquellos que entraron al mercado, formaron parte de él vendiendo obra y accediendo al reconocimiento que ello traería, independientemente de si eran originarios del centro o de otros los estados de la república.

²⁶ Lupina Lara Elizondo, *Resumen pintores y pintura mexicana: 200 artistas mexicanos, siglos XIX, XX y XXI*, México, Promociones de arte mexicano, 2009.

²⁷ Gabriela Olmos, *Pintores mexicanos de la A a la Z*, México, Editorial Artes de México y el Mundo, 2008.

Por otro lado, Jorge Alberto Manrique nos explica que actualmente, el mercado del arte y los centros de importancia del mismo se han diversificado en el país a partir de la década de los ochenta; para él, Monterrey ha crecido como un centro destacado de actividad artística, también despuntan Oaxaca, Zacatecas, Aguascalientes, Xalapa, Mérida y otras ciudades empiezan a contar con museos de interés y con artistas localmente, no pocos de ellos entre los mejores²⁸. Lo anterior trasluce que el mercado del arte en México se amplía y con ello las oportunidades de los artistas mexicanos.

-El Arte Contemporáneo Internacional.

En el área de arte contemporáneo internacional, se encuentran títulos de arte contemporáneo general²⁹ y un catálogo de artistas de diversas nacionalidades, principalmente europeos y norteamericanos.

En el arte visto de manera general, tenemos el libro *Las Artes visuales en el siglo XX*³⁰, publicado en 1996 por Edward Lucie Smith, escritora, poeta y crítica de arte británica, Este texto salió a la luz en Londres; la edición española se imprimió en el 2000. Este texto proporciona un panorama general de las artes en el siglo XX; la autora enfatiza siempre que se trata de una visión personal. En lugar de estar clasificado por estilos y movimientos, el libro avanza en orden cronológico ascendente de cuerpo a la época e historia. De igual manera, se abarca al arte de Estados Unidos y Europa. Esta publicación fue construida, como ya se mencionó, con base a los hechos históricos cronológicos y las respectivas manifestaciones artísticas que ocurrieron en dichos momentos.

²⁸ Manrique, *op.cit.*, p.66.

²⁹ Como ejemplos antecedentes importantes en este tema, destacan los siguientes títulos: Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte hoy*, España, Editorial Labor S.A, 1965, Mario Valsecchi, *Bosquejo de la pintura moderna*, México, UTEHA, 1962, Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza editorial, 1985.

³⁰ Edward Lucie Smith, *Las artes visuales en el siglo XX*, España, Könemann, 2000.

*Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*³¹, fue publicado por Lourdes Cirlot, catedrática de historia del arte de la universidad de Barcelona, en 1988, España. Este libro, proporciona un recorrido crítico por las vanguardias europeas del siglo XX: dividido cronológicamente de manera ascendente desde 1900 a 1980, este texto se divide en dos apartados: las primeras vanguardias históricas a las tendencias posteriores a la segunda Guerra Mundial. La autora presenta la historia de acuerdo a corrientes, explica además, que debido a la gran cantidad de movimientos artísticos que surgieron en el pasado siglo, era necesario hacer una división que los estudiara por vanguardia y no por área como se solía hacer con el arte clásico³².

*Conceptos de arte moderno*³³, libro publicado en 2000 por Nikos Stagnos, crítico de arte británico, en donde funge como compilador de una serie de ensayos realizados por importantes críticos de arte europeos y norteamericanos. El libro ofrece al lector los principales conceptos y evoluciones del arte desde 1900 hasta el presente. Este texto se presentó en términos de movimientos artísticos cronológicos y abarca el arte europeo y norteamericano.

*El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*³⁴, se publicó en España en el año 2000. Su autora, Ana María Guasch, es catedrática y crítica de arte de la universidad de Barcelona. Esta publicación surge por la preocupación en la que se plantea que la visión del arte actual se proporciona de manera fragmentaria en donde una visión global del fenómeno artístico suele estar ausente. De la misma forma, lo anterior provoca un alejamiento del público al arte. La finalidad de este libro fue historiar el arte actual, el cual suele quedar como territorio exclusivo de la crítica y del ensayo³⁵. El texto se centra en el arte norteamericano y europeo ubicado en los años 1968 hasta a1995: Aquí, se dio la

³¹ Lourdes Cirlot, *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, España, Editorial Ariel S.A, 1988

³² *Ibidem*, p. 10.

³³ Nikos Stagnos, *Conceptos del arte moderno, del fauvismo al posmodernismo*, España, Ediciones Destino, 2000.

³⁴ Ana María Guasch,, *El arte último de fin de siglo. Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza Editorial, 2000.

³⁵ *Ibidem*. p. 10.

prioridad a las visiones globales de cada época, sin olvidar que las mismas se generan gracias a los individuos que las integran³⁶.

Finalmente, en relación a los catálogos de arte universal, se encuentra *Arte de hoy*³⁷, editado por Burkhard Riemschneider y Uta Grosenick, esta publicación fue realizada en el 2002 y presenta a una totalidad de 87 artistas contemporáneos, la mayoría norteamericanos y europeos nacidos en el siglo XX. Algunas excepciones se ven presentes al mencionar a la japonesa Mariko Mori y el mexicano Gabriel Orozco. La publicación brinda una breve visión de conjunto sobre los principales artistas actuales presentados alfabéticamente, de igual manera, pretende mostrar variadas influencias que las décadas de los setenta y ochenta tienen aún en la actualidad, el objetivo de esto, fue proporcionar al lector una cierta idea de lo que podría suceder en el mundo del arte durante los próximos 10 años.

Finalmente, cabe destacar que dentro de la bibliografía consultada, no se mencionó al arte latinoamericano, mexicano o incluso oriental, la mayor parte de los autores se centraron en el arte norteamericano y europeo y el libro *Las Artes visuales en el siglo XX*³⁸ hizo la aclaración de que su bibliografía no incluía artistas de otros países, nunca dieron motivos del por qué. Sucede lo mismo que con los artistas que aparecen en los catálogos de arte mexicano: se trata de que en Estados Unidos y Europa se encuentra la mayor parte de mercado de arte, galerías importantes e influyentes, coleccionistas privados los cuales colocan parámetros y características que la obra debe cumplir para entrar a su mercado. Juan Acha, plantea otras razones por las cuales en arte latinoamericano se encuentra supeditado al reconocimiento del mercado europeo y estadounidense:

El liderazgo no se produce por contar, como causa, con gente más talentosa.
No; es el buen funcionamiento de la totalidad sociocultural del país, el que

³⁶ *Idem.*

³⁷ Burkhard Riemschneider, *El arte hoy*, Italia, Taschen, 2002.

³⁸ Smith, *loc. cit.*

propicia el brote de talentos. El liderazgo es impulsado sobre todo por un hecho cuya existencia es imposible en los subdesarrollados: el arte de los países desarrollados puede responder a una situación social de avanzada, la cual aparecerá después entre los subdesarrollados o influirá en ellos³⁹

Efectivamente, en el caso de México, es difícil plantear una comparación entre el caso de Europa y Estados Unidos y la economía de nuestro país, en donde los problemas económicos, sociales, de seguridad abundan y el consumo de arte es obviamente menos apremiante que el deseo de satisfacer las necesidades más básicas de sobrevivencia. Hay otro elemento importante que según Acha da a Europa y Norteamérica el liderazgo artístico: se trata de las teorizaciones o conocimientos de su realidad social en general y la artística en particular, este teórico latinoamericano, explica que no puede haber una autodeterminación de cambios sin un conocimiento cabal de la realidad por cambiar ni los medios y fines con qué transformarla. A los latinoamericanos, ávidos de abandonar los determinismos derrotistas con el fin de llegar a la autodeterminación de nuestra producción artística, nos es indispensable, en suma, pasar antes por la teorización de la propia realidad y por la interdependencia o intercambio⁴⁰.

En suma, todo lo anterior explica por qué son esos países los que llevan el liderazgo del arte a nivel internacional, los personajes que aparecen en los catálogos, no son más que aquellos que pudieron acceder a ese mercado, que cumplieron con los paradigmas del arte internacional, con independencia de su nacionalidad. Por otro lado, la anterior reflexión nos permite comprender un punto más acerca de la obra producida por Enrique Garnica: la obvia influencia de las tendencias características del arte contemporáneo norteamericano que son visibles en las formas de producción de este creador, se explica, en parte, por el patente influjo de Estados Unidos como un eje predominante que dicta las tendencias actuales del arte.

³⁹ Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988, p. 109.

⁴⁰ *Idem*.

Por otro lado, al observar la breve revisión bibliográfica planteada con anterioridad, podemos notar que en general, en México, existe una falta de bibliografía en lo referente al arte contemporáneo nacional, más aún en la gráfica, la cual tiene una fuerte laguna en registro histórico, análisis de sus hechos, corrientes y representantes. Hidalgo no es la excepción, su acervo escrito de artistas contemporáneos es todavía mucho menor que el nacional, el caso se acentúa toda vía más si recordamos que, como anteriormente se planteó, Hidalgo es una entidad todavía muy joven, no ha manifestado todavía escuela alguna de pintura debido a, entre otras cosas, que al ser un estado de creación relativamente reciente, la identidad⁴¹ que derivaría de la historia, la cultura, tradiciones y región de “Hidalgo” como tal, esa identidad fundamentada en una cohesión o símbolo propio, está todavía en vías de formación. En el arte, dicha falta de identidad se traduce en una poca unión entre los creadores. En su catálogo, Molina expresaba que los artista trabajaban todavía muy aislados entre ellos y respecto a lo que ocurre a nivel internacional, lo anterior se traduce en una falta de arte hidalguense: hay arte creado por artistas originarios de hidalgo, y arte creado por artistas que trabajan en Hidalgo, pero no arte hidalguense como tal. Dentro de este punto aparece un tema muy interesante: la identidad, es esa identidad, fundamentada en un símbolo propio, que parece no existir en Hidalgo como ya se mencionó; y que sin embargo, es uno de los temas de crítica de nuestro creador pero a gran escala: nacional. En las obras de Garnica encontramos esa serie de puntos recurrentes que convergen en una aparente

⁴¹ Entendemos por identidad (cultural) al sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar por lo general localizada geográficamente, pero no de manera necesaria (por ejemplo, los casos de refugiados, desplazados, emigrantes, etc.). Hay manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencia de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana. Por ejemplo, manifestaciones como la fiesta, el ritual de las procesiones, la música, la danza. Olga Lucía Molano, “Identidad cultural, un concepto que evoluciona” en revista *Ópera*, mayo, número 7, Colombia, pp. 69-84.

crítica a los símbolos de identidad nacional y que se vinculan con otro símbolo de identidad: la de género⁴².

Por otro lado, según lo visto, podemos afirmar que el registro hidalguense de sus artistas se queda siempre en catálogos y biografías en el mejor de los casos. Garnica no es la excepción: las publicaciones relacionadas con este artista abarcan los ya mencionados catálogos con sus respectivas biografías o descripciones de la obra producida. En el plano general, encontramos al catálogo de Molina, publicación que incluye a nuestro artista escogido: presenta su biografía y una descripción general de las principales características distintivas de su obra. También contamos con catálogos de sus exposiciones, los cuales se limitan a describir parte de la obra presentada durante las mismas. Sin embargo, los estudios de este artista deberían incluir no sólo su biografía, sino el contexto social, cultural y hasta político que los pudo haber determinado e influido, faltaría analizar a los autores según la o las corrientes estilísticas a las que se adscriben o que pudieron haber influido en su formación y desarrollo, así como los correspondientes aportes que ellos pudieron hacer en el ámbito del arte y los elementos característicos que permanecen en la obra aun cuando represente periodos diferentes. La falta de material y la poca variabilidad del existente, no proporciona suficientes datos acerca de la relevancia y características de la obra artística producida por este creador. Lo anteriormente descrito, nos llevó a preguntarnos de qué manera, influye la cultura visual nacional y extranjera en la obra de Enrique Garnica para que ésta rompa con las maneras locales de producción artística, al realizar una crítica social por medio de producciones estéticas propias del arte contemporáneo, teniendo como eje la identidad nacional y de género por un lado y la religión por otro.

⁴² Para José Miguel G. Cortés la identidad de género es una conciencia subjetiva de la identidad como hombre, mujer o ambivalente. José Miguel G. Cortés. *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder en la masculinidad*, Barcelona-Madrid, Editorial Egales S.L, 2004, p.32.

Como respuesta a lo anterior, planteamos que la obra de Garnica presenta evidentes rasgos de arte contemporáneo, los cuales pudieron ser el resultado del proceso de instrucción que vivió el artista en Cuba⁴³, evidentemente el esquema de aprendizaje ha implicado el contacto no solamente con la cultura visual local y conocida, sino con maneras diferentes de significar y crear el mundo a partir del uso imágenes, maneras que no son cercanas ni al estado ni a la nación, sino que son extranjeras. Las características del arte cubano de los ochenta, por ejemplo, se relacionan con un panorama de lenguajes muy diversos, el empleo del humor y el manejo de temáticas como la identidad cultural que en el caso de Garnica toma dos vertientes: por un lado la identidad nacional y por otro la de género.

El manejo de los diversos elementos que integran la obra de Garnica cobra sentido en relación a este arte cubano que manifestaba ya esa tendencia a lo contemporáneo ya que integraba una multiplicidad de lenguajes con la particularidad de hacer crítica social o cultural: clara tendencia de Garnica, quien en sus piezas parece valerse justamente de estos lenguajes múltiples que se traducen en una gran cantidad de elementos de diferentes contextos insertos en la pieza y esa crítica a la identidad que por un lado juega con una sátira a símbolos nacionales como la china poblana o el ícono de la cultura popular que fue el Santo, y por otro se burla de los estereotipos de género que se visibilizan por un lado por la mujer, representación descarnada de la sexualidad y por otro el macho joven y musculoso del que se mofa de manera reiterada.

⁴³ Magaly Espinosa Delgado, apunta que para la década de los ochenta trajo un corte en la conciencia social. Alude al arte como parte del proceso de ver las cosas desde dentro, asumiendo una actitud crítica. Asegura que fue un movimiento espontáneo, sin organización, programa o siquiera autoconciencia. La caracterización del nuevo arte cubano nos conduce a un panorama de lenguajes muy diversos. Esa polifonía aparece vertebrada por lo ético, visto desde la preocupación por la conducta del ser humano; el empleo del humor; la cuestión de la identidad cultural; el mestizaje y el sincretismo o la proyección latinoamericana de Cuba. La caracterización de este periodo va desde lo institucional y sobre todo los registros temáticos de los 80 en la plástica. Así se refiere a temas como el kitsch, el folklore y las religiones populares, el sexo, la historia y los símbolos patrios. Dianelys Hernández Díaz, "El nuevo arte cubano y su estética", en <http://www.rguama.icrt.cu/index.php/especiales/otros-lenguajes/1718-el-nuevo-arte-cubano-y-su-estetica>, consultado el 22 de noviembre del 2012.

En relación a la posible influencia del panorama nacional dentro de este proceso, podemos explicar que Garnica formó parte de los artistas en tránsito⁴⁴, clasificados por Jorge Alberto Manrique como aquellos que hicieron sentir su presencia en el inicio de la década de los ochenta y que habían nacido en la década de los cincuenta. Nacido en 1959, Garnica empezó a exponer a mediados de los ochenta, sus elementos presupuestos temáticas giran en torno a elementos prehispánicos, cultura popular, temas religiosos y constantes temáticas homosexuales y falocéntricas. En este punto, observamos cierta similitud entre las características del ya mencionado arte cubano y los modos de producción de estos artistas en tránsito.

De igual manera, tenemos que el manejo de los elementos que son propios de la Escuela Mexicana de pintura está marcado con la propia generación que lo rodeó contextualmente: La generación de los artistas en tránsito está marcada por un signo, que se considera sustancial: el de la recuperación de la imagen y del objeto artístico. Después de la desconfianza y del desprecio de los grupos hacia el objeto, se le concede nuevamente a éste un valor propio y un derecho a la existencia. Pero puede decirse que se trata de un objeto “herido”⁴⁵. Así, tenemos que Enrique Garnica maneja las mismas temáticas bajo el presupuesto de su generación: “el objeto herido”, que se recupera con esas temáticas antes rechazadas ante la caída de la Escuela Mexicana, esas temáticas son el objeto herido y los elementos prehispánicos, costumbristas y populares se representan de una manera diferente.

“Ellos no buscan resucitar el pasado glorioso, sino encontrar, burla burlando, los rasgos de una cultura muchas veces marginada y menospreciada, que tiene una existencia extra artística en la realidad popular del país. No son los gloriosos dioses del pasa precolombino, sino los privados cultos íntimos o

⁴⁴ Manrique, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁵ *Idem.*

publerinos, reafirmado en una imaginería popular de atrio e iglesia, de feria o de carpa⁴⁶

Debido a lo anterior, los elementos costumbristas y prehispánicos no suelen ser trabajados por Garnica de manera tradicional al ser separados por temáticas, sino que encontramos en una misma imagen temas propios de la religión católica, cultura popular, imágenes serpentinas y hasta jaguares prehispánicos conviviendo juntos en una misma obra.

La transgresión y la resignificación de símbolos ha sido una constante dentro de la obra de Enrique Garnica; en *Alquimia* los símbolos forman parte de una sátira. Esta característica condice al espectador a través de distintas emociones....Formalmente, las composiciones presentan un gran horror al vacío. Las imágenes se encuentran saturadas y sobre cargadas tanto de elementos formales como decorativos⁴⁷

Para llegar comprobar todo lo anterior, realizamos un análisis que incluye parte de la obra creada por Garnica; éste implica el conocimiento biográfico, contextual, de estilos o tendencias que influyeron en los creadores, así como la manera en que éstos se incluyeron en las mismas, qué normas rompieron y a cuáles se adscribieron. Los objetivos que perseguimos al realizar un análisis de este tipo son los siguientes:

Aportar un análisis de la imagen de la obra del artista de origen hidalguense: Enrique Garnica, para explicar de qué manera se ve presente la cultura visual, así como las características de arte contemporáneo dentro de una obra cuya crítica tiene como base la identidad cultural.

De manera específica:

⁴⁶ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁷ *Enrique Garnica: Alquimia*, Cuartel del arte, 2004.

1.- Proporcionar un esbozo biográfico del artista Enrique Garnica, así como las generalidades de la crítica de arte producida en Hidalgo a través del análisis de la fortuna crítica de este creador visual.

2.- Generar un análisis que visibilice la importancia de la cultura visual dentro de la obra artística de Enrique Garnica, así como los elementos más recurrentes en la misma y su ubicación dentro del arte contemporáneo.

3.- Comprender de qué manera se representa la crítica identitaria nacional, religiosa y de género dentro de la obra de este artista.

Con el objeto de lograr los objetivos anteriores, los pasos que seguimos para la realización de esta investigación fueron los siguientes:

- Analizar y explorar el contexto histórico, cultural, artístico hidalguense así como visibilizar las principales características de la producción artística en la entidad.

- Ubicar la cultura visual en la que la obra se encuentra inserta.

- Analizar las principales características propias de la obra de Enrique Garnica, así como la ubicación de la obra dentro del arte contemporáneo y posmoderno.

- Analizar una serie de piezas (tres o cuatro) de manera detallada y particular para identificar los ya localizados elementos más recurrentes, así como la estilística y tipo de arte.

En cuanto al enfoque metodológico, inicialmente nos encontrábamos ante la disyuntiva de trabajar con una metodología propia de las Ciencias de la Comunicación, más cercanas al método sociológico, o escoger el enfoque

histórico para la realización de este proyecto; luego de recopilar numerosos datos alrededor del tema, tenemos como postura la siguiente: en cuanto a la comunicación y su relación con el arte, sabemos que según por E.H. Gombrich la posibilidad de hacer una lectura correcta de la imagen se rige por tres variables: el código, el texto y el contexto⁴⁸. Estos tres elementos son parte esencial para que se lleve a cabo, de manera exitosa, el proceso de comunicación. En sentido, Gombrich da especial énfasis al contexto en el que se produjo una imagen, así como en la manera de concebirla y usarla; lo anterior es lo que genera la creación de la obra por parte del autor, así como las lecturas determinadas, la interpretación y el simbolismo que le da el receptor a la pieza.

Si conocemos el código, y nos es familiar el contexto de lectura de una obra, esta, como texto, podrá ser leída según el repertorio y experiencia de quien está frente a ella; así, como hemos visto, tanto la lectura de una imagen, como la recepción de cualquier otro mensaje, depende del conocimiento previo de las posibilidades; sólo podemos reconocer lo que ya conocemos⁴⁹. Es obvio que todo este tipo de elementos constituyen y permiten la lectura de una pieza mediante el proceso de comunicación; de manera innegable, dichos elementos no serán obviados, antes bien, la cuestión del contexto, texto y código serán trabajadas de manera implícita dentro de la cultura visual.

La obra, vista como un texto, indudablemente comunica, y es esta comunicación la que nos permite comprender y leer dicho texto; sin embargo, la comunicación no es la única ni la más importante de las funciones del arte. El ruso Lazar Koprinarov, en su libro *Estética*⁵⁰, nos propone nueve funciones del arte en las que el artista y su producción demuestran la alta incidencia e importancia del proceso creativo en la sociedad: Sociotransformativa, cognoscitivo-heurística, artístico-conceptual, previsor, informativo-comunicativa, educativa, sugestiva,

⁴⁸ Ernst Hans Gombrich, *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate S.A, 2000, p. 142.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 150-151.

⁵⁰ Lazar Koprinarov, *Estética*, La Habana, Editorial Política, 1982.

estética y hedonística⁵¹. Dentro de estas nueve funciones está considerada la función informativo-comunicativa, y sin embargo, no es la principal, ni la que más resalta, ni la más importante; todas las mencionadas funciones las cuales revisten de gran importancia. Tampoco queremos decir que sean estas nueve funciones las únicas, evidentemente puede haber más, lo que intentamos enfatizar es que al arte puede tener un sinnúmero de usos y funciones, muchas veces depende del contexto, creador y del propio receptor que resalte una u otra. Lo anterior implica que, sin dejar de lado la significativa función de comunicación, el utilizarla como la única y prevaleciente para la interpretación de una pieza podría generar resultados muy aleatorios debido a que si bien una serie de personas pueden compartir código y contexto, las experiencias personales y psicológicas son muy variadas, los resultados, simbolismos pueden ir de lo más particular a lo más general; además existen otros elementos y funciones que pueden ser angulares para llevar a cabo una interpretación más completa de una obra de arte.

Debido a los argumentos anteriores, hemos decidido valernos del procedimiento metodológico de la Historia para llevar a cabo este proyecto, ya que en relación al análisis de la imagen, dicha disciplina ha desarrollado un método más completo que nos permite visibilizar y trabajar desde diferentes perspectivas al darle especial interés y preponderancia a la que la misma estructura de la obra y la imagen indique de acuerdo a su mismo contexto y periodo.

Así, de acuerdo con nuestra metodología elegida, partimos del conocimiento de las particularidades que integran el caso del arte producido en Hidalgo, lo anterior explicó la falta de material histórico acerca del arte en el estado. Como ejemplo de ese arte producido en Hidalgo, examinamos la obra de este artista para ubicar, primero que nada, las similitudes en el manejo temática en su obra en general, de igual manera identificamos las narrativas, símbolos o representaciones que evocan dichos elementos comunes, para lograr lo anterior, analizamos por separado, una serie de piezas las cuales se explicaron desde su contexto socio

⁵¹ *Ibidem*, p.27.

histórico y cultura visual; posteriormente dimos conocer los símbolos y narrativa que son frecuentes en la obra en general del creador visual analizado.

Por otra parte, las fuentes de las que nos valimos en esta investigación fueron bibliográficas, hemerográficas, además se utilizarán catálogos de exposiciones, entrevistas con los artistas visuales, conocidos, alumnos y maestros de los mismos.

Las bibliotecas que visitamos en Hidalgo fueron las siguientes: Biblioteca Ricardo Garibay, Biblioteca e la Fundación Arturo Herrera Cabañas, Biblioteca del INAH. En el D.F se visitaron la Biblioteca Nacional, la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, así como la Hemeroteca Nacional y la Hemeroteca Nacional Digital.

I ENRIQUE GARNICA: BIOGRAFÍA Y FORTUNA CRÍTICA

En este apartado abordaremos algunas cuestiones generales acerca de la biografía de Enrique Garnica, creador de las obras que se analizan en el presente trabajo, posteriormente, analizaremos la fortuna crítica de este autor exponiendo algunas de las características de la crítica de arte en Hidalgo.

Biografía, cuestiones generales:

Moralidad, sexualidad, religiosidad; aspiraciones, complejos, sentimientos. El artista maneja y plasma lo que ama, apasiona, detesta, inquieta o le hace volar. El producto: una obra, llámese de arte o no; lo será si alguna categoría estética tiene una aplicación, o si satisface una sola función del arte, y la obra de Enrique Garnica satisface varias. Al espectador puede gustar, conmover o disgustar el resultado, de ahí su aceptación o rechazo. Cada individuo tamiza la obra a su modo. Recordemos que en el siglo pasado "...La bella de la aristocracia debía ser delgado, etérea, pálida; la bella del comerciante debía ser gorda, bien cebada, suntuosa..." (Lazar Koprinarov). Del mismo modo con respecto a la fealdad Bielinski expuso: "...Lo feo se reproduce en el arte para llegar a ser denunciado y condenado desde las posiciones de lo bello..."⁵²

En el párrafo anterior Gabriel Téllez Márquez describe a la perfección la generalidad y el hilo que vincula la obra de Enrique Garnica, eso que escucha, ama, detesta o lo que le apasiona, la diversión y el arte vinculados en hilos entrelazados que se aprecian en un ensamble, una pintura o un grabado, pero... ¿quién es Enrique Garnica? Una cuestión difícil de contestar en unas cuantas líneas, sin embargo, podemos esbozar, de manera general parte de ese mundo que de manera consciente o inconsciente se plasma y comparte en la producción y el arte que tan generosamente nos brinda.

⁵² Gabriel Téllez Márquez, comentarios para la exposición 3X, "Galería La Tribu", Pachuca, Pachuco Press, 1996.

Enrique Garnica Ortega nació el 22 de enero de 1959 en la ciudad de Pachuca, Hidalgo; hijo de Ángela Ortega Sánchez y de Salvador Garnica Ramírez, un militar quien después se hizo pintor y que tuvo una buena relación de amistad con Jesús Becerril, otro reconocido artista. Enrique Garnica fue el único varón de los seis procreados por dicha pareja.

Al dedicarse su padre al arte, Enrique estuvo inmerso, desde niño en la percepción de todo el proceso creativo, había materiales y se acercó a la técnica. De su madre al artista parece haber heredado cierta sensibilidad: Mi mamá también tenía la otra parte, que ella proviene del campo y ella es más sensible para otras cosas, ella para ver la hora pues ve el sol, ellos se adelantan si este mes va a llover o no va a llover, ella tenía otra frecuencia, entonces eso me gustó más a mí, ese lado.⁵³

El ser el único hombre entre los hijos del matrimonio fue una situación que le brindó algunos beneficios.

...Había algo de privilegios porque mis padres siempre pensaban que estaba solo y que necesitaba un hermano, entonces lo compensaban con cosas, sí, o con atención.⁵⁴

Y fue tanto su entorno, como la búsqueda de dicha atención la que en primera instancia llamó la atención de Enrique hacia el arte, a este artista no le parecía suficiente la atención que le daban sus padres, quería más, y un buen día se dio cuenta de que realizando cosas, obtenía placer y felicitaciones.

Mi fin no es hacer arte, sino mi fin es tener atención, eso fue por lo que nació, o sea yo tenía atención, pero yo quería toda la atención que le daban a mis hermanas, yo en realidad hubiera querido que no hubiesen existido, porque yo

⁵³ Isuki Castelli, entrevista realizada a Enrique Garnica el 9 de diciembre del 2012.

⁵⁴ *Ibidem*.

quería todo eso, era egoísta, entonces yo me di cuenta cuando hice una cruz y la pinté... una cruz tiene todos los lados de color... bueno todos los lados, tiene muchos lados la cruz, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, muchos colores, entonces pinté cada lado de un color, entonces se lo di a mi mamá cuando llegó de trabajar y le gustó muchísimo y lo puso en una esquina, luego se lo enseñó a mi papá, entonces encontré el click de que con eso podía llamar la atención.⁵⁵

La dinámica de Enrique continuó de esa manera, con aquella serie de procesos creativos que tuvieron siempre como base el llamar la atención y divertirse; con sus hermanas se llevaba bien a pesar de todo, establecía alianzas temporales con quien le convenía más en su momento, destacan en la memoria algunas travesuras infantiles: Me molestaba mucho que cuando sonaba el teléfono, como a las cuatro y media mi hermana estaba durmiendo (la mayor) y se levantaba corriendo como si a ella le llamaran, y sí a ella le llamaban, entonces yo le tenía una enorme envidia; un día despacito le amarré el pie a la pata de la cama, cuando se levantó pues cayó muy duro ¿no?, y sí, fue muy feo, yo no me arrepentí⁵⁶.

Otro punto importante dentro de la infancia de Enrique Garnica fue la religión, pese a que considera que su familia no fue muy religiosa, este tema sí era importante dentro de la misma, la dificultad que presentó nuestro artista para llevar a cabo la primera comunión hizo que sus padres lo mandaran a tomar clases particulares de catecismo con una monja para que aprendiera bien la Biblia y los rezos. Aquellas historias le divertían de sobremanera al pequeño Enrique: Y ahí me llamaba muchísimo la atención, yo no creo que aborrecí la religión pero me divertía de tanto crimen, sexo, comida, maldiciones y tanta cosa, entonces tanto sufrimiento, entonces eso es lo que me mantenía, si no yo me aburría⁵⁷.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Azul Kikey Castelli Olvera, "Enrique Garnica Ortega: Arte de Carne, arte de diablo", en Gabriel Téllez Márquez et al, Pachuca, *El arte de mirar. Semblanza de artistas visuales en el estado de Hidalgo*, en prensa, FOECAH, 2011, p. 117.

⁵⁷ Isuki Castelli, *op.cit.*

Y pese a haber pasado tanto tiempo estudiando diario el catecismo, Enrique Garnica mostró desde pequeño su característica irreverencia hacia aquello considerado sagrado.

A un San Martín de Porres de mi mamá yo le saqué los ojos, porque toda la vida los tenía abiertos y estaba ahí donde nosotros dormíamos, que para que nos cuidara, entonces se los saqué y eso causó muchísimas cosas en mi familia, mi mamá por ejemplo ¿no?, mi papá como pintor hizo muchas vírgenes y Cristos, entonces a un Cristo que todavía tengo, un Jesús porque todavía no estaba crucificado, un rostro... yo lo pinté como Alice Cooper, encima, entonces pues todo eso les causaba cosas, ya no me podían solamente exorcizar, o sea que poco a poco ellos me fueron dejando, que hiciera yo lo que quisiera⁵⁸.

La infancia transcurrió así, en un proceso que para sus padres parecía simple y pura rebeldía y que para Enrique significaba la construcción de sus propios procesos de identidad, la constante de la creación y lo lúdico siempre estuvo presente no de manera muy consciente. De su padre procuró aprender, pero éste no pareció nunca muy inclinado a que su hijo se dedicara a lo mismo: Mi papá no tenía tanto trabajo de pintor, por eso después citó "deja eso"... creía que yo correría la suerte de él, aunque a otros amigos les enseñó pero a mí no, a mí no, a veces me daba un tip, pero él procuraba que no.⁵⁹

Para cuando Enrique tenía 16 años su familia había cambiado, sus padres se divorciaron y en un principio se decidió que él debía vivir con su padre y sus hermanas con su madre, al tiempo y debido a los constantes roces con su padre el artista decidió regresar a vivir con su madre, sus hermanas fueron enviadas entonces a de vuelta con su padre.

Entonces son los años setenta y uno quería liberarse de muchas cosas de los papás, y yo con mi mamá, bueno agarré y tumbé un día la pared de... para

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ Gabriel Téllez Márquez, Entrevista a Enrique Garnica Ortega, el 14 de Octubre del 2010.

sacarla que se viera la... era de piedra y yo quería que se viera de piedra, entonces mi mamá se enojó muchísimo y me dijo que yo ya estaba enloqueciendo y además porque la casa no era de nosotros, entonces bueno total de esa... pasaron lo... mi mamá se fue y dijo que ya nunca iba a regresar, y nunca regresó.⁶⁰

Debido a los acontecimientos anteriores, Garnica estuvo viviendo un tiempo por su cuenta, hasta que terminó internado en el entonces denominado INPI (Instituto Nacional de Protección a la Infancia), ahí permaneció hasta los 21 años. Por esas fechas el entorno y los problemas lo llevaron a tener pensamientos suicidas, fue un psicólogo el que le dio la pista para su salvación: el arte, Garnica le dijo a su psicólogo que se quería suicidar, ya varios de sus amigos en ese lugar lo habían hecho, la respuesta del consejero fue clara: Entonces dijo que sí, que estaba bien, dijo ¿sabes qué?, vamos a hacer un contrato, tú vas a hacer unos dibujos y vas a hacer una exposición, entonces ese día tú te matas, yo te voy a llevar una pistola y le dije ok, en 30 días, -vas a hacer uno diario-, entonces yo empecé a hacer pero no consideré que no tenía dinero que no tenía nada, o sea yo sí lo podía hacer pero no podía conseguir todo.⁶¹

Como pudo, Enrique consiguió el material y le pidió ayuda a un par de amigos para que le ayudaran a dibujar, eso le permitiría tener los 30 dibujos el día acordado, él hizo 15 piezas, sus amigos 7 y 7, los temas variaron dependiendo del mundo personal de cada uno: hablaron del alcoholismo, de la guerrilla, Garnica tocó el tema de su mundo interior, de sus hermanas, de sus papás; esa exposición le salvó la vida, de modo inconsciente le sirvió de proceso catártico en donde los demonios fueron exorcizados de manera temporal: al final la exposición se montó el día fijado, pero Enrique no recordó el motivo inicial de la misma, su psicólogo apareció casi al final de la muestra: Cuando ya lo íbamos a cerrar y llegó y me dijo que cómo estaba, le dije que bien, que cómo me había ido, le dije bien... me dijo pero no todos son tuyos, le dije -No, es que invité a unos amigos-, yo ya no me

⁶⁰ Isuki Castelli, *op.cit.*

⁶¹ *Ibíd.*

acordaba del compromiso que tenía con él, me dijo: nada más vengo a decirte que ya no vayas a la terapia, y dije –Ah, bueno-, yo ni siquiera lo consideraré ni nada.⁶²

Garnica admite que su proceso creativo en general, no es usado para este tipo de catarsis, para él, aquella primera fue la única vez, pero ese punto fue decisivo, fue ahí donde las piezas del arte y la producción artística comenzaron a moverse en su vida.

Casi por la misma fecha que lo anteriormente narrado, de manera paralela, Enrique Garnica se casó los 21 años con Margarita Escorza Jiménez, tuvieron dos hijas: Alexandra y Joyce Garnica Escorza. Como dijimos anteriormente, fue durante la época del primer embarazo de Margarita que Enrique tuvo sus encuentros definitivos con el arte, el arte lo salvó y a partir de ahí su presencia y producción en el ámbito artístico comenzó a hacerse notar. Es a partir de los años ochenta, fecha en la que podemos ubicar su exposición individual registrada en el currículum: *Otra forma de ver las cosas*, llevada a cabo en 1986 en el Foro Cultural Efrén Rebolledo, en esa misma década se expuso *Metamorfosis* en la Biblioteca Central de la Unidad Universitaria de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, de esa fecha en adelante, la producción de dicho artista se expuso en diversos lugares tanto en México como en el extranjero.

Antes de cumplir treinta Garnica hizo una pausa en su ritmo de exposiciones para aprender y retroalimentar sus conocimientos, estudió en el Instituto Hidalguense de Bellas Artes, en el Taller de Experimentación Plástica y Gráfica del INAH Hidalgo, en la Escuela de Diseño del INBA, en el Taller Rufino Tamayo en Oaxaca, y en La Habana, Cuba en el Taller de experimentación Gráfica, en Casa de las Américas y en el Taller Porto Carrero. Dentro de su currículum destacan los siguientes talleres:

⁶² *Idem.*

88-90 Taller de Experimentación Gráfica y Plástica

Centro Cultural Hidalgo del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pachuca, Hgo.

1984 Taller de Serigrafía

Instituto Hidalguense de Bellas Artes de Pachuca, Hgo.

1984 Taller de Batik

Instituto Hidalguense de Bellas Artes de Pachuca, Hgo.

1985 Taller de Diseño Gráfico

CECAP, Pachuca, Hgo.

85-87 Taller de Escultura

Instituto Hidalguense de Bellas Artes impartida por Alberto Cerritos

1993 Taller de fotografía de desnudo

Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Pachuca, Hgo.

1993 Taller de Litografía

Casa de la Américas, Habana, Cuba por Andrew Blady

1993 Taller de Cartel Cultural

Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes
Distrito Federal, México, impartida por Rafael López Castro

1995 Taller de Colografía

Casa de las Américas, Habana, Cuba. Impartido por Belkis Ayon

1997 Taller de Xilografía

Casa de las Américas, Habana, Cuba.

Impartida por Ibrahin Miranda

2000 Taller de Calcografía

Taller Rufino Tamayo, Oaxaca, México. Impartido por Juan Alcázar

2001 Taller de Fotograbado

Grupo Alfa de Mexico

2001 Taller de Técnicas Venecianas

Escuela de Artes de Pachuca, Hgo.

2002 Taller de Serigrafía

Taller Porto Carrero de La Habana, Cuba. Impartido por Tuli Bauman

2003 Taller de Barografía

Taller Demos, Oaxaca, Oax. Impartido por Javier Cervantes

2004 Taller de Vitral emplomado

Taller del maestro Jhonny Jadue

La lista de talleres es larga, no más que la de exposiciones individuales y más de 60 colectivas las cuales van desde mediados de los ochenta y continúan hasta el 2011.

Hay otro momento importante dentro de la vida y arte de Enrique Garnica: la llegada Gabriel Téllez Márquez a Pachuca, a principios de los noventa. Escultor y pintor, Gabriel es defensor; venía de Cuba, donde estudió la licenciatura, y fue

Enrique Garnica quién le dio asilo durante un buen rato en su propio estudio personal, si se trata de influencias dentro del arte, Enrique ha admitido más de una vez la importancia de Gabriel en su proceso creativo.

... Hay gente que en realidad me enseñó, Gabriel... yo siempre lo digo, Gabriel a ver otro tipo de arte y tener otra reflexión, y de ahí para adelante, cada que me preguntan yo nada más digo eso, porque en realidad en medio de este ambiente de envidia nadie quiere dar nada y podría yo dar una lista de todos los que no me quisieron dar pero de eso no se trata, pero aprendí de todos los libros que tuve, la diferencia es que yo asistí a muchos talleres de muchos maestros en donde yo lo fui a pedir y él me lo dijo es una diferencia enorme, o sea yo fui a pedir, no es lo mismo, no es lo mismo que te lo traigan a que vayas.⁶³

Hay dos figuras más que parecen destacar dentro de toda esta construcción de identidad artística: José Hernández Delgadillo y Leo Acosta: Yo tuve contacto con Delgadillo que andaba en toda esa onda social y era el pintor guerrillero, digamos que era uno de tantas gentes que me ayudaba, de tantos tutores que yo tenía, que adoptaba; y cuando él muere, entonces esa influencia se queda estacionada y todavía arrastrábamos en los años ochentas la cuestión del 68 como si no hubiera cuestiones actuales para criticar, estábamos ahí clavados, y yo con la edad no me quedaba, no, no me checaba a mí, yo debía de estar viendo los problemas del momento y no estaba viendo por la influencia de Delgadillo; entonces platicando un día con Leo Acosta me dice -¿sabes qué?, si tu no dejas de ser como Delgadillo, vas a terminar como él, así enfermo, pobre y abandonado, nadie lo recuerda, tienes que volver a replantear qué querías del arte y para dónde ibas.- Entonces este pensé y dije... no pues al principio era el rollo lúdico.⁶⁴ Dentro de este punto, se destaca Delgadillo como un maestro en la manera de usar el arte en torno a la crítica social; Leo Acosta le ayudó a recobrar su camino, sin embargo, aún en la época actual Garnica parece aún poseer bastante de ese sentido social.

⁶³ Téllez, *op.cit.*

⁶⁴ Isuki Castelli, *op.cit.*

En relación a otras posibles influencias, tenemos que a pesar de las grandes similitudes que posee el proceso creativo de nuestro artista, con la producción y modos de creación cubana propios de los ochenta, en este sentido, más que influencia, para Garnica se trata de coincidencias, similitudes que se dan un momento específico, en diferentes lugares, un ejemplo de esto lo vive con José Bedia:

Cuando yo empecé a ver su trabajo, me di cuenta que teníamos que ver en la parte religiosa mística; cuando yo leí un libro que se llama "El monte" de toda la santería afrocubana, me di cuenta de que aquí hay otro tipo de santería, que nosotros nuestros chamanes, nuestros brujos, los que truenan el empache, los que te dan tés, todos ellos, eran los mismito, entonces en la representación cuando yo hago una instalación, cuando yo hago mi instalación hago como un nicho religioso, hago como mi ofrenda, como él casi hace eso(...) Aunque yo que produzco acá, hay coincidencias allá, yo creo que en el arte este platillo se está cocinando en muchos lugares a la vez ¿no?, es un paralelismo en el arte, yo una vez, a mi papá le llegaba una revista rusa, este... y gratis cada mes, entonces yo un día vi un cromó atrás que era una pintura casi igualita a la mía, de Boris... algo así, yo dije por qué está haciendo esto, casi lo mismo que yo, entonces yo dije, no pues toda esta conciencia universal que somos uno solo y que también te ayuda a darte cuenta que no necesariamente hay influencias, sino que hay coincidencias, sí, yo que tengo influencias, por supuesto yo soy producto de todo lo que he visto, me dicen ¿cuáles son tus influencias?, siempre digo de Gabriel Téllez, por ejemplo, necesita ser Picasso, no, no, no, no, es de todo el arte que yo he visto.⁶⁵

Esas influencias y similitudes que se viven en momentos específicos, aunque sean lugares lejanos, las coincidencias con Bedia y el arte cubano las atribuye Garnica más a coincidencias que influencia propiamente dicha.

⁶⁵ *Ibídem.*

Enrique Garnica también tuvo como maestros a Andrew Blady, Belkis Ayon, Ibrahim Miranda, Tuli Bauman y Jhonny Jadue, entre otros. Los motivos de inspiración vienen en la cotidianeidad, en las charlas de la combi, las pláticas con el taxista, lo que escucha sin querer o lo que viene a él de improviso, por lo general son temas que trabaja y recrea entrelazando la religión, la política y el sexo.

La lucha de Garnica contra toda es parte esquemática que da la sociedad se trasluce en su arte, en la ya mencionada crítica política, religiosa, sexual, es irreverente con esos sistemas que de identidad, esquemas y estereotipos, y ni el mismo arte de salva de su crítica, no se encierra ni clasifica en un estilo, juega con los materiales y las cosas que tenga en frente, así como con las palabras y las conversaciones que lo inspiran: A mí ya no me interesa lo que diga la academia, que el acrílico no se revuelve con... no sé, con óleo; o la escultura con no sé, con pintura, no ya no tengo esas preocupaciones, ya no entro en esa cuestión de que me califiquen o no, sí es importante la opinión porque lo hago para ellos pero para la otra gente, la gente que no es especialista, y este... porque si yo hago el arte con preocupaciones, es el único lugar donde yo tengo libertad, entonces yo no voy a permitir que el exterior invada ese único lugar que tengo libre.⁶⁶

No sólo es su modo de hacer, la irreverencia de Enrique Garnica se pasea en su obra, en sus modos, en su crítica a lo que ya se considera arte dentro de los museos.

Bueno íbamos a dar vueltas por los museos cuando nos llevaba Gabriel ¿no?, y entonces yo no me tragaba tantas cosas que se presentaban en las salas, yo siempre he creído que no todo lo que está en la sala es arte, pero bueno y desde ahí yo no me lo tragaba, entonces yo ya me había desesperado porque había unas jaladas pero muy muy jaladas, o yo no tenía ese nivel para entenderlas, el chiste que yo ahí discutiendo dije -no, cualquier cosa puede ser arte y la gente se maravilla,- entonces me quité la chamarra, la hice piquito y la puse en medio de

⁶⁶ *Idem.*

la sala, ahí platicando y entonces dije -vámonos todos- y empezaron a rodear la pieza y empezaron a hacer argumentos sobre la chamarra esa, entonces era una manera de comprobar que cualquier cosa dentro de una sala se convierte en arte y muchísimos años después con la caja vacía de Orozco Rivera, cualquier porquería. Cuando la chamarra estaba rodeada de gente la levanté y me la puse.⁶⁷

Así es la obra de Garnica, irreverente, lúdica como principio, siempre lleva entrelaza la crítica religiosa, política, sexual, como una manera de intentar luchar contra los esquemas, dentro del arte, dentro de Hidalgo, este artista ha sido reconocido, cuenta con 15 premios y reconocimientos estatales, nacionales e internacionales en las técnicas de dibujo, fotografía, pintura, escultura, diseño de cartel y logotipos; algunos de los cuales destacan: Mención honorífica en la “*Primera Bienal Internacional Juguete Arte Objeto*” en la Ciudad de México; en Paraguay gana el “*Premio de los artistas*” de talla en madera, participa en Canadá y Estados Unidos en los concursos de escultura en nieve, gana el primer lugar en el concurso “*Arte a través del viento*”.1er. Lugar y Mención honorífica en el concurso de “*Cartel Político*”, recibió la medalla “*México al mérito* “ de la Fundación Latinoamericana; en 3 ocasiones ha sido Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes(FOECA), en la categoría Creadores con trayectoria.⁶⁸

Su obra se ha expuesto en la República Mexicana y en el extranjero ha expuesto en Paraguay, Cuba, Argentina, Estados Unidos, Canadá, España, Japón, Francia, Ecuador, Inglaterra, Brasil y Corea entre otros. También se encuentra en colecciones: Fundación *Madre Tierra* Asunción, Paraguay, *Taller Rufino Tamayo* Oaxaca, Oax., *Taller Porto Carrero* Habana, Cuba, *TEBAC Taller de gráfica Tlaxcalteca* del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, *Museo Taller Erasto Cortes* Puebla, Pue., México, entre otros. En 1999 funda el primer taller público de grabado en el estado de Hidalgo: “*IMPRONTA*” en la Fundación Arturo Herrera

⁶⁷ Tellez, *op.cit.*

⁶⁸ Currículum personal de Enrique Garnica.

Cabañas en Pachuca, Hgo., el cual funciona y en la actualidad y está a cargo del historiador y artista visual Eddy Salgado Cervantes.

Actualmente Enrique Garnica vive en Covarrubias 207, Colonia centro, en Pachuca, Hidalgo .La imprenta que fundó, y en la que han laborado él y su esposa hasta la actualidad, está por cumplir 33 años en 2013.

Cerramos este apartado citando a Azul Castelli en su entrevista *Enrique Garnica Ortega: Arte de Carne, arte de diablo*⁶⁹: Al igual que a sus camarones, Enrique Garnica le va poniendo a su vida las especias, el sazón, el sabor, le va echando como él dice sentimiento; multifacético y crítico, marcado por un profundo aprendizaje de vida es un ser que ha crecido a partir de caídas y buenas rachas, puede hablar de política, entendiendo un contexto histórico que tatúa la juventud de nuestro pueblo, para después pasar a devastar las prácticas religiosas mexicanas, amando a todas luces los símbolos que para muchos son sagrados por una fe infundida por la iglesia y que para él son de una profunda belleza mística que tiene que ver más con su propia vida que con el Vaticano. Destructor hasta lo arrebatador hasta lo insultante o lo atrevido, así es: Enrique Garnica Ortega, un ser de carne, un ser del diablo, tan jodido, tan extraordinario como uno se permita verlo.⁷⁰

⁶⁹ Azul Castelli, *op.cit.*

⁷⁰ *Ibidem.* p. 120.

-Enrique Garnica: Fortuna Crítica.

Enrique Garnica, artista visual de formación autodidacta, nació en 1959 en Pachuca, Hidalgo; este creador comenzó a exponer a mediados de los ochenta. Ha participado en talleres en México y el extranjero de dibujo, diseño, batik, fotografía, escultura, pintura, serigrafía, colografía, litografía, xilografía, fotograbado, cincografía y diferentes técnicas de grabado en metal; además, cuenta con 15 premios y reconocimientos estatales, nacionales e internacionales en las técnicas de dibujo, fotografía, pintura, escultura, diseño de cartel y logotipos.

La mayor parte de la crítica realizada a la obra de este creador, se logró ubicar en los catálogos elaborados con motivo de sus exposiciones, sólo se encontraron cuatro notas periodísticas; compilamos abundantes artículos periodísticos que son colaboraciones del propio Garnica, quien ha llegado a opinar acerca de la obra de otros creadores así como numerosos temas de interés cultural en la región, de igual forma, se localizaron un par de sitios de internet, en los que comentaron alguna exposición de este creador, inaugurada en su momento.

El desarrollo y las etapas creativas que pueden vislumbrarse a lo largo de las exposiciones llevadas a cabo por este artista es el siguiente: En una primera etapa se ubica su trabajo escultórico/ensamble, junto con la pintura mural con una fuerte y marcada tendencia a la crítica social; una segunda etapa ubica obra pictórica y gráfica de menor formato en la que representa y enfatiza el uso de figuras grotescas; la última etapa se relaciona con el trabajo digital, el cual muestra una tendencia hacia el reciclaje de obras anteriores así como esa constante crítica artística, social y cultural propia de Garnica.

Dentro de las críticas de arte a nivel nacional destacan varios estudiosos, en una primera generación podemos ubicar a Juan Acha⁷¹, Raquel Tibol, Jorge

⁷¹ En el caso de Juan Acha, este teórico, en su libro *La crítica del arte*, propuso tres tipos de crítica de arte: crítica de artistas, realizada por los mismos creadores de arte; crítica poética integrada las reacciones y sentimientos del crítico y la cosmovisión del productor. Distingue la crítica de arte profesional de las dos

Alberto Manrique y Teresa del Conde. Una nueva generación de críticos que inciden a nivel nacional son Miguel ángel Muñoz, Luis Rius Caso, Lily Kassner, Edgardo Ganado Kim, Cuauhtémoc Medina, Rita Eder y Renato González Mello.

También destacan las siguientes investigadoras, son estudiosas, historiadoras del arte y miembros del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información en Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), la mayoría de ellas cuenta con numerosas publicaciones y artículos en la revista *Discurso Visual* (también del CENIDIAP) y aunque sus comentarios no son propiamente críticas, algunos de ellos están compuestos por gran cantidad de elementos propios de la crítica de arte formal: Guillermina Guadarrama Peña, María Teresa Favela Fierro, Ana Garduño, Laura González Matute, Karen Cordero y Ana María Torres, Carlos Blas Galindo y Laura González Flores.

-La crítica de arte en Hidalgo: El caso específico de Enrique Garnica.

En el ámbito estatal, destaca la presencia de Juan Antonio Molina y Juan Carlos Hidalgo como críticos más constantes dentro del panorama hidalguense. Juan Carlos Hidalgo es quien ha permanecido luego de que Molina dejó la localidad. A continuación describiremos, de manera general, las críticas realizadas a Garnica en algunas de sus diversas exposiciones.

Las siguientes críticas se encuentran colocadas de acuerdo con el crítico y su correspondiente comentario alrededor de la exposición que le tocó analizar. Expuestas en orden cronológico, tenemos la crítica llevada a cabo por realizada por Lourdes Parga, para la exposición colectiva *Réquiem*, realizada en 1991. *Réquiem*, estuvo integrada en su mayor parte por dibujos; esta exhibición se llevó a cabo en el centro cultural José Guadalupe Posada, en la ciudad de México; en

anteriores asignándole las siguientes características dentro del texto que integra la crítica: Psicología del productor, incluye biografía y psicoanálisis; sociología: vínculos sociales; política, tema e ideologías; historia del arte: ubicación histórica de la obra criticada; formalismos: Incluyen composición, figuras, formas, colores y materiales; contenido: Tema; Iconografía; conceptos básicos del arte: Teoría; consumo: Posibles efectos; museografía: Modo de exhibición y Filosofía. Juan Acha, *Crítica del arte*, México, Trillas, 2002, pp.134.

ella también participaron los artistas visuales Edmundo Rojo y Adolfo Ledezma. En su comentario, Parga enfatiza desde entonces, la ya visible tendencia de Garnica a la representación dual del bien y el mal en sus imágenes; figuras y elementos que desde esa época remarcaban lo grotesco, que tenían en sus manos la elección del bien o mal, se movían y actuaban de acuerdo al dibujo y temática para la que estuvieran destinados.

Parga volvió a aparecer en las críticas a la obra de Garnica en 1994, cuando, de nueva cuenta, utilizó el mismo texto escrito para *Réquiem* en el catálogo de la exposición de la pieza *El Vigilante*, inaugurada en el parque ecológico de Cubitos.

Cronológicamente, en 1992, se expuso *Ero-Teos/Ensamblajes*, montada en la Galería del Auditorio “J. Pilar Licona” de la Universidad Autónoma de Hidalgo, Pachuca, Hgo; acerca de esta exposición se encontró un artículo periodístico publicado el 14 de agosto de 1992, en él, se hace patente una censura ocurrida durante la inauguración de dicha exposición.

El grupo de artes plásticas Polígono Plástico protestó por el “aberrante” manejo de la política cultural, en el estado de Hidalgo, debido a la mutilación a la exposición “Eroteos” del pintor Enrique Garnica. Su obra se exhibió en una de las salas de la Universidad Autónoma de Hidalgo. Se informó que ante la visita al recinto universitario El Tecnológico de Monterrey, una de sus obras fue retirada por órdenes del coordinador de Extensión universitaria Evaristo Luvian Torres, quien descolgó y ocultó el ensamble “Sánchez” por considerarlo “indecoroso”⁷²

La nota periodística, enfatiza que dicha obra, había sido objeto anteriormente, de condicionamiento, y que, ante su retiro, Garnica sacó la pieza de las sala de exhibiciones antes de la ceremonia de clausura. Los miembros del grupo Polígono Plástico, lamentaron la medida y manifestaron, mediante dicha

⁷² *El Porvenir*, 14 de agosto de 1994, p. 28.

nota, el pobre papel que realizan las instituciones culturales gubernamentales del estado.⁷³

Retomamos ahora la exposición *El vigilante*, el cual, como ya se mencionó anteriormente, fue expuesto en 1994 en el parque ecológico de Cubitos, obra escultórica, para esta exposición también redactó textos el Mtro. Raúl Guerrero Bustamante, quien se ha constantemente ha llevado a cabo montajes y diversas crítica sobre todo en el ámbito artístico. Guerrero Bustamante, enfatiza el simbolismo presente en la pieza escultórica de Garnica, proporciona además una breve descripción de la obra, así como de su ubicación espacial en dicho parque ecológico.

Del año 1996 se tiene la exposición de ensamble 3X, llevada a cabo en la galería “La Tribu”, en Pachuca, Hgo; Los textos redactados para esta muestra fueron realizados por dos importantes figuras: Juan Antonio Molina, crítico de arte cubano; y el escultor y pintor Gabriel Téllez, quien en otro momento fuera maestro del propio Garnica.

Para 3x, Molina enfatiza el uso que hace Garnica, de elementos simbólicos extraídos de la religión, los cuales en el contexto de la pieza, realizan una fuerte crítica a la realidad social. Además, Molina destaca la intensa tendencia de Garnica al uso de contradicciones y dualidad así como los correspondientes estereotipos que representan a cada polo.

Garnica utiliza símbolos y estructuras extraídos de la tradición religiosa, para subvertirlos y en ocasiones criticar la misma religiosidad; todo eso con un tono que paradójicamente está cargado de una cierta mística. La insistencia de Garnica en las contradicciones entre el bien y el mal, por ejemplo, lo llevan a utilizar los estereotipos que simbolizan ambas categorías.⁷⁴

En esta exposición, Molina enfatiza la manera en que el contexto influye y se ve plasmado en las obras del creador.

⁷³ *Ibídem.*

⁷⁴ 3X, “Galería La Tribu”, Pachuca, Pachuco Press, 1996.

En 1997, Juan Antonio Molina vuelve a realizar crítica en la obra de Garnica en la exposición itinerante *Pachubanos*, realizada en 1997. Para este crítico cubano, la crítica social sigue presente, así como el uso de elementos duales; no obstante, cambian los componentes y la estructura formal de las imágenes, ya que ahora, se trata de cuadros más sintéticos libres de las restricciones impuestas por el formato monumental que anteriormente uso Garnica. Así, aun cuando la distribución y el número de elementos cambia, Molina declara que en esta exposición se mantiene un expresionismo sombrío, la ya mencionada figuración grotesca y el uso de simbolismos duales dentro de la composición.

En el 2000, Molina vuelve a realizar crítica a Garnica en la exposición *Composta*, inaugurada en la galería J. Pilar Licona de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. En esta muestra, el crítico alaba la audacia y libertad expresiva que mantiene Garnica en el manejo de formatos grandes. Entre las similitudes que mantiene con exposiciones anteriores, está el resaltar imágenes en donde los instintos del hombre se convierten en monstruos, enfatiza de nueva cuenta la crítica social que se ve presente en la obra del artista, así como ese contante simbolismo y manejo de la dualidad.

En esta exposición, el cubano percibe que las representaciones e imágenes, representan la fragmentación de la realidad, explica que es la manera en la que el hombre moderno percibe su entorno actual. Para él, esta obra se encuentra constituida por retratos interiores del ser humano.

Gabriel Téllez, es otro artista que ha realizado crítica a Enrique Garnica, como se explicó con anterioridad, este escultor y pintor realizó crítica para el catálogo de 3X, junto con Juan Antonio Molina. En su texto, Téllez puso en relieve las temáticas de moralidad, sexualidad y religiosidad así como la propensión de Garnica a plasmar lo que ama, apasiona, detesta, inquieta o le hace volar⁷⁵. Para este creador, la obra de arte es tal, si satisface por lo menos una sola función del arte, y este escultor afirma que la obra de Garnica satisface varias de esas funciones.

⁷⁵ *Ibidem.* p. 3

Téllez vuelve a aparecer en 1999, cuando se expuso *El circo de las cosas*, integrada por arte-objeto, se exhibió en la entonces Galería Botalín, en Pachuca, Hgo. En su crítica de esta muestra, Téllez retoma parte de su discurso escrito en la exposición 3X, pero enfatiza, en este caso, la manera en la que cada individuo tamiza a su modo la obra:

Cada individuo tamiza la obra a su modo. Recordemos que en el siglo pasado "...La bella de la aristocracia debía ser delgado, etérea, pálida; la bella del comerciante debía ser gorda, bien cebada, suntuosa..." (Lazar Koprinarov). Del mismo modo con respecto a la fealdad Bielinski expuso: "...Lo feo se reproduce en el arte para llegar a ser denunciado y condenado desde las posiciones de lo bello..."⁷⁶.

Es en esta muestra, en donde aparece la única crítica del artista cubano Isidro L. Botalín, quien resalta la meticulosa elaboración explicando que la obra cubre no sólo el aspecto formal, sino que cada elemento es imprescindible para conmovir y comprometer al escenario. De igual forma, calificó a Garnica como uno de los más prolíficos... y atrevidos artistas hidalguenses⁷⁷.

Otro crítico constante que comenta la obra de Garnica es Juan Carlos Hidalgo, curador quien actualmente trabaja para el Consejo de Cultura del Estado de Hidalgo. Juan Carlos, al igual que Juan Antonio Molina, comenta en el 2000, la exposición *Composta*, su texto, es narrado en un tono más personal e íntimo, denota familiaridad y una fuerte relación de camaradería con el creador.

En este texto, Hidalgo enfatiza la época que se observa en la obra de Garnica: ha dejado la obra mural para iniciar con la experimentación digital; aquí, se empieza a ver presente esa tendencia a reciclar obra, una característica constante en los últimos trabajos de este artista, de hecho, ese reciclaje de imágenes creadas anteriormente por él y por otros creadores, lo que da el nombre a la muestra.

⁷⁶ *El circo de las cosas*, Galería Botalín, Pachuca, 1999. p. 2

⁷⁷ *Ibídem*, p. 2

Así nace COMPOST@, como una necesidad de ser consciente del valor del reciclaje en nuestras vidas, pero canalizado de tal forma que exista posibilidad de supervivencia ante un paisaje marcadamente trágico del entorno actual.⁷⁸

Juan Carlos Hidalgo vuelve a comentar la obra de Garnica en 2005, en la exposición colectiva *Impronta 666*, con motivo del sexto aniversario de la fundación del Taller de gráfica Impronta, fundado por el propio Garnica; el texto del catálogo fue redactado de nueva cuenta por Juan Carlos Hidalgo.

Enrique Garnica tiene clara la senda de la síntesis. Alimenta su interés por relacionarse con iconografías procedentes de épocas y culturas diversas. En sus obras se reúnen frisos y murales prehispánicos, dibujos orientales, placas renacentistas y medievales con un figuración de corte primigenio y que incluso en un guiño, alude a ciertas ilustraciones de seres extraterrestres.⁷⁹

Así, de acuerdo a lo anterior, tenemos que una constante en la crítica de Hidalgo, es el enfatizar esa tendencia del creador al reciclaje de imágenes propias o ajenas.

Suave como el peligro fue una exposición de gráfica, llevada a cabo en 2006 en la Galería Casa de Cultura de Real del Monte, Hgo; Juan Carlos Hidalgo es quien vuelve a escribir los textos para esta muestra, retomando la descripción de la obra del artista con ese estilo tan personal y suyo. En este texto, Hidalgo califica a Garnica como el artista más lucidamente provocador y productivo en el panorama plástico hidalguense durante la última década⁸⁰. En su análisis de los elementos más constantes presentes y representados en esta exhibición, se retoma el manejo de formas monstruosas, simbolismo y la visión maniquea de la realidad. En estos puntos finales, coincide con lo descrito por Juan Antonio Molina,

⁷⁸ *Composta*, Galería Pilar Licona, Pachuca, Universidad Autónoma de Hidalgo, 2000.

⁷⁹ *Impronta 666*, Foro cultural Efrén Rebolledo, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo 2005.

⁸⁰ *Suave como el peligro*, Galería Casa de Cultura de Real del Monte, Real del Monte, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo 2006.

Lourdes Parga y Gabriel Téllez Márquez en críticas anteriores en relación al manejo constante, por parte del artista, de elementos duales.

J.C. Hidalgo, como ya hemos visto, ha sido constante en su crítica a la obra de Garnica, así, cuando en el 2008 se inaugura la exposición *La carne y el diablo*, en el Cuartel del arte, Pachuca; otra vez vuelven a parecer sus textos en los catálogos de la muestra. Con un lenguaje más rebuscado, vuelve a hacer énfasis en la dualidad constante y presente que plaga las obras del creador, además, busca analogías de Garnica con algunos de los artistas más destacados de la historia del arte, como lo son Durero y el Bosco.

Un año después se expone *Alquimia*, aquí, Hidalgo vuelve a enfatizar la tendencia del artista por reciclar obra, la dualidad, el simbolismo y la tecnología que plaga las obras del creador, además, tiene una marcada tendencia a clasificar las etapas creativas del mismo: en una primera, coloca la obra mural y su crítica social, una segunda aborda la pintura en formatos más pequeños y cuyo tema es lo grotesco, al final deja la etapa digital.

Para *Alquimia* también escribió Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás, profesional independiente dedicada a las artes, en su único texto resalta el aspecto lúdico, el simbolismo y la polisemia característica en las imágenes creadas por el autor, así como la clara transgresión y resignificación de símbolos, resultado de la crítica social y artística que se lleva a cabo en la obra, además, enfatiza la tendencia a sobrecargar el espacio de la obra.

Formalmente, las composiciones presentan un gran horror al vacío. Las imágenes se encuentran saturadas y sobrecargadas, tanto de elementos formales, como decorativos. El manejo de esquemas de proporción y representación renacentistas, ambientes medievales, fragmentos de manuscritos y rúbricas, fotografías y seres alienígenos brindan cierto carácter

atemporal a la obra, permitiendo que la imaginación vuele, para pensarla como una imagen que viene del pasado remoto o del futuro lejano.⁸¹

También Ramón Almela, Doctor en artes visuales, escribió diversos comentarios acerca de la obra expuesta en *Alquimia*. Este crítico coincide con los anteriores en algunos puntos al comentar las piezas: en su caso, resalta la fastuosidad del tamaño, la tendencia a la saturación de elementos dentro del lienzo así como el uso constante de simbolismo y metáforas.

Finalmente, está la participación de Enrique Garnica en la exposición colectiva *La mirada y la historia*, presentada en el Cuartel del Arte en noviembre del 2010; esta muestra se organizó con motivo de los festejos del Bicentenario de la Guerra de Independencia y Centenario de La Revolución, en ella participaron 45 de diversas áreas de las artes visuales. El crítico de arte que escribió los textos del catálogo de dicha exhibición fue E.R. Blackaller, el fragmento dedicado a Garnica es bastante conciso y expresa lo siguiente:

... En la pieza *Suave patria*, de Enrique Garnica, cubierta de símbolos y signos crípticos, delirante y sombría, directa en la simbiosis obscena de la iglesia y el imperio, evasiva si la desnuda doncella ofrece el maná a los puercos, enigmática en el título, oscura en las derivaciones domésticas, exacta en la geometría del sueño, abierta a la interpretación...⁸²

-Conclusiones: La crítica a Garnica en Hidalgo.

Como conclusiones en relación a la crítica realizada a Enrique Garnica en el estado de Hidalgo, tenemos que la mayor parte de las críticas revisadas corresponden a catálogos presentados durante las exposiciones, así, es difícil encontrar en ellas aspectos negativos. Sin embargo, la mayor parte de las mismas mantiene una tendencia neutra a la hora de comentar la obra; en el caso de Juan

⁸¹ *Alquimia*, Museo-Taller Erasto Cortés, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2009.

⁸² *La mirada y la historia*, El Cuartel del arte, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo, 2010.

Carlos Hidalgo, sus textos revelan intensa familiaridad y confianza con el artista ante lo cual sus redacciones muestran más parcialidad.

Entre los puntos comunes que se encontraron en los comentarios de todos los críticos, se ubicó el énfasis en la crítica social, presente en todos los periodos artísticos de Garnica; también estuvo esa marcada tendencia a la dualidad, a las representaciones y estereotipos de lo bello y lo monstruoso; el énfasis en el simbolismo y el reciclaje de la obra.

Por otro lado, divergencias que tuvieron los críticos se relacionan más con las diferencias propias de cada exposición, los periodos, el material en el que trabajó el artista, así como la postura que mantuvieron ante él; algunos más familiarizada, como es el caso del ya mencionado Juan Carlos Hidalgo, Isidro L. Botalín y Gabriel Téllez, otras veces más neutra como es el caso de Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás, Juan Antonio Molina, E.R. Blackaller y Ramón Almela.

Finalmente, cabe destacar que la mayor parte de la crítica realizada, se limitó al uso de lenguaje retórico y poético para describir la obra, el énfasis en ciertas etapas creativas del autor así como la descripción y alusión a los elementos constantes en toda la obra y periodos. Una de las excepciones fue Juan Antonio Molina, quien de manera breve intentó ubicar y marcar el contexto social y artístico que pudo influenciar a Garnica. Por otro lado, tanto Ramón Almela como Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás realizaron análisis formal de la obra y su composición. En el texto de *Composta*, Juan Carlos Hidalgo también sitúa contextualmente la obra con el propósito de explicarla.

-Los críticos de Hidalgo y la crítica de arte profesional.

Si realizamos una comparativa entre los puntos que integran la crítica de arte profesional (propuestos por Juan Acha⁸³) y la manera en que se realiza la crítica de arte en Hidalgo, podemos darnos cuenta si la crítica de arte que se realiza en el estado de Hidalgo cubre ciertas características de una crítica formal propuesta,

⁸³ Véase nota al pie número 71.

de manera esquemática, por el crítico latinoamericano Juan Acha. A continuación destacamos los siguientes puntos en relación a cada uno de los sujetos presentes en la fortuna crítica de Enrique Garnica.

1.- Juan Antonio Molina: Pese a que Molina desarrolla la mayoría de su escrito en medio de un constante lenguaje poético y retórico, sí entra a la dimensión formal (propuesta por Acha) al ubicar la sociología (vínculos sociales de Garnica), política (Tema e ideologías), Historia del arte (Ubicación histórica de la obra de Garnica) y contenidos, es decir, los temas tratados y desarrollados en las obras y exposiciones.

2.- Raúl Guerrero Bustamante. Este profesional, ha realizado diversas críticas a varios artistas en Hidalgo. En lo que respecta a Garnica, realizó un texto acerca de su escultura El Vigilante, inaugurada en el parque ecológico de Cubitos. Esta crítica se puede localizar únicamente en el segundo nivel propuesto por Acha: el de la crítica poética.

3.- Lourdes Parga. Parga fue directora del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes durante 18 años. La crítica realizada a Garnica acerca de la misma escultura El Vigilante, se queda también, en el segundo nivel: el de la crítica poética.

4.- Gabriel Téllez Márquez. Gabriel es un pintor y escultor que radica en Hidalgo desde hace más de 20 años, ha sido de igual forma, maestro de Enrique Garnica. Su crítica para la exposición *El circo de las cosas*, se quedaría en el primer nivel propuesto por Acha: el de la crítica de los artistas: producción y normas académicas para la creación. Gabriel se desarrolla también dentro de un lenguaje fuertemente retórico.

5.- Isidro López Botalín. También realizó un texto para la exposición *El circo de las cosas*, al igual que Gabriel Téllez, su crítica se ubicó en el primer nivel de normas académicas y producción: La crítica de los artistas.

6.- Magaly E. Cruz Nicolás. Esta profesional del ámbito del arte, realizó el texto “Alquimia para los ojos”, en la exposición de Garnica con el nombre Alquimia. Cruz Nicolás es quien aborda, de manera más completa los diversos elementos que propone Acha como propios de una crítica formal: Psicología del productor (Biografía), Política (Tema e ideologías), Formalismos (Composición, figuras, materiales), contenido (Tema) e Historia del arte (Ubicación histórica de la obra criticada).

7.- Juan Carlos Hidalgo. Juan Carlos Hidalgo ha realizado bastantes escritos en relación con las exposiciones de Garnica, de manera general, predomina en su vocabulario el uso de retórica y poética; es, a través de estos textos en los que en forma de un largo poema, desarrolla y toca temas propios de la crítica formal de Acha. Entre los elementos que maneja Hidalgo, se encuentran los siguientes: Sociología (Vínculos sociales), Política (tema e ideologías), Historia del arte (proporciona una cronología del avance y evolución en el proceso de producción de Garnica), Contenido (tema) y formalismos (Materiales).

Entonces, a grandes rasgos, a nivel estatal, nos encontramos con un panorama en el que la crítica de arte que predomina es la crítica poética y la realizada por los mismos artistas para sus compañeros de gremio. En otro sentido, Magaly E. Nicolás, Juan Antonio Molina y Juan Carlos Hidalgo tienen un fuerte manejo de elementos que forman parte de una crítica formal. Juan Carlos Hidalgo, sin embargo, todavía mantiene fuertes nexos con esa acostumbrada crítica poética y la mayor parte del tiempo le proporciona un peso mucho más fuerte a la misma que a los elementos formales de una crítica científica.

II ¿CÓMO EXORCIZAR A UN INDIO?

En esta ocasión, presentamos la primer pieza de para analizar en la que podremos ubicar gran cantidad de elementos, característicos de la producción analizada, algunos particulares de la obra y otros tantos propios de la iconografía general de Enrique Garnica. La primer propuesta de estudio se denomina *¿Cómo exorcizar a un indio? (Fig. 1)*.

Es necesario enfatizar, que dentro de los elementos teóricos utilizados para el análisis de esta pieza, es de gran importancia el de cultura visual⁸⁴ el cual es el eje a través del cual se comprenden, las características específicas del arte que se vive y experimenta en la actualidad. Es, entonces, a partir de esta noción, que se desprenden y comprendemos el resto de las herramientas teóricas a utilizar en este trabajo de investigación. Así, gracias a dicha cultura visual, entendemos que cada obra, sociedad tiene una manera de ver, de verse; además, por su puesto del hecho de que aunque las imágenes encarnan un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver⁸⁵. El modo ver implica que cada cultura percibe la realidad de una manera diferente. Por lo tanto, produce varios mapas de visión-realidad. Cada cultura tiene varias técnicas de representación y asimila de una forma específica las técnicas foráneas. Cada cultura produce situaciones y campos de realidades diversas, productos, problemas y soluciones específicos, las imágenes, son el resultado de la conjunción, en diferentes grados de intensidad de estos elementos.⁸⁶

En el ámbito contextual, de manera general, se parte de momentos decisivos en los cambios de las visualidades.

⁸⁴ Para una definición más completa del término véase nota al pie número uno, en la introducción.

⁸⁵ John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

⁸⁶ Renobell, *op.cit.*, p. 2.

Históricamente, pueden destacarse tres momentos clave para el cambio de las visualidades sociales: el surgimiento de la imprenta, el surgimiento de la fotografía y medios de comunicación de masas y el surgimiento del internet⁸⁷.

En cada uno de estos tres momentos decisivos, el punto clave es la reproductibilidad, cada uno de los inventos o descubrimientos anteriores, permitieron una mayor capacidad de reproducir más elementos culturales y sociales, de una manera mejor y más amplia. De este modo manera, podemos localizar, dentro de estos puntos cruciales de las visualidades, al segundo elemento teórico que utilizaremos: la ya mencionada reproductibilidad, que ya era vislumbraba Walter Benjamín en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁸⁸: la fotografía inauguró una nueva época para el arte, una en donde éste pierde esa aura que caracterizaba su valor de culto debido a la posibilidad de la reproducción masiva las imágenes que hasta el momento, habían sido únicas en los diversos ámbitos sociales y artísticos. La ruptura del aura deriva en constantes cambios en las artes y la sociedad, los conocemos: las vanguardias artísticas que no buscaban representar miméticamente al objeto, sino la percepción del artista; en lo social las imágenes cobraron más fuerza de la que pudieron haber tenido anteriormente, se empezaron a masificar todo tipo de cosas transmitidas primero por la fotografía, luego por el cine y finalmente por la televisión. Los medios masivos cobraron intensidad y se hicieron incluso de funciones sociales entre las que destacan la vigilancia del medio y la educación de los componentes de la organización social.

Renobell habla de otro momento decisivo: el surgimiento del internet, esta última etapa la sitúa en los años ochenta, en su artículo, expresa que a partir de ese momento, en la escenografía de los hechos sociales se produce un cisma conceptual a causa de la madurez del sistema de representación visual. Es en este momento y punto donde localizaremos al arte contemporáneo, otra herramienta teórica de gran importancia en nuestra investigación. Es en dichos años ochenta, cuando se dio un cambio más profundo en las formas de

⁸⁷ *Ibidem*, p. 3.

⁸⁸ Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

representación y producción artística; respecto a esto comenta Arthur C. Danto en su libro *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*⁸⁹. En este libro, el autor habla de un momento en que se da la muerte del arte: justamente a mediados de los ochenta, lo anterior supone un fuerte cambio en las condiciones de producción del arte, se trata de la época, el momento en el que todo, absolutamente todo puede ser arte siempre y cuando se halle debidamente fundamentado con una teoría o filosofía del arte. Así, nos encontramos ante todo de tipo de ensambles presentado en galerías cuyos componentes, por separado, no representarían una obra de arte, si acaso, suscitarían emociones estéticas variadas.

El artista tiene carta libre en el museo y fuera de sus recursos organiza exposiciones de objetos que no tienen entre sí una conexión histórica o formal (más allá de las conexiones que les proporciona el propio artista)⁹⁰.

En este tipo de arte o producto estético, se tiende a usar elementos de uso cotidiano insertos en el contexto de una obra o collage, además de la introducción del espectador en la pieza y la desterritorialización de la pintura, punto en el que abundaremos más adelante.

Así, teniendo a la cultura visual como eje, comprendemos que los cambios dados en esa manera de significar y construir convenciones sociales y culturales a través de las imágenes, son variables, nunca definitivos y demasiado subjetivos. Cada uno de los puntos cruciales, descritos con anterioridad, toca a elementos teóricos que utilizaremos para analizar la obra de Enrique Garnica. Dentro de este mismo contexto, tenemos las nociones de figura y horizonte, planteadas por Valeriano Bozal. Para este teórico, figura es todo objeto que posee un significado, es decir, que se articula con otras figuras, delimitando en su enfrentar, distinguirse, parecerse, etc, su relación para quien es sujeto de tal articulación⁹¹. En relación al horizonte, se refiere a que la implicación del sujeto no es

⁸⁹ Arthur C Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1997.

⁹⁰ *Ibidem.* p. 28.

⁹¹ Valeriano Bozal, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Editorial Balsa de la Medusa, 1987, p. 21.

individual, se produce en el ámbito de una intersubjetividad de representación. (...) puede hablarse de una comunidad de representación. Semejante comunidad tramada en este horizonte de figuras en el que cada una alcanza su sentido⁹². Es decir, que la figura tiene una significación específica dependiendo del horizonte o contexto en el que se encuentre y de las demás figuras que la rodeen. Dicha significación, por supuesto que depende de la cultura visual en la cual se encuentre inserta la figura.

Como ejemplo de lo anterior, tenemos a las figuras colosales, que, en el horizonte del arte, adquieren una serie de características y significaciones específicas. De nuevo, para Bozal, una figura colosal es una figura de grandes dimensiones. Lo colosal puede ser, también, monumental. Lo monumental nos impresiona y es simple, directo, tiene la capacidad de evidencia, se articula con su entorno y contribuye a organizarlo, crear un ambiente determinado⁹³.

Por otro lado, necesario enfatizar que las características específicas de la cultura visual, varían de época en época y de contexto en contexto, así, en el ámbito del arte, no es adecuado intentar comprender o interpretar a todas las obras (de momentos y contextos variados) con una misma serie de herramientas. Debido a lo anterior, proponemos utilizar la idea planteada por Svetlana Alpers la cual explica la diferencia entre arte narrativo y arte descriptivo: El primero se refiere a aquellas obras en las que las figuras humanas representaban acciones basadas en textos⁹⁴. El segundo hace se aplica a aquél arte que se presenta como descripción de la realidad, más que como imitación de acciones humanas significativas⁹⁵.

De nuevo, si el arte es descriptivo, narrativo, expositivo o de otro tipo; depende de esa cultura visual de la que hemos estado hablando y que trabaja y se significa de acuerdo a las características propias y específicas de cada contexto.

⁹² *Ibidem.* p. 24.

⁹³ *Ibidem.* pp. 66-67.

⁹⁴ Svetlana Alpers, *El arte de describir*. Madrid, Blume, 1987, p. 20.

⁹⁵ *Ibidem.* p. 27.

En otro sentido, hay, dentro del arte, una parte que sin embargo, pareciera prevalecer sin importar el contexto o la cultura visual: el juego⁹⁶, hablar de juego y arte pareciera novedoso y muy enfocado al arte contemporáneo que es objeto de nuestro estudio, sin embargo, Gadamer plantea que la identidad de una obra de arte consiste en que hay algo que entender, en que pretende ser entendida como aquello “a lo que se refiere” o como lo que “dice”. Este es un desafío que sale de la obra y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador, forma parte del juego⁹⁷. Este vínculo del arte con el juego se refuerza ante la comprensión de que ambas actividades, arte-juego, implican un fuerte contacto colectivo y un horizonte comunitario compartido. En esta parte, la transformación del juego en arte deviene cuándo el primero se representa para un espectador, que se convierte en jugador.

...el espectador posee una primacía metodológica: en cuanto que el juego es para él, es claro que el juego posee un contenido de sentido que tiene que ser comprendido y que por lo tanto puede aislarse de la conducta de los jugadores. Aquí queda superada en el fondo la distinción entre jugador y espectador.⁹⁸

Gadamer considera que el impulso de transformar el distanciamiento del espectador en su implicación como co-jugador, puede encontrarse en todas las formas de arte experimental moderno⁹⁹, sin embargo, esto no implica que esta noción de juego compartido entre emisor y receptores sea exclusivo del arte contemporáneo; este autor considera los vínculos entre arte y juego desde las obras más clásicas, obviamente situando cada pieza de arte en su contexto correspondiente. Por otra parte, dentro de todo este resaltar el valor del co-

⁹⁶ Para este estudio, consideraremos al juego como Hans Georg Gadamer lo concibe en su libro *Verdad y Método I*: para este pensador el juego es pura realización del movimiento. El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo. Es parte del juego que este movimiento tenga lugar no sólo sin objetivo ni intención, sino también sin esfuerzo. La facilidad del juego, que desde luego no necesita ser siempre verdadera falta de esfuerzo, sino que significa sólo la falta de un sentirse esforzado. Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993, p. 72.

⁹⁷ Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991. p. 34.

⁹⁸ Gadamer, *Verdad y...*, *op.cit.* p. 75.

⁹⁹ Gadamer, *La actualidad...*, *op.cit.*, p.33.

jugador o público, sobresale de manera importante una cuestión acerca del creador:

El juego tiene un carácter vinculante, de ahí que implique una comunidad a la que aspira mediante el comportamiento lúdico del hombre, por ser en sí una forma de convivencia, de la misma forma lo es el “juego del arte” y por ello está lejos de ser una acción subjetiva en donde predomine la intencionalidad consciente, de un autor, o un productor-creador de una obra.¹⁰⁰

Si, para Gadamer, la obra de arte es como un gesto simbólico o representa a otra cosa, nos damos cuenta de que es justamente este ya mencionado carácter simbólico lo que la hace única, no es sólo una producción que se pueda volver a hacer, como fenómeno único¹⁰¹. Y este simbolismo es dado, no solamente por el creador de la obra, sino por la serie de personas o público que serán los receptores/co- jugadores de la pieza. Esta noción está bien trabajada por Gadamer en la cuestión que denomina con-formación. Prefiere el nombre de “conformación” en lugar de “obra” para referirse al carácter del arte, para nuestro pensador la con-formación significa un fenómeno que ha dejado atrás el proceso de “surgimiento”, pues va más allá de su determinación como algo hecho¹⁰². O sea que la obra es, más allá de su “formación” e incluso de los propósitos y las nociones de quien la formó; lo importante aquí, es la con-formación, es decir, la interpretación y simbolismo dado por cada persona que es público de la misma.

Lo que hace a una obra ser lo que es, se debe a que en cada interpretación se reconstruye una “con-formación” y ese carácter es el que hace a estas artes compartir con las demás su carácter de “representación de algo”. Dicha con-formación sólo se construye si se cumple la condición de que exista un receptor, es decir, un jugador, como condición de posibilidad de una “con-formación”.¹⁰³

¹⁰⁰ María Cristina Ríos Espinosa, “El juego del arte como liberación”, en *Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo*, año III, número 7, abril 2008, p. 29.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 30.

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 31.

En este sentido, tenemos que la existencia del público, y su interpretación resultan de vital importancia, al nivel del mismo artista, ya que el creador de la “con-formación”, no guarda ningún privilegio respecto al receptor, sino que se comunica y participa en una exteriorización, ahí es donde ocurre la donación y esta es completa en tanto el productor no guarda nada para sí mismo, su obra habla por él y además se ha independizado de su creador, de aquel que le dio forma, gracias al fenómeno de la “con-formación” que siempre es algo más que lo formado e implica a un receptor o intérprete como condición de posibilidad, gracias a este fenómeno es como la obra de arte o la producción artística deja tras de sí el proceso que le dio vida, incluyendo a su creador cuya interpretación no es decisiva¹⁰⁴.

Al final, tenemos que esta vinculación del juego- arte, nos proporciona un importante indicio del papel del intérprete dentro de la significación de la obra, papel que es de vital importancia ya que en ocasiones detona el significado, simbolismo y movimiento de la pieza, como veremos más adelante en el análisis de esta obra.

Una vez presentados los conceptos teóricos principales con los cuales vamos a trabajar, procederemos a describir algunos detalles de la obra: *¿Cómo exorcizar a un indio?* es una pieza compuesta por dos paneles rectangulares, cada uno de 122x40cm. La medida en conjunto, es de 122x80cm; la técnica es mixta pues la obra se encuentra integrada con elementos variados como pintura, collage compuesto con recortes provenientes de diversos puntos e incluso impresiones serigráficas. Esta obra fue expuesta del 28 de marzo al 28 de abril del 2008 en el Cuartel del Arte, Pachuca.

Es necesario comprender, que esta obra se encuentra compuesta por una gran diversidad de figuras, que son propias y característica de un determinado horizonte y la ya mencionada cultura visual del mismo; la mayor de las parte

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 32.

corresponde a diversos productos publicitarios, anuncios, estampas y recortes de revistas. Estructuradas en la pieza artística, el Horizonte cambia y también su significado. Todas las anteriores figuras, articuladas entre sí en la obra artística, se representan y adquieren un significado propio del nuevo horizonte en el que se encuentran. Ya lo decía Bozal cuando explica que el artista lleva a cabo la renovación del horizonte figurativo, renovación que sucede representado de manera diferente a lo habitual objetos convencionalmente representados¹⁰⁵. Eso es lo que sucede con la pieza de Garnica, todos son objetos convencionalmente representados que nos remiten a determinadas cosas y que se encuentran o los vemos en espacios característicos, como revistas, imágenes de televisión, internet, publicidad, historietas, carteles de luchas, etc; pero, dentro del díptico las figuras, articuladas entre sí, entran en el contexto de la crítica social y cultural.

Esta pieza, es un ejemplo de ese arte contemporáneo anteriormente descrito, lo podemos observar muy claramente en la estructura y composición de la misma: Originalmente, la obra se integraba a una instalación¹⁰⁶ en la que participaban lazos, cuero, pulque y hasta nopales, todos estos elementos se integran a la serie de imágenes plasmadas, a modo de collage, de la obra de la que forman parte. La obra se componía de los dos paneles colocados en la pared y una instalación formada por diversos materiales como lazos, nopales y cueros:

Del cuadro salían varias tiras de lazo de ixtle que se elevaban hasta el techo y de ahí bajaban y en la punta colgaban unos "cueros de pulque" (pieles de chivo que servían como contenedores del pulque) la característica de los cueros es que estaban ya muy reseca por el desuso, en el piso y abajo de estos cueros se distribuyeron cubos blancos en donde en la parte de arriba se

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰⁶ La ruptura del arte con lo tradicional, suscitó muchas nuevas manifestaciones y maneras de producción artística, entre ellas la instalación, la cual ya podíamos ver desde los inicios de las vanguardias artísticas como el cubismo de Pablo Picasso, el futurismo y el dadaísmo de Marcel Duchamp y Kurt Schwitters, quienes experimentaron con ensamblajes de diferentes materiales, collages, o fotomontajes tridimensionales. Mientras que el constructivismo, cuyo mayor representante fue Moholy-Nagy, trabajó la ruta que llevaría al arte cinético, el arte del movimiento físico o virtual, como el de Jesús Rafael Soto. <http://blog.dedalo.mx/2011/02/ensambles-e-instalaciones-en-el-arte>, Blog oficial del colectivo Dédalo A.C, Consultado el 2 de noviembre del 2011.

posaron unos nopales que por su forma insinuaban la silueta del Mickey Mouse.¹⁰⁷

La instalación formó parte de la obra hasta el final de la muestra, entonces, los nopales se devolvieron a los lugares de donde fueron tomados originalmente. La pieza compuesta por el par de dípticos, forma ahora parte de la colección de Joyce Garnica Escorza, hija del artista, a quien fue donada como regalo. De esta manera, no sólo vemos que la temática y el significado de la pieza se relaciona con el arte contemporáneo, además, vemos que las características propias del arte se adecúan en esta obra plástica logrando que elementos, que por separado no podrían considerarse arte, se inserten en un contexto determinado en donde el objeto adquiere un significado específico; esta obra, representa su momento, su tiempo, su entorno, representa además su propio espacio expositivo¹⁰⁸.

Otra de las características del arte contemporáneo que podemos ver en esta pieza, es la introducción del espectador en la obra y la desterritorialización de la pintura que Ana María Guasch define en los siguientes términos:

La obra o nuevo objeto artístico había que entenderla como una presencia en relación al espacio-ambiente que la circundaba y a expensas de la acción-reacción del espectador¹⁰⁹.

En este punto, podemos observar que la desterritorialización se lleva a cabo desde el momento en el que la pieza no es sólo el simple cuadro en la pared, sino que se integra con su ambiente a través de la instalación y se vale del contexto y la participación del receptor, para cobrar sentido, en estos puntos abundaremos más adelante.

Por otro lado es necesario explicar que la idea de esta obra surgió de la lectura de un manual en el que se narraba cómo se exorcizaba a los indios en la Nueva España, sin embargo, dicho manual solamente fue el detonante para la elaboración de una pieza con características propias, es decir, que aun cuando la

¹⁰⁷ Téllez, *op.cit.*

¹⁰⁸ Rosalind Krauss, *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1985., p. 147.

¹⁰⁹ Guasch, *op.cit.*, p. 29.

idea para su creación surgió de un texto, la obra no narra ni es explicada mediante el mismo. No es del tipo de obras producidas durante el Renacimiento italiano en las que las figuras humanas representaban acciones basadas en textos¹¹⁰, tampoco es posible que sean analizadas con el método planteado por Panofsky, que es el que se ha generalizado para estudios y análisis de arte. Este tipo de obra, es claramente expositiva y descriptiva ya que explica, a través de los significados entrelazados, una situación, la detalla; como obra descriptiva, cuenta con una serie de características mismas que han sido analizadas por Svetlana Alpers en su obra *El arte de escribir*¹¹¹, y que identifican este tipo de obras de manera muy general.

Otra aclaración que es necesario realizar es el énfasis en que la pieza será analizada como un “texto pictórico tal como proponen Eco y Calabrese¹¹², se toma dicho texto pictórico como una representación del mundo y el cual solamente será correctamente interpretado si el espectador adopta las indicaciones del mismo, es decir, para la interpretación hay que tomar en cuenta el modo de representación del espacio o el tamaño de las imágenes¹¹³.

Ahora, para interpretar este texto pictórico, es necesario proponer topics o temas de composición. El topic es la hipótesis que el intérprete propone sobre el objeto de la imagen y que se manifiesta mediante las llamadas isotopías. Una isotopía es la coherencia en un trayecto de lectura¹¹⁴, de esta manera, la lectura que proponemos se basará en el seguimiento de este trayecto de lectura propuesto en la misma obra mediante su composición.

Así, todo lo anterior brinda, de manera general, la idea de que la obra se encuentra trabajada a modo de collage, compuesta por diversas capas que dan la ilusión de profundidad a través de varios niveles: dichas capas se encuentran integradas por masas de color, recortes, transferencias e imágenes. La pieza,

¹¹⁰ Alpers, *op.cit.*, p. 20.

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido*, Madrid, Balsa de la Medusa, 1988, p. 19.

¹¹³ *Ibidem*, p. 20.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 108.

está dividida de arriba abajo e izquierda a derecha. Identificamos distintos niveles de profundidad en las dos mitades.

Del lado derecho, podemos ubicar tres niveles de profundidad y las siguientes figuras:

-Primer nivel de profundidad:

a) Figura de proporciones colosales: Destaca por ocupar una gran cantidad de espacio en relación a la totalidad de la obra. Es un desnudo cuya forma y posición nos remite a algunas imágenes prehispánicas y remarca la importancia e influencia de las mismas en la iconografía que caracteriza a Garnica. En esta representación, podemos ver las variadas influencias que forman parte de la obra del artista: por un lado, está Francisco Toledo; la posición del cuerpo, la manera en que las piernas se encuentran abiertas y hasta la mano que puede simbolizar al falo, recuerdan de manera completa la tendencia de este artista a representar las figuras humanas en dicha posición, un claro ejemplo lo podemos ver en la obra *Mues Inmóviles I (Fig. 2)*, realizada en 1977 por este creador oaxaqueño. Podemos visualizar, de igual forma, la influencia del artista mexicano Ricardo Martínez, quien trabajó en un intenso diálogo con el arte prehispánico¹¹⁵. De Martínez podemos ver también esa tendencia al uso de figuras oscuras y colosales (*Fig. 3*) propias también del escultor Henry Moore: Se trataba de obras, piezas escultóricas y pictóricas que eran una función del espacio, espacio generado por las enormes figuras que viven y que es tanto más eficaz cuanto más a oscuras actúa.¹¹⁶ Así, podemos ver el influjo de 3 sujetos importantes en el arte, dos de ellos mexicanos: Toledo y Martínez, ninguno de ellos corresponde a la Escuela Mexicana de Pintura o a la generación de ruptura, sino a momentos posteriores en donde se retoman elementos alguna vez utilizados por la Escuela Mexicana de Pintura no con la intención de plasmar la forma como tal, ni para moldear las imágenes prehispánicas, sino de reinterpretar la forma prehispánica para crear diversas propuestas con tendencias a lo monumental. Henry Moore

¹¹⁵ Miguel Ángel Muñoz, *Ricardo Martínez, la poética de la figura*, México, CONACULTA (Colección Círculo de arte), 2001, p. 10.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

trabaja con esa misma tendencia, sus célebres esculturas del *Chac Mool* (Fig. 4) dan cuenta de ello. Hay otro artista que viene a integrarse a los anteriores, se trata del cubano José Bedia, quien sigue, igual que los otros creadores mencionados, la misma idea de reinterpretación de la forma prehispánica mediante el uso de representaciones colosales y monumentales (Fig. 5), agregando, además, elementos de otras culturas como la africana y la norteamericana:

Bedia basa su trabajo en un tratamiento crítico y antropológico de pueblos y culturas con orígenes ancestrales en su mayoría. Muchas de sus obras están inspiradas en tradiciones afrocubanas vivas actualmente en su país, pero también estudia y trabaja sobre culturas de origen amerindio como los siux, yakis, cheroquis u originarias de América Latina, Australia u Oceanía. Esto es, sobre culturas no occidentales.¹¹⁷

De esta manera, tenemos que la figura humanoide presente en la obra analizada, es una representación icónica¹¹⁸ y colosal ya que refleja diversas tendencias y artistas contemporáneos, además, cumple con sus funciones colosales: está realizado mediante trazos simples, es directo y se articula con su entorno contribuyendo a organizarlo. Si describimos su estructura interna, podemos localizar que en su interior, observamos claramente los siguientes elementos: el contorno del tubo digestivo y el estómago, fueron creados y recubierto con diversos fragmentos de anuncios publicitarios; comida chatarra, cereal, etc, productos variados consumidos por el mexicano promedio y vendidos a través de los diversos medios de comunicación. De igual manera, podemos observar que bajando por ese tubo digestivo plagado de imágenes, se encuentran las siguientes palabras: “Estampa nueva que puede servir como instrucción a padres, maestros para que hagan ver a sus hijos y familia los fines de la bendición contra los desastres del vicio. Piensa bien lo que es y trata de enmendarte fiel, mira que este papel será contra ti testigo (XVIII)”. Enrique Garnica, explicó que

¹¹⁷ <http://www.ivam.es/exposiciones/2785-jos-bedia-entre-dos-mundos>, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Página consultada el 2 de noviembre del 2011.

¹¹⁸ Por representación icónica entendemos lo que Valeriano Bozal en el sentido de que el ícono contiene algunas propiedades del objeto, pero nada dice de otras. Y esas otras deben ser ignoradas o desechadas. Todos reconocerán la semejanza fotográfica y prescindirán de la diferencia del tamaño, textura y volumen real. Bozal, *op.cit.*, p. 21.

dicho fragmento fue sacado del ya mencionado libro en el que se narraba cómo eran exorcizados los indígenas durante la colonia; posiblemente se trata de una especie de salmo que era recitado durante dicho rito o que se colocaba en algún objeto sagrado con los mismos fines de purificación.

b) Trazos y mano: Si seguimos con la descripción iniciada con anterioridad, en este mismo lado y nivel, también tenemos la representación de una mano que toca a la figura colosal y que cubre los genitales de la misma, la imagen se encuentra trazada en blanco y destaca, por su claridad; los adornos y la posición recuerdan la costumbre hindú de pintar con diversas figuras las manos de la novia durante el matrimonio. Hay además, una serie de trazos que simulan hilos, y que ligan al humanoide con una serie de imágenes en óvalos que describiremos a continuación.

c) Vistas religiosas y microscópicas: Se encuentran vinculadas a la figura de proporciones colosales por los ya mencionados trazos, en primer lugar podemos ubicar a la virgen, luego el santo niño de Atocha y finalmente la representación del que podría ser San Martín Caballero o incluso San Miguel Arcángel. Para enfatizar este lado religioso, al lado de cada santo se encuentran recortes de ángeles, estos recortes pueden provenir de algún papel decorado, son propios y característicos de los que se representan en los bautizos; esos angelitos con cara y forma infantil que dejan salir mariposas de sus manos.

Por el otro lado se encuentran, contenidas en círculos las vistas microscópicas de lo que podrían ser enfermedades, bacterias, cualquier cosa. Son las vistas aumentadas por una lente de microscopio que nos muestran otra cara del objeto cotidiano: este tipo de imágenes que encontramos con tanta frecuencia en anuncios de salud y libros de texto de biología o ciencias naturales. Dichas imágenes también se encuentran vinculadas a la figura colosal a través de trazos que simulan hilos.

-Segundo nivel de profundidad, podemos ubicar a los siguientes elementos:

a) Tres rostros vomitando: Se encuentran ubicados justo detrás de los óvalos que contienen las representaciones religiosas, se caracterizan por no tener más color que el que se transparenta del fondo. El vómito que emiten, por el contrario, es de un llamativo color verdoso.

b) Glifos mayas: Inmediatamente después, justo debajo de la figura de proporciones colosales, podemos distinguir una serie de glifos mayas pertenecientes al calendario maya¹¹⁹ de 365 días, también llamada Haab'.¹²⁰ En este punto, podemos ubicar dentro de la imagen la presencia de los siguientes meses: Sip¹²¹ (podemos localizarlo justo debajo del pie izquierdo de nuestra figura humanoide), Wo¹²² (el que le sigue en orden de izquierda a derecha), Pop¹²³, Sotz'¹²⁴ Sek¹²⁵, Wayeb¹²⁶, Kumk'u¹²⁷, K'ayab¹²⁸ y Muan¹²⁹ (el cual podemos encontrar en la esquina inferior derecha). Estos glifos no se encuentran en el orden original de los meses, están colocados aleatoriamente y de este lado sólo se incluyen 9 de las 18 veintenas del calendario anual maya.

-Tercer nivel de profundidad: Identificado con el fondo de la obra, el cual está compuesto por una multitud de colores que se integran al contexto de la pieza de manera armónica.

¹¹⁹ El sistema calendárico maya es un mecanismo de datación muy elaborado que cuenta con una serie de subsistemas entrelazados. Las dataciones en las inscripciones monumentales ocupan, habitualmente, tiempo de dos maneras: de forma lineal mediante la llamada cuenta larga, a partir de una base o año cero (situado por motivos mitológicos en el 13 de agosto del 3114 A.C), y de manera cíclica haciendo uso, básicamente, de dos ciclos calendáricos: el *Tzolk'in* (260 días) y el Haab' (365 días), que en su conjunto reciben el nombre de rueda calendárica. Christophe Helmke, *Introducción a los jeroglíficos mayas*, Londres, University College, 2004. p.38.

¹²⁰ El Haab' es un calendario solar de 365 días, compuesto por 18 meses de 20 días cada uno, más 5 días adicionales que se añaden al final del año. El año inicia con e siguiente orden: *Pop, Wo, Sip, Sotz', Sek, Xul, Yaxk'in, Mol, Ch'en, Yax, Sak, Keh, Mak, K'ank'in, Muwan, Pax, K'ayab, Kumk'u, Wayeb'*. *Ibidem*, pp.40, 49-50.

¹²¹ Representa al árbol o venado, se trata del tercer mes del año maya de 365 días, que principiaba el 13 de septiembre. Alfredo Barrera Vásquez, *Diccionario maya*, México, Editorial Porrúa, 2001. p. 730.

¹²² Simboliza la rana o sapo, es el segundo mes del calendario maya de 365 días. *Ibidem*, p. 925.

¹²³ Simboliza al petate, primer mes del calendario maya de 365 días. *Ibidem*, p. 666.

¹²⁴ Simboliza al murciélago, se trata del cuarto mes del ya mencionado calendario maya. *Ibidem*, p. 738.

¹²⁵ Simboliza a la calavera, es el quinto mes del año maya, que comenzaba el 4 de octubre. *Ibidem*, p.724.

¹²⁶ Es el espectro, se trata de un mes del calendario maya de 365 días y está compuesto por 5 días considerados aciagos. *Ibidem*, p. 917.

¹²⁷ El Dios negro, décimo octavo y últimos mes del calendario maya, principiaba el 21 de junio y terminaba el 11 de julio, para seguir los 5 días complementarios y principiar el año. *Ibidem*, p.352.

¹²⁸ Simboliza a la tortuga, es el décimo séptimo mes del calendario maya, comenzaba el 1 de junio y acababa el 20. *Ibidem*, p. 391.

¹²⁹ El pájaro mitológico, décimo quinto mes del calendario maya, parece que comprendía del 22 de abril al 11 de mayo, *Ibidem*, p. 532.

Si seguimos con la descripción de la obra, podemos ubicar del lado izquierdo, cuatro niveles integrados por las siguientes figuras.

-Primer nivel de profundidad:

a) Toro y astronauta; fotografía e ideogramas chinos¹³⁰: Primero podemos ubicar la silueta del toro (realizada a modo de transfer¹³¹), luego, de manera menos clara podemos ver la sombra de lo que sería representaría al torero que lo pica, este supuesto torero, no es otro que la imagen de un astronauta a punto de colocar su bandera en la luna¹³². En seguida está un recorte de una fotografía en blanco y negro, pareciera pertenecer a la primera mitad del siglo XX, en ella se pueden apreciar algunas figuras de pie y otras sentadas. El rostro de uno de los sujetos que se encuentran retratados fue cubierto por un círculo de un rosa traslúcido. Finalmente, del mismo lado, podemos observar una frase escrita en chino que termina con una serie de ideogramas contenidos en un cuadrado. Todo lo anterior, se ve con constancia en las etiquetas de las mercancías chinas que pululan en la actualidad; de formato similar son las letras japonesas que se ven continuamente en algunos mangas e historietas traídos a México.

-Segundo nivel de profundidad:

a) China poblana: Aquí podemos ver la imagen de una china poblana, con la mano derecha sostiene unas flores, la izquierda la mantiene en la cintura; el recorte pareciera provenir de las monografías ilustradas y los cromos que se utilizaban hasta hace poco para recortar y hacer tareas, también recuerda a las

¹³⁰ El idioma chino escrito está formado por caracteres ideográficos o ideogramas. Se trata de una grafía simbólica de origen muy diverso, frecuentemente pictográfico, aunque también abstracto. Progresivamente, con la combinación de pictogramas e ideogramas sencillos, se fueron introduciendo otros complejos que añadidos a compuestos fonéticos, a préstamos falsos, y junto con grafías de extensión etimológica, dieron lugar a los caracteres modernos. Tatiana Fisac, "La estructura fonológica de la lengua china: introducción al estudio de los tonos" en *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, número 3. 1985-1986, pp.149-163.

¹³¹ Transfer se denomina de esta manera a la técnica reciente de transferencia por estampado en caliente, sobre cualquier objeto plano, curvo e irregular. El sistema se basa en transferir cualquier producto en artículos, por medio de temperaturas que oscilan los 150°C a 260°. <http://www.masda.com.ar/queeseltransfer.html>, consultado el 12 octubre 2011.

¹³² Se dice que el 20 de julio de 1969 se concretó un hito en la historia de la humanidad, la misión espacial de los EE.UU. Apolo 11 colocaba exitosamente los primeros hombres en la Luna. Neil Armstrong su comandante y Edwin F. Aldrin, piloto del módulo de exploración lunar 'Eagle', desembarcan en el sitio previsto del llamado Mar de la Tranquilidad. En <http://www.paralibros.com/passim/p20-spc/pg2069ap.htm>, consultado el 5 de abril del 2012.

imágenes plasmadas en algunos libros de texto de Ciencias Sociales. El tipo de estampado utilizado para la realización de esta imagen, recuerda al auge de la estampa que se dio en los años setenta cuando los métodos se reinventaron con el fin de adecuarse a las necesidades del pintor, en vez de que éste se conformara con técnicas tradicionalmente practicadas¹³³, así, en vez de utilizarse las acostumbradas técnicas de talladura en linóleo y madera, tradicionales de la década de los cincuenta, empezó el auge de la serigrafía y el offset¹³⁴. Este cambio de producción, repercutió en productos comerciales como láminas, muñecas de papel para recortar y hasta los libros de texto escolares. A la cabeza de la china, se encuentran pequeñas manchas oscuras cuya forma asemejan a la cabeza de Mickey Mouse seguida de la figura de un cráneo, dichas imágenes se alternan en orden sucesivo creando la figura de una aureola a la cabeza de la china.

b) Glifos mayas.

En esta parte, podemos localizar otros dos glifos mayas correspondientes al ya mencionado calendario de 365 días. El primero es Pax¹³⁵, y lo podemos ubicar si leemos esta parte de izquierda a derecha, justo en medio del astronauta que pica al toro. El segundo glifo es Zac¹³⁶.

-Tercer nivel de profundidad:

a) Imagen femenina Hentai¹³⁷: Finalmente, hasta el fondo del esquema compositivo podemos ver la imagen de una muñequita pintada con el estilo característico de este nuevo subgénero del manga¹³⁸, este recorte, parece

¹³³ Andrew Vlady, *La nueva estampa mexicana*, México, CENIDIAP, 2010, p. 5.

¹³⁴ Litografía offset. Es un procedimiento heredero de la litografía tradicional con el que comparte su mismo fundamento: la miscibilidad del agua y la tinta grasa. La forma se prepara para ser transferida sobre una plancha de zinc sin relieve, completamente plana, con el grafismo en positivo. Un rodillo de caucho transfiere indirectamente la imagen al papel.

<http://www.artediez.es/auladiez/paidos/repro.pdf>, página consultada el 17 de noviembre del 2011.

¹³⁵ Simboliza al tambor, se trata del décimo sexto mes del calendario maya, comenzaba el doce de mayo y acababa el 31 del mismo. Helmke, *op.cit.*, p. 635.

¹³⁶ Se refiere al color blanco, onceavo mes del calendario maya. *Ibidem*, p. 131.

¹³⁷ Historieta erótica japonesa.

¹³⁸ Así de le denomina en Japón a las historietas o cómics.

trabajado digitalmente y sacado de alguna imagen de internet. Este tipo de dibujos abundan en historietas, televisión e internet y son cada vez más populares entre el público mexicano. A la cabeza de la muñequita tipo manga, se encuentra la sombra (igual hecha a modo de transfer) de lo que pareciera una corona.

-Cuarto nivel de profundidad: Fondo de la obra.

En este último punto, es necesario enfatizar que todas las figuras se encuentran divididas no sólo de derecha a izquierda, sino de arriba hacia abajo, (generalmente por la mitad), debido a que la pieza se integra por dos paneles. De esta forma, las imágenes de la figura colosal, la china poblana y la chica tipo hentai, se encuentran divididos justo por la mitad al quedar la parte superior del cuerpo en un panel y la parte inferior de los mismos en el otro panel. De esta manera, algunas de las formas anteriormente descritas quedan en el primer panel (en el que se ubica la parte superior del cuerpo de estas tres representaciones humanas), por ejemplo: dos de las imágenes que representan las bacterias y dos de los santitos colocados en óvalos; el segundo de los rostros que vomitan se encuentra partido por la mitad. En el segundo panel quedan la mitad del segundo rostro que vomita y otro santito con su respectivo ángel al lado; quedarían también los glifos mayas, la imagen del toro y el astronauta, el recorte de fotografía y una parte de las letras trazadas en chino (la otra parte queda, obviamente, en el primer panel).

Todo lo anterior describió la pieza, la estructura de la misma. Sin embargo, la composición de la pieza recuerda a la de un retablo: hay una representación central (aunque no se ubique precisamente en el centro de la composición) que domina el espacio, a su alrededor se ubican otra serie de elementos y representaciones en diversas actitudes, poses, la mayoría representaría estereotipos en vez de ideales de conducta o vidas ejemplares propias de los retablos y la religión.

En cuanto a las significaciones de la pieza, las estudiaremos en el mismo orden anterior:

Significaciones de las figuras, lado derecho.

-Primer nivel de profundidad:

a) Figura de proporciones colosales: Destaca la figura principal que anteriormente se describió como una especie de ser colosal o figura colosal, la posición de esta imagen remite a algunas figura prehispánicas pero que también nos muestras una fuerte influencia de artistas nacionales y extranjeros contemporáneos como Toledo, Martínez, el cubano José Bedía y el británico Henry Moore. Por otro lado, esa sencillez y deformación del dibujo representado por Garnica, obedece no sólo a la influencia de los artistas ya mencionados; se relaciona con el simbolismo de la misma forma icónica: Para Valeriano Bozal, la representación colosal pasa a ser un doble, algo distinto de la imagen: no es un objeto natural pero tampoco es un producto mental, ni una imitación del sujeto real, ni una ilusión del espíritu, ni una creación del pensamiento. El doble es una realidad exterior al sujeto, pero que, en su misma apariencia se opone, por su carácter insólito a los objetos familiares, al decorado ordinario de la vida.¹³⁹ De este modo, esa figura colosal es un doble del receptor que observa la obra, el mismo que en un determinado momento, personalizará al indio que es exorcizado de los productos y comida chatarra, religiones e incluso enfermedades; además de la represión sexual que divide al sujeto y que forma parte de la religión. Proporcionaremos más detalles del papel del receptor en la obra un poco más adelante.

Dentro de esta parte, es de especial importancia enfatizar lo que ya se ha comentado con anterioridad respecto a esta imagen: esta figura humanoide es un desnudo¹⁴⁰; aunque estamos ante una representación asexuada, la figura presenta más características masculinas que femeninas: primero por la ausencia

¹³⁹ Bozal, *op.cit.*, p. 69.

¹⁴⁰ Entendemos por desnudo lo que Keneth Clark en el sentido de verlo no como una figura sin ropa, sino como una imagen vestida de arte: "el objetivo real no es reproducir el cuerpo desnudo, sino imitar la concepción de algunos artistas sobre lo que debe ser el cuerpo desnudo; no deseamos imitar, deseamos perfeccionar." Keneth Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial S.A, 2006, pp. 18-21.

de senos desarrollados, segundo por la mano que cubre los genitales y que por su estructura y forma bien puede ser una representación fálica¹⁴¹. Así que, claramente estamos ante un desnudo en el que predominan las características masculinas y que además, es visible que no busca plasmar la realidad de manera mimética; tampoco estamos ante una representación del cuerpo desnudo masculino idealizado según los cánones occidentales: musculoso, bello y potente¹⁴². Antes bien, estamos ante una imagen cuyos miembros superiores e inferiores son exageradamente pequeños, el cuerpo pareciera desarticulado y fofo.

Si, como dijimos, la mano que cubre la zona genital en realidad es una simbolización fálica, estamos ante una referencia a esa masculinidad fálica que hace énfasis no solamente en lo biológico: el pene y su relación con la sexualidad vedada, sino que nos encontramos con esta idea de que la representación simbólica (falo) y la realidad física (pene) nos remite a la diferencia entre la cultura y la biología. El falo proclama los valores más altos, vinculados a la civilización, más que a la naturaleza; se alza no por motivo de la superioridad física de un hombre sobre otro, sino que representa la superioridad genérica masculina en la sociedad¹⁴³; ante esto, tenemos una clara interpretación: si vinculamos lo anterior al contexto del exorcismo, tenemos que en este desnudo, no es sólo la alusión a la sexualidad prohibida que es exorcizadas, sino una a este ideal fálico: un desnudo masculino muy lejano de las convenciones ideales, una representación fálica que apunta más a la cultura que a la naturaleza, alude a esa serie de normas genéricas creadas socialmente, que dominan, oprimen y que se creen naturales sin serlo¹⁴⁴: estamos ante esa burla del falo como esa civilización, los “valores más altos” representados por el ideal masculino el cual, sin embargo, se encuentra

¹⁴¹ Debido a los problemas de representación del pene (generalmente un tema tabú en la cultura occidental), éste ha necesitado de la creación de una imagen con una forma un tanto más velada y abstracta y que se convierta en su símbolo: el falo y que sugiera claramente la autoridad masculina... Así, si los genitales masculinos son frágiles, delicados y vulnerables, necesitados de una permanente protección, en cambio su simbolismo está representado por objetos duros, pesados y rígidos que se muestran agresivos. Cortés, *op.cit.*, pp.189-190.

¹⁴² *Ibidem*, p.59.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 190.

¹⁴⁴ En este sentido nos referimos a la idea que plantea Pierre Bourdieu cuando dice que la fuerza de la dominación masculina radica en que legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada: esa construcción social naturalizada es el género, y la supuesta inferioridad del sexo femenino ante el masculino. Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 37.

integrado al cuerpo del sujeto, internalizado junto con la chatarra, publicidad, la sexualidad y la religión: elementos que serán exorcizados durante el proceso en el que el receptor se coloca ante la pieza y la instalación.

b) Trazos y mano: Si seguimos dentro del contexto del exorcismo, tenemos la mano que se posa en nuestra figura principal colosal, dicha mano representa diversos significados: por un lado, se sabe que en los exorcismos, después de haber rociado agua bendita y recitado salmos (en este caso representados por la frase anteriormente descrita), se solía tocar al poseído para expulsar a los demonios; ante nosotros se representa claramente un acto de exorcismo: el figura colosal que se debate, el mal que se halla en su interior (la publicidad y productos extranjeros), la mano que lo intenta expulsar, las palabras y salmos¹⁴⁵ que se recitan, y para complementar el contexto, una serie de trazos externos que atraviesan al sujeto y lo ligan a fuentes santas y de poder. Por otro lado, esta mano pareciera hindú, como se mencionó anteriormente, remite a la novia en las ceremonias de matrimonio de ese país: se trata de una nueva alusión a una cultura extranjera que permea e influye en el mexicano. Según el artista, la manera en la que está colocada simboliza a un saludo satánico¹⁴⁶, así, tenemos que esta mano ejemplifica a ese demonio representado, otra vez, por una cultura extranjera que toca y contamina al sujeto. De esta manera, tenemos que nuestra mano tiene pues, una representación dual del bien y el mal: por un lado la mano que exorciza y que se inserta en el contexto de esta ceremonia de purificación, pero por otro la mano maligna que representa al diablo, al sexo, que se liga a la significación demoniaca de todos los objetos, extranjeros y nacionales, dentro de la obra.

c) Vistas religiosas y microscópicas: Ahora, retomando la cuestión del acto de exorcismo, recordemos que hay trazos sobre la figura colosal; esos trazos, que como se mencionaba anteriormente también nos recuerdan a Frida Kahlo, son propios de algunas de sus piezas como la pintura *La cama volando* (Fig. 6), o la litografía *Frida y el aborto* (Fig. 7), en estas obras, algunos objetos externos se

¹⁴⁵ Los salmos son expresiones que se consideran escritos por diversos autores bajo la inspiración "divina".

¹⁴⁶ Entrevista a Enrique Garnica realizada por Isuki Castelli el 27 de septiembre del 2011.

unen a Frida o su representación, mediante hilos: de la misma manera en que las imágenes religiosas y las vistas microscópicas se unen al ser colosal. Los hilos que usaba Frida, tenían una intención más médica que otra cosa: las relaciones con sus enfermedades, abortos, largas estancias en el hospital y la fragmentación, descuartización que aparentemente transmitía acerca de su cuerpo. En el caso de Garnica y su pieza, el propósito es claramente diferente: se trata de un elemento más en esta representación/ejemplificación del exorcismo; claramente las líneas simbolizadas podrían ser trazos, movimientos realizados por el sujeto que exorciza, esos trazos se unen a los elementos que actúan como divinidades ante el sujeto: por un lado la religión, representada por los tres santos y los angelitos de bautizo; y por otro la ciencia, representada por las vistas microscópicas que se ubican del lado opuesto a la religión. Ambos polos que escinden a la figura colosal entre la religión y la razón.

-Segundo nivel de profundidad:

a) Tres rostros vomitando y glifos mayas: Aquí podemos ver, como decíamos, a tres figuras vomitando: en su frente se encuentran posados los santos, por lo tanto, se explica el por qué se hallan en esa posición, las imágenes religiosas los purifican y les sacan todo el mal.

b) Glifos mayas. En este mismo nivel también podemos observar unos minúsculos glifos calendáricos mayas, los cuales, como ya se dijo; pertenecen al calendario de 365 días, como se ha expresado, son extremadamente pequeños, en ocasiones se pierden tras las otras imágenes y se encuentran en la parte baja de la figura colosal, como si ésta se encontrara sentada sobre ellos. Estos glifos, no se encuentran en orden y sus significaciones particulares no guardan relación con la significación global de la obra, más bien, su presencia dentro de la imagen se articula y contribuye acentuar algunos elementos dentro del significado global de la pieza. Así, podemos ver que estos glifos cumplen varias funciones dentro de la significación:

1.- Proporcionan una dimensión de temporalidad a la obra. Son glifos de tiempo, de meses, aunque en general, esta obra no se sitúa en un espacio y tiempo específico, varios de los elementos que la integran contribuyen a estructurarse en el crisol de momentos históricos, culturas, movimientos y situaciones que se mueven dentro de la imagen en general; nuestros glifos mayas son algunos de estos elementos ya que remiten a la idea de un pasado prehispánico, una serie de culturas anteriores a las que actualmente casi no se les presta cuidado, ya que el sujeto mexicano se encuentra deslumbrado por otras cosas y culturas extranjeras, es lo que ultima esta serie de elementos que integran este nivel de profundidad.

2.- Lo anterior se complementa con la ubicación y dimensiones de estos glifos: se encuentran hasta abajo, la figura humanoide de proporciones colosales se encuentra, prácticamente sentada sobre ellos, lo anterior hace referencia a esas raíces prehispánicas, minúsculas, derruídas en las que sin embargo el sujeto se soporta aún y las cuales, casi no somos capaces de tomar en cuenta ni observar.

-Tercer nivel de profundidad:

El fondo de la pieza, integrado por diversos y contrastantes colores que se integran al pastiche de variadas culturas y temas presentes en la pieza.

Significaciones de las figuras, lado izquierdo:

-Primer nivel de profundidad:

a) Toro y astronauta, fotografía, ideogramas chinos: El transfer del toro es una clara alusión a la cultura española que en algún momento conquistó México prehispánico y con la cual, el indígena creó un híbrido en cuanto a costumbres, tradiciones, religión y raza. Dentro de este espacio, sin embargo, podemos ubicar un importante juego de significaciones: por un lado el ya mencionado toro que alude a la cultura española y el cual, al lado de la silueta del astronauta parece complementarse: el toro toma posición de ataque mientras el astronauta eleva su

mano sosteniendo una bandera; el juego bien puede simular al toro y el torero que lo pica, un buen complemento para esta alusión a la conquista española. Por otro lado, la presencia de nuestro astronauta inevitablemente nos remite a Estados Unidos, otra cultura extranjera, otro país que interviene, que influye y determina, al colocarlos de esta manera, se pone a los españoles y estadounidenses en el mismo nivel debido a su intervención en el país: unos primero, los otros después y de manera continua.

Esta parte de la pieza nos parece mostrar esa crítica a las culturas extranjeras que influyen e intervienen dentro de la cultura mexicana, los ideogramas chinos y las mercancías a las que hacen referencia, vienen a integrarse de manera perfecta a esa parte de la obra: junto con la presencia de España y Estados Unidos.

Este nivel también podemos observar el trozo de fotografía, en blanco y negro, que nos remite a aquellas fotografías de principios de siglo XX en las que se representaban a las familias, en esas actitudes respetables, posando con toda solemnidad: en una de las caras, se pintó un círculo de un rosa traslúcido que a la distancia, y gracias al conjunto de imágenes que integran la fotografía, asemeja un pecho femenino: una analogía a esa doble moral donde por un lado se exigía dignidad, solemnidad, represión sexual, y por otro se actuaba de otra manera. En este punto, es necesario acentuar y volver a recordar que estamos hablando de un díptico; la parte de abajo corresponde, exactamente a la zona de la cintura para abajo de todos los cuerpos y representaciones humanas: si tomamos en cuenta nuestra foto y su alusión a esta dualidad (presente en toda la obra), el cuerpo de la cintura para debajo de la figura de la china, la niña representada en manga y la figura colosal, veremos esa otra crítica: el sujeto se debate no sólo por los productos extranjeros, ni por sus ideas, ni por sus estereotipos, sino por esa represión sexual que forma parte de la misma religión y cultura: son sujetos que deben olvidar lo que pasa con la parte baja de su cuerpo, la mano que exorciza y cubre los genitales también es muestra de ello; esa misma mano que por un lado prohíbe, y por otro sustituye al pene y

representa al falo: por un lado representa al bien y la moral y por otro al demonio del sexo.

-Segundo nivel de profundidad:

a) China poblana: Otro elemento es la china poblana, cuyo origen, historia y significado aún es ampliamente discutido. María del Carmen Vázquez Mantecón, en su artículo *La china mexicana, mejor conocida como china poblana*¹⁴⁷ hace referencia a las denominadas *chinas*, un tipo de mestizas mexicanas que protagonizaron una urbana y peculiar forma de intercambio amoroso que balanceó, junto con el matrimonio y la prostitución, la demanda sexual de los varones. Su presencia física y apogeo se dio entre 1840 y 1855 en la plenitud de los gobiernos criollos, en los que ellas se caracterizaron por tener poco apego a las convenciones impuestas. Aunque desaparecieron hacia la segunda mitad del siglo XIX, trascendieron en el imaginario mexicano, y desde entonces están presentes en el estereotipo de la china poblana, que ha llegado a convertirse en un símbolo de identidad, y que, según los dictados oficiales más nacionalistas, representa las gracias y virtudes de la mujer mexicana¹⁴⁸.

Vázquez Mantecón identifica en su artículo a Mathieu de Fossey, quien coincidió, hacia 1857, con la opinión de Isidoro Löwenstern, quien una década antes percibió que en México había menos mujeres públicas que en las calles de París o en cualquier gran ciudad de Europa. Este autor aludió en su comentario a las mestizas que se conocían con el nombre de chinas. Joaquín García Icazbalceta contó que eran mujeres que no servían a nadie y que vivían con comodidad, porque se mantenían con su trabajo o gracias a un esposo o un amante. También recordó que las distinguía una forma característica de vestir, pero sobre todo un aire provocativo, airoso y desenfadado¹⁴⁹. Toda una serie de escritores y autores reconocidos se refieren a estas mujeres conocidas como

¹⁴⁷ María del Carmen Vázquez Mantecón, "La china mexicana, mejor conocida como china poblana", en *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, No 77, primavera 2000, pp.123-150.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 124.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 125.

chinas, como Manuel Payno, Guillermo Prieto, Niceto Zamacois, José María Rivera, entre otros.

De cualquier forma, lo cierto es que pese a su gran popularidad y constantes críticas debido a la libre conducción y transgresión a la moral y “buenas costumbres” de estas mujeres, su figura desapareció para la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, volvemos a encontrar menciones de ellas en el libro *Litografía y costumbrismo*, de María Esther Pérez Salas cuando a finales del siglo XIX en México se despertó el interés en publicar tipos mexicanos que, desde el punto de vista editorial, serían un éxito. Esto se debió a que otros países europeos ya habían realizado publicaciones con ilustraciones de sus personajes típicos, trajes y costumbrismo. Así, en México se planteó que no existía obra alguna en la que se concentraran los trajes nacionales del país¹⁵⁰. La galería estuvo constituida por 35 tipos, entre los que se incluyó a la china o mestiza, razón por la cual Ignacio Ramírez se refiere a la obra como un “peligroso cuaderno”, seguramente adelantándose a los juicios que recibiría dicha publicación, por parte de los conservadores, por incluir personajes tan poco edificantes como “la coqueta” o la china”¹⁵¹ pero que se consideraron típicos durante el siglo XIX. Aun así, dentro de estas publicaciones la figura de la china no apareció con las connotaciones folkóricas que la caracterizan durante el siglo XX, sino como un personaje típico, aunque muy criticado e indeseable, que participó en la vida urbana de México a principios del siglo XIX.

Más adelante, la figura de la china habría de cambiar de manera radical: Los años veinte que comprendieron la pacificación del territorio mexicano después de la violencia revolucionaria- 1920 a 1940-, fueron particularmente ricos en confrontaciones y polémicas, definiciones y discursos, proposiciones artísticas y

¹⁵⁰ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 265.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 284.

culturales, proyectos económicos y políticos. Una insistencia retórica nacionalista permeó la mayoría de estas proposiciones.¹⁵²

Vasconcelos inició una campaña nacionalista que generaría ese sentimiento de identidad nacional a través de estereotipos nacionales, lo anterior se emprendió en diversos aspectos de la vida social, destaca el ámbito de la cultura, el arte y el entretenimiento proporcionado por los medios masivos. El auge del teatro de revista en la primera y segunda décadas del siglo, seguido por el despegue de la radio y la industria cinematográfica mexicanas en los treinta y cuarenta, tuvieron mucho que ver con la creación de mitos y en la simplificación de los rasgos de identidad nacional.¹⁵³ Dentro del cine, esto se vio con especial énfasis en la comedia ranchera en donde la figura del charro se adopta como símbolo nacional al mismo tiempo que la figura de la china toma la imagen de su compañera tradicional. Aurelio de los Reyes, en su artículo *Nacionalismo en el cine. 1920-1930: Búsqueda de una nueva simbología*, plantea que la china fue una abstracción llevada a sus extremos y sólo aceptada como parte del folklore mexicanista, no como mexicana ni como prototipo¹⁵⁴. Este proceso de abstracción se dio durante el siglo XX, ya que si bien durante los años veinte se convocó a las diversas regiones para presentarse con sus atuendos locales en la capital con la finalidad de promover la diversidad de lo propio o nacional, para mediados de los treinta esta variedad se perdió tras la homogeneidad de los charros y las chinas, cantores y bailadoras típicamente representados en los medios de comunicación. Fue a partir de ese momento que el discurso nacionalista se apropió de la figura de las chinas, para representarla a través de la china poblana, como símbolo y estereotipo nacional.

Si, como comentábamos con anterioridad, la figura de la china se encuentra ubicada del lado izquierdo, en un segundo nivel de profundidad, en este nivel,

¹⁵² Ricardo Pérez Mojtfort, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1919". En Roberto Blancarte: *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 524.

¹⁵⁴ Aurelio de los Reyes, "El nacionalismo en el cine, 1920-1930. Búsqueda de una nueva simbología", en *IX Coloquio Internacional de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 291.

podemos darnos cuenta que se trata de una representación de extremada importancia, no sólo por las dimensiones (al igual que la figura humanoide principal, la de la china es también de proporciones colosales), sino porque aunque se encuentra ubicada en un segundo nivel de profundidad, debido a su ubicación del lado izquierdo, se puede decir que podría estar al mismo nivel de profundidad del ya mencionado humanoide de proporciones colosales, la representación de una aureola en su cabeza, viene incluso a colocarla por encima de su contraparte ya que la relaciona con la divinidad. Ahora, si la figura de proporciones colosales ubicada en el lado derecho de la obra, es fundamental como pieza clave el receptor y el exorcismo que se representa en la obra (en este punto abundaremos más adelante) y si esto se da gracias a sus proporciones colosales, ¿cuál es el papel de la china?, ella también es una figura colosal; sin embargo, la diferencia se da en su ubicación dentro del lienzo: el lado derecho alude al proceso del exorcismo, un exorcismo en el que la lucha es, por decir, espiritual, cuando se exorciza, lo que sale y lo que está dentro se suponen entidades espirituales sin cuerpo; el lado derecho entonces, alude a esta parte no terrenal; sin embargo, un exorcismo implica un sujeto de carne, real: la china (e incluso la imagen de mujer, realizada con estilística de animación japonesa, que está a su derecha pero en tercer plano) es ese sujeto real, la china y la chica japonesa, debido a sus dimensiones, vienen a ser también los dobles del sujeto, pero esos dobles reales, el cuerpo por así decirlo representado en el lienzo, en complementación con el espíritu convulso que es exorcizado y que vincula al receptor con el contexto de la pieza. La división horizontal también enfatiza estos dos planos: un mundo de los espíritus, el submundo, la alusión a la sexualidad (de ahí deriva otra crítica a la sexualidad reprimida ante el proceso moralizador de la colonia y los años posteriores), el otro mundo terrenal donde habita el cuerpo. Estos dobles de “carne”, que representan también al sujeto exorcizado, son como él: por un lado esa insistencia nacionalista, ese estereotipo híbrido santificado e intocable; por otro lado, los estereotipos extranjeros que reinan, sin embargo en el sujeto mexicano, nacionalizado y globalizado.

A la cabeza de la china, podemos ver las cabecitas de Mickey Mouse y algunos cráneos: Mickey, un Estados Unidos a la cabeza de México, que se entremezcla con él, que siempre ha estado presente en su historia, cultura y desarrollo: un elemento constante del mal que se desea sacar en este exorcismo. Los anteriores elementos vienen a integrarse en toda la serie de representaciones nacionales y extranjeras que plagan la obra de Garnica y que señalan, a través de sus significados, cómo se lleva a cabo el exorcismo del receptor.

b) Glifos mayas:

El simbolismo de los glifos en esta parte de la obra no varía mucho en relación a los de la parte derecha: tampoco su orden es el original ni su simbolismo original interviene en la pieza; los glifos se integran a la obra y simbolizan un tiempo específico olvidado, dejado en segundo plano debido a la conquista: en este apartado las figuras de ellos son prácticamente imperceptibles: se hallan eclipsados por las siluetas con alusiones extranjeras, probablemente se trate de una crítica a ese predominio de lo extranjero sobre lo nacional, o, quizás se juegue con esa idea de hibridación, en donde los elementos (astronauta, torero y glifos) se integran desde sus respectivos planos para generar y enfatizar esa idea que predominó en el lado derecho de la pieza: la integración de lo extranjero, lo nacional, en donde cada uno pierde la significación individual y se conjuga en un nuevo elemento compuesto por todos esos componentes otrora ajenos, ahora re significados.

-Tercer nivel de profundidad:

a) Imagen femenina hentai: Al fondo de esta composición se encuentra la anteriormente descrita la imagen femenina dibujada al estilo manga hentai: esa chica, delgada y desnuda con una corona creada en transfer en su cabeza: ella es la reina, viene a ser un estereotipo dominante, el que reina (por ello la corona), hace referencia a ciertos estereotipos de lo que debe ser el cuerpo de una mujer, mexicana, que no comparte con los orientales, ni la idealización ni el físico que ellos poseen.

En este punto, es interesante hacer notar la extrema delgadez de la figura femenina que aquí tratamos, se trata de un cuerpo enmarcado; Lynda Lead, explica la importancia del marco dentro del estereotipo femenino del cuerpo: sostiene que todo estado de transición significa peligro, para ella son los bordes de las categorías lo más crítico en la construcción del significado simbólico, explica que la transgresión corporal es también una imagen de la desviación social, ¿cómo se lleva a cabo esa transgresión corporal?: saliéndose de los estereotipos de lo que se considera correcto o bello para el cuerpo; así, según Aristóteles las formas supremas de belleza son el orden, la simetría y la precisión: se considera que éstas son cualidades del cuerpo masculino, tendiente a lo musculoso, con menos grasa; dentro de la ideología de los *Freikorps*¹⁵⁵ el cuerpo de la mujer es percibido como inestructurado. Representa el desbordamiento, la masa humana; el blando, fluído e indiferenciado.¹⁵⁶ Si se define al cuerpo femenino como algo que carece de contención y que produce suciedad y polución a través de sus contornos y su superficie rota, las formas clásicas del arte, esas formas de lo que se considera bello y que se representan en las imágenes ya no sólo artísticas, sino de todo tipo; desempeñan una especie de regulación mágica del cuerpo femenino, que lo contienen y momentáneamente repara los orificios y rasgaduras¹⁵⁷.

El cuerpo de la imagen dibujada en hentai japonés está completamente enmarcado, se ha convertido en una especie de armadura entre el dentro del cuerpo y el afuera, no hay estados de transición o sobras que representen peligro a los cánones establecidos, está cerca de los huesos y ello significa estar más cerca de una forma limitada estructurada, libre de excesos, una forma que representa al yo integral verdadero. Este ideal de proximidad al hueso significa que dos dimensiones de la idea del marco convergen; la superficie epidérmica que

¹⁵⁵ "Cuerpos francos", "voluntarios", el alemán en el original, En Lynda Nead, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos S.A, 1998, p.35.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.20.

es el marco del afuera del cuerpo se ajusta alrededor del marco del esqueleto que da forma al adentro del cuerpo.¹⁵⁸

Esta imagen, además de representar esa crítica a estereotipo corporal de la mujer, es también una clara alusión al sexo y erotismo, esta figura y la de la china vienen a completar la significación de la pieza: esas alusiones a la carne: una carne real del sujeto, y una carne sexual que se vincula al exorcismo de manera clara.

-Cuarto nivel de profundidad: El fondo de la pieza, ya comentado anteriormente.

Por otro lado, ha quedado claro que esta pieza es, como planteábamos en un inicio, descriptiva¹⁵⁹, si aplicamos las características a las que anteriormente nos referíamos y que Alpers analiza en este tipo de obras tenemos lo siguiente: podemos ver que algunas de las representaciones están suspensas en la acción que han de representar, como es el caso de la china poblana, la mujer dibujada en estilo manga y la representación colosal central de la pieza que más adelante describiremos y explicaremos. De igual manera, podemos observar el juego con contrastes de escala (de ahí las proporciones colosales de la figura central y las mujeres en relación con los demás elementos), además, un poderosísimo sentido de cuadro como superficie (como un espejo o mapa, pero no como ventana) sobre la cual pueden imitarse o inscribirse palabras junto a los objetos¹⁶⁰. Debido a lo anterior, claramente podemos ver imágenes, sus representaciones icónicas y frases escritas en otros idiomas en una sola pieza.

En otro sentido, tenemos que todas estas imágenes, tienen en común el integrarse a un contexto en el que la presencia de otros productos y culturas se integran en la trama de lo mexicano y en la crítica que la pieza, en general, hace; pero ¿cómo se articulan entre ellas?, ¿cuál es el significado?, la clave está en el título de la obra: *¿Cómo exorcizar a un indio?*; en esta búsqueda de un punto de unificación, recordamos que originalmente, esta obra se integraba a una

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.25.

¹⁵⁹ Alpers, *op.cit.*, p. 27.

¹⁶⁰ *Idem*.

instalación: las líneas trazadas y que en el cuadro se formaban parte del contexto del exorcismo salían de la pieza y atravesaban el espacio cuando de ellas, colgaban trozos de cuero con pulque y nopales con la forma de la cabeza de Mickey Mouse; estamos otra vez, ante elementos que si bien no fueron representados directamente en la obra, sí se integran al contexto de crítica a los productos representativos de México y lo comercial de otros países que viene a internalizarse y a formar parte de nuestra cultura. Así, como decíamos, esas líneas que simbolizaban el exorcismo cruzaban el espacio y salían del cuadro con diversos elementos colgando de ellas, pero con la misma función: el dato clave posteriormente es el receptor de la obra, el sujeto que llega y se para ante ella completaba entonces la pieza artística, porque las líneas que salían, al representar al exorcismo, trasladaban el proceso al exterior y el exorcizado, en este caso, era el espectador. El sujeto, al pararse frente al cuadro, llegaba a ultimar la obra y el significado de la pieza cobraba sentido únicamente con este receptor, quien, ante sí, tenía un par de paneles que le describían, a manera de manual cómo exorcizar a un indio, o lo que es lo mismo, cómo lo exorcizan a él mismo como integrante y representante de la cultura mexicana.

Es, en este punto, donde cobramos conciencia de la importancia del público receptor de la obra: y es aquí, de igual forma, donde podemos darnos cuenta de ese juego al que se refería Gadamer y el cual hemos explicado en páginas anteriores: el juego que implica una comunidad, un cierto tipo de contacto entre sujetos, ese movimiento sin principio ni fin que describe el ya mencionado teórico. El juego es vinculado con el arte, y es aquí, en donde la significación de la pieza no viene dada únicamente por el artista creador, sino que depende, también y con igual importancia, del espectador. Es en esta obra donde podemos ver perfectamente ese fenómeno de con-formación del que hablábamos con anterioridad: el receptor, los numerosos receptores son los que con su presencia activan ese movimiento, ese juego en el que el creador participa con expectativa porque sabe las reglas del juego: sabe que el receptor tiene que ser el co- jugador que se para delante de la obra y se convierte en el alter-ego de la figura de proporciones colosales que yace en la pieza. Esta obra es un juego dinámico,

móvil, que se activa y el que participan el emisor/ creador, dicho juego es el modo de ser de la obra de arte¹⁶¹. Con este juego la obra nos invita a jugar a exorcizar al indio...

Pero, y ¿Cómo se exorcizar a un indio?, el orden de los elementos es claro: el espectador tiene ante sí la primera figura de un figura colosal el cual, como se explicó anteriormente, viene a ser su doble: Esta figura colosal, conserva en su estructura, influencias variadas en cuanto al arte contemporáneo y viene a representar el reflejo del que observa la obra, lo que pasa en su interior en ese justo momento en el que es exorcizado; un interior lleno de comida chatarra, productos extranjeros, estereotipos de género y sexualidad reprimida; con eso se exorciza a un indio: por medio de la religión que fomenta la ignorancia, por medio de esa lucha entre la ciencia, los conocimientos y el culto religioso. Aquí se genera una primer división en el sujeto la cual también es una constante en la obra (por ello la escisión de los dos paneles), el indio (o espectador), se exorciza también con las enfermedades contenidas en los círculos que nos muestran las vistas microscópicas, enfermedades desconocidas, ajenas: así, el sujeto se exorciza de la comida y productos chatarra, de las invasiones y mezclas de culturas representadas a través de que la religión, tradiciones y hasta pensamientos y modelos de vida extranjeros.

El indio se exorciza también con la represión sexual, con esa división latente, y casi permanente que aún hoy en día se fomenta y que consiste en olvidar (o tratar de hacerlo) lo que pasa con nuestro cuerpo de la cintura para abajo; finalmente, se exorciza con los modelos corporales y estereotipos extranjeros que se adoptan por los y las mexicanas y que vienen a representar el ideal de lo que el cuerpo debe de ser. Ante lo anterior, toma significado ese fragmento que baja por el tubo digestivo de la figura colosal, y que van dirigidas, por su puesto, al espectador: “Estampa nueva que puede servir como instrucción a padres, maestros para que hagan ver a sus hijos y familia los fines de la bendición

¹⁶¹ Ríos Espinosa, *op.cit.*, p. 27.

contra los desastres del vicio. Piensa bien lo que es y trata de enmendarte fiel, mira que este papel será contra ti testigo (XVIII)”.

Es aquí, donde la figura principal, ese humanoide de proporciones colosales viene a cobrar sentido y a integrarse con el resto del contexto y con el receptor: las imágenes de la china poblana y la imagen femenina hentai son el claro ejemplo de este punto:

Por un lado la china poblana, la parte a la que alude es justamente es símbolo folklórico nacionalista del cual no se conoce ni la historia ni el contexto; la diosa o divinidad sagrada que se implanta y que forma parte de la identidad nacional y a la que es imposible tocar o analizar de manera crítica, aquella que aparece como un objeto o adorno, como una imagen hueca que se queda petrificada con una sonrisa. La china, como ya se dijo, es también de proporciones colosales, al igual que la otra figura que descansa del lado derecho; pero no cumple con la misma función dentro de la obra: la figura asexuada del lado derecho es ese vínculo que traslada simbólicamente al sujeto al proceso del exorcismo, ese esa representación en espera del receptor que vendrá a darle esa identidad de sujeto exorcizado. La china puede ser también un doble, pero representa la parte terrena del proceso, el cuerpo del exorcizado en el lienzo. Hay un papel más de esta figura femenina en la obra: ella es, de igual manera, ese estereotipo nacionalista está en el interior del receptor exorcizado, es parte de esos elementos que se introducen y exorcizan al indio implantándose en su interior, integrándose a su imaginario y creencias; es esa parte criticada por la pieza y endiosada por la generalidad, esa parte desenraizada de su pasado y significado original y que viene a integrarse a un contexto en el que es una bella imagen y una muñeca ideal que proporciona cohesión e identidad nacional. Aquí mismo podemos localizar a otro elemento de extrema importancia, esa aureola que se puede ver a la cabeza de esta china: se encuentra compuesta por cráneos y cabecitas de Mikey Mouse colocados de manera alterna, dos elementos, dos países: por un lado México (con los cráneos), por otro Estados Unidos (Mikey Mouse), dos nacionalidades que crean un híbrido con forma de aureola, un híbrido

mestizo como lo es la china; un Estados Unidos a la cabeza de México, que se entremezcla con él, que siempre ha estado presente en su historia, cultura y desarrollo: un elemento constante del mal que se desea sacar en este exorcismo.

La imagen hentai, por otro lado, cumple la misma función que la china en el sentido de la doble de carne y la sexualidad simbolizada, el estereotipo del cuerpo enmarcado, perfecto; la clara diferencia sería que la china representaría la sensualidad y erotismo, ideal, casto, nacionalizado, puro; la imagen hentai y es el sexo puro y descarnado que se exhibe sin pudor, ambos peligrosos, ambos aluden el cuerpo y lo simbolizan, como ya se explicó, dentro de este exorcismo. Los anteriores componentes vienen a integrarse en toda la serie de representaciones nacionales y extranjeras que plagan la obra de Garnica y que señalan, a través de sus significados, cómo se lleva a cabo el exorcismo del receptor.

Este punto, es importante destacar algo más acerca de las figuras colosales, si se denomina colosal a la mera presentación de un concepto que es casi demasiado grande para cualquier representación; es que el fin de la presentación de un concepto es dificultado por el hecho de ser la intuición de un objeto casi demasiado grande para nuestra facultad de aprehensión¹⁶², estamos, entonces, ante conceptos que desbordan la capacidad de representación, es claro que en el caso de nuestras figuras colosales, los conceptos que representan: sensualidad, pureza, lo ideal, la sexualidad descarnada por un lado, y por otro los productos comerciales, la religión, todos los elementos sociales y culturales que representan son demasiado complejos para comprenderse completamente, y por tanto, para ser representados, esa es otra lectura complementaria al porqué nos hallamos ante representaciones de proporciones colosales.

Finalmente, todas estas representaciones encarnan distintas culturas, representaciones icónicas de lo típico o representativo de otros países e incluso de la considerado nacionalista; es un collage no sólo de imágenes, sino de culturas y momentos históricos diversos: en esta pieza se parte incluso de la

¹⁶² Emmanuel Kant, "Crítica de la facultad de juzgar", pp. 166-167, en José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto, lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 288.

cultura prehispánica para llegar a la conquista de los españoles, la colonia, con sus respectivas alusiones a la sexualidad de la época; se alude a artistas reconocidos tanto mexicanos como extranjeros para llegar a las representaciones actuales que son encarnadas por la imagen dibujada en estilo de historieta oriental. Tenemos ante nosotros, no solo un collage de imágenes, muy propio y representativo de la cultura visual y arte contemporáneo, sino un collage de culturas y momentos históricos los cuales, se puede decir, se mueven ante la presencia del receptor que es exorcizado: algunos lo exorcizan y otros representan su salida de él para finalmente integrarse junto al doble, dentro de la pieza pictórica.

CONCLUSIONES.

Como decíamos desde el inicio del presente ensayo, la pieza *¿Cómo exorcizar a un indio?*, está integrada por esas características del arte contemporáneo actual, por artistas de orígenes variados que retoman y reinterpretan las figuras prehispánicas enfatizando las tendencias a lo colosal. El arte contemporáneo mexicano, tuvo también determinadas características que de igual forma, vemos en la obra de Garnica:

En México, esos ochenta marcaron una generación diferente y característica en cuantos a maneras de producir y crear, de los viejos del Taller de Gráfica popular agarraron la onda populista y combativa, pero aportaron los medios visuales mediante técnicas de impresión rápidas como la xerox, el mimeógrafo, la plantilla negativa. Del entonces reciente *Pop Art*, la ironía de la consagración de objetos de consumo doméstico; del *Arte Povera* de Italia, la improvisación escultórica, pictórica, collagística con materiales ajenos al arte y desechos de que está colmada la ciudad; del *Objet Trouvé* la humanidad del objeto desechado; del *Dada*, la antiestética como estética de la negación del arte¹⁶³

Por otro lado, en Hidalgo, el arte ha seguido otro curso y su evolución, puede decirse que ha sido un poco más lenta que la internacional y nacional: si como

¹⁶³ Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los ochenta*, México, Diana, 1989.

mencionábamos, en el panorama artístico nacional e internacional predomina ese eclecticismo e hibridación entre distintas técnicas, estilos y materiales, la peculiaridad del caso hidalguenses que difícilmente pueden encontrarse manifestaciones de esa sensibilidad estética. Las causas pueden ser múltiples: un ambiente cultural conservador, una institución-arte poco influyente, en consecuencia, los factores del mercado del arte, políticas culturales y corrientes de opinión (crítica y teoría del arte) no logran penetrar en la conciencia estética a nivel social, y no rigen, como en otros lugares la actividad artística¹⁶⁴.

Así, en el caso del arte en Hidalgo, tenemos que los artistas trabajan todavía muy aislados entre sí, y con respecto a lo que sucede hacia el exterior. En una revisión general, tenemos que dicho panorama dio un cambio a partir del 2002, año en el que la Universidad Autónoma de Hidalgo fundó su Instituto de Artes, a partir de ahí, el arte contemporáneo y las corrientes actuales han cobrado mayor fuerza en Hidalgo. Pero las generaciones anteriores (y quienes actualmente gozan de mayor prestigio y reconocimiento en el estado) difícilmente daban muestras de interesarse en el arte contemporáneo; la mayoría de dichas generaciones ha mantenido su trabajo en los parámetros del arte moderno, aún en la actualidad: Enrique Garnica es una de las excepciones.

Ya decía Valeriano Bozal, que el arte genera nuevos horizontes, renueva ese horizonte figurativo al representar de manera diferente de lo habitual objetos convencionalmente representados¹⁶⁵. La particularidad de la obra de Garnica en el caso de Hidalgo, fue ese manejo atrevido de figuras, temas y técnicas en un momento en el que el arte contemporáneo no tenía la más mínima influencia en el estado. Si bien el trabajo de Enrique siempre manejó temáticas atrevidas, fuera de lo común el proceso de este artista se ha vuelto cada vez más provocador con el tiempo: la pieza analizada en este ensayo da cuenta de la ironía y la crítica realizada, de manera ingeniosa, hacia el propio espectador. Juan Carlos Hidalgo, quien con constancia ha realizado críticas a la obra de Garnica, describió tres etapas en el proceso creativo de este artista: en una primera, coloca la obra mural

¹⁶⁴ Molina, *op.cit.*, p. 9.

¹⁶⁵ Bozal, *op. cit.*, p. 43.

y su crítica social, una segunda aborda la pintura en formatos más pequeños y cuyo tema es lo grotesco, al final deja la etapa digital.

Las anteriores etapas explican por qué una obra como la de Garnica es aceptada por las instituciones hidalguenses en un ambiente en el que predomina la preferencias a ese arte contemporáneo: si bien la obra de Enrique siempre ha sido retadora, sí tuvo un proceso o momento en el que apareció, se afianzó y adquirió fuerza, reconocimiento legitimidad a través de un modo de producción más propio del arte moderno: la pintura mural, la gráfica y las pinturas de formato pequeño. El reconocimiento a la obra del artista, por parte de los espacios discursivos¹⁶⁶ (como las galerías y museos) empezó a afianzarse en aquella época. Es más o menos alrededor del año 2000 cuando Garnica empieza a trabajar con lo digital, con el pastiche y otros elementos propios del arte contemporáneo, entonces, el atrevimiento y la osadía en la obra de este creador traspasa la temática y se hace presente también en la técnica y modos de producción de la pieza.

Para entonces, Enrique Garnica ya gozaba de gran cantidad de exposiciones, catálogos, algunas notas periodísticas, artículos publicados por él en diarios estatales, así como su pertenecía a diversas agrupaciones artísticas. Todo lo anterior se consideran los elementos a través de los cuales su arte adquirió reconocimiento, y en la actualidad, es aceptado, válido; se ha creado ese nuevo horizonte en el que una obra como la de *¿Cómo exorcizar a un indio?*, con todo y el manejo de desnudos y fuertes críticas a elementos considerados como símbolos de identidad nacional, son hoy en día, aceptados sin reticencias en las galerías de Hidalgo, las cuales en otro momento, taparon y censuraron una de sus piezas por “Pudor universitario”¹⁶⁷.

¹⁶⁶ En la obra de Rosalind Krauss, *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*, se entiende al espacio discursivo como aquellos lugares, espacios y mecanismos en los que el discurso adquiere validez para sustentar el poder. Krauss, *op. cit.*

¹⁶⁷ *El Porvenir*, *loc.cit.*

III EL CÓMIC Y EL PACRACIOSUTRA

El *Pancraciosutra* (Fig.8), es una obra gráfica que presenta características del arte posmoderno¹⁶⁸ a través de una clara hibridación que se muestra en su estructura y la composición de sus elementos: Presenta una analogía entre la obra de arte y el cómic¹⁶⁹ y una insistente re significación tanto de la obra como de las figuras y representaciones que la integran.

-Descripción y formato:

Pancraciosutra, denominada así por su autor, Enrique Garnica, debido a la confluencia de dos elementos en su imagen: la lucha libre conocida como el deporte del Pancracio¹⁷⁰ y las alusiones al libro hindú del Kama Sutra. Fue realizada en linograbado¹⁷¹, esta pieza es un políptico integrado por siete cuadros de 15x20cm cada uno. Se expuso por única ocasión del 28 de marzo al 28 de abril del 2008 en el Cuartel del Arte en Pachuca durante la exposición titulada *La carne y el diablo*. El *Pancraciosutra* fue vendida y pertenece a un particular llamado Carlos Jaurena, quien actualmente radica en el Distrito Federal.

Como decíamos anteriormente, esta obra presenta características del arte posmoderno ya que estamos ante una pieza que hibrida dos géneros: el grabado sobre madera o xilografía y el cómic; además, esta obra presenta una clara ambigüedad en el manejo de las figuras de los luchadores; ambigüedad que

¹⁶⁸ Arthur Danto, define al arte posmoderno como sólo un sector del arte contemporáneo al que ubica entre los años setenta y ochenta del siglo XX. El término “posmoderno” designaría a un estilo que podemos aprender a reconocer: elementos que son híbridos, más que “puros”, comprometidos, más que “claros”, ambiguos, más que articulados, perversos y también interesantes. Danto, *op.cit.*, pp. 33-34.

¹⁶⁹ Definido por Roman Gubern como una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas en los que pueden integrarse elementos de escritura fonética. Roman Gubern, *El lenguaje de los cómics*, Barcelona. Ed. Península, 1974, p.105

¹⁷⁰ Pankration, ese era el nombre de una competición dentro de los Juegos Olímpicos de la antigüedad, Algo parecido a lo que hoy se conoce como: Las Artes Marciales Mixtas, (MMA) por así decirlo. Pancracio, palabra que se utiliza como sinónimo del deporte de las llaves y las contra llaves, o al referirnos a la lucha libre como: El arte del pancracio y/o el deporte del pancracio. En <http://elpancracio.com.mx/1826833/1831433.html>, página consultada el 28 de febrero del 2012.

¹⁷¹ Grabado realizado sobre una placa de linóleo previamente lijada, las incisiones se realizan con gubias de distintos tamaños y grosores. Dicha placa se entinta, se cubre con papel y se pasa posteriormente por una plancha o tórculo. El grabado es la impresión que se obtiene de tal proceso. En esta pieza, se trabajó con una tinta, la negra, por lo que el resultado que se obtiene es una obra trabajada a base de blancos y negros sin matices ni grises.

fluctúa entre el sexo y las luchas. Es en este punto donde podemos localizar otro de los elementos característicos de la posmodernidad, la resignificación: Ya que lo específicamente postmoderno son los nuevos contextualismos o eclecticismos. La concepción dominante de la posmodernidad acentúa los procesos de desintegración. Subyace igualmente un rechazo del racionalismo de la modernidad a favor de un juego de signos y fragmentos, de una síntesis de lo dispar, de dobles codificaciones; la sensibilidad característica de la Ilustración se transforma en el cinismo contemporáneo: pluralidad, multiplicidad y contradicción, duplicidad de sentidos y tensión en lugar de franqueza directa¹⁷²: *El Pancraciosutra* tiene esta resignificación, este manejo de duplicidad de sentidos donde por un lado se representan luchadores en un ring, provenientes de un significado cultural específico, y por otro lado vemos las ilustraciones del Kama Sutra, representadas de modo que semejan las llaves de lucha: una burla, una sátira dual y ambigua que se vale de elementos que provienen de contextos totalmente diferentes para asignarles un nuevo significado.

Durante su exhibición en *La carne y el diablo*, estos cuadros se ubicaron de la siguiente forma: tres en la parte superior, uno en el centro y otros tres en la parte inferior. Cada uno de los cuadros que componen la pieza, está integrado por dos personajes con máscara de luchador (uno representado en blanco y otro en negro), ambos se encuentran sobre el ring de lucha, entrelazados en diversas posturas del Kama Sutra que satirizan las llaves de lucha.

Estas imágenes, estuvieron basadas en un libro del Kama Sutra¹⁷³, el cual, a través de ilustraciones originales hindúes, intenta explicar de manera más gráfica, los textos que narra: no todas estas imágenes están basadas en posturas como tal, sino en las ilustraciones que apoyan los textos escritos: Si leemos de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, el primer cuadro de la parte superior izquierda ilustra la postura sexual del trompo, la cual se realiza cuando la mujer

¹⁷² http://www.margencero.com/articulos/new03/lyotard.html#_ftn7, "La posmodernidad; a 30 años de la condición postmoderna de Lyotard", Adolfo Vazquez Rocca, consultado el 19 de marzo del 2012.

¹⁷³ Pramesh Ratnakar, *India Dorada, el Kama Sutra*, La Habana, DASTIN S.L, 1999.

gira en redondo durante el acto sexual. El segundo cuadro de la parte superior se basa en la imagen que acompaña el subtema de la pareja ideal¹⁷⁴, el tercero en la imagen que ilustra el subtema de Uniones¹⁷⁵, el cuarto cuadro que se ubica en la parte central se basa en la figura que viene acompañando al texto que habla de los besos y sus características¹⁷⁶. El quinto cuadro (el primero de la parte inferior) está basado en la ilustración que acompaña al texto Formas de excitar el deseo¹⁷⁷; el sexto cuadro está basado en otra imagen que ilustra el apartado de la Unión¹⁷⁸; el séptimo y último se basa en la imagen que acompaña al texto que se refiere a la postura del columpio¹⁷⁹. Por otro lado, no hay más fondo que las cuerdas del ring y el piso del mismo. Se trata de una obra con elementos sencillos, que enfatizan los puntos más característicos y distintivos de los sujetos y el medio que se representa.

Así, tenemos que esta pieza de arte posmoderno, es, como ya dijimos, híbrida en su estructura y modo de producción: siendo un grabado se asemeja y toma elementos del cómic los cuales analizaremos en las siguientes líneas: Es su extremada sencillez de trazo y representación icónica¹⁸⁰, parte de lo que nos remite al cómic. Si hacemos una comparativa tenemos que el *Panraciosutra* es similar a dicho medio gráfico, tenemos que primero que nada está compuesto por una secuencia, aunque no toda secuencia es necesariamente narrativa, pues puede ser descriptiva¹⁸¹. Nuestra obra no intenta narrar acciones y textos, sino explicar o describir una parte de la realidad con el objeto de comprenderla y posteriormente cuestionarla. Al igual que la pieza anteriormente analizada, estamos ante una obra que no es del tipo de arte producido durante el Renacimiento italiano en las que las figuras humanas representaban acciones

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.74.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.77.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.82.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.44.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.69.

¹⁸⁰ Ya habíamos comentado anteriormente que por representación icónica entendemos lo que Valeriano Bozal en el sentido de que el ícono contiene algunas propiedades del objeto, pero nada dice de otras. Y esas otras deben ser ignoradas o desechadas. Todos reconocerán la semejanza fotográfica y prescindirán de la diferencia del tamaño, textura y volumen real. ¹⁸⁰ Bozal, *op.cit.*, p.21.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 107.

basadas en textos¹⁸², tampoco es posible que sean analizadas con el método planteado por Panofsky, que es el que se ha generalizado para estudios y análisis de arte.

Este tipo de obra, es claramente expositiva y descriptiva ya que explica, a través de los significados entrelazados, una situación, la detalla. Svetlana Alpers menciona una serie de elementos que caracterizan al arte descriptivo las cuales podemos ver en nuestra pieza, entre las que destacan se encuentra la falta de un marco previo: o sea una realidad que representada, parece cortada por los bordes de la obra o, a la inversa, parece extenderse fuera de sus límites¹⁸³; lo anterior lo podemos observar en los cuadros que integran la obra y en los cuales se aprecia como si el ring y el resto del medio se extendiera más allá de los límites del cuadro.

Otra importante característica del arte descriptivo es que las figuras están suspensas en la acción que han de representar. La cualidad instantánea, detenida, de estas obras es un síntoma de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención a la presentación descriptiva¹⁸⁴, en esta pieza, las dos representaciones masculinas con máscara se encuentran suspensas en sus acciones, en las posiciones sexuales que llevan a cabo. Entonces, podemos ver que la primera característica de la definición de cómic, está presente y enfatiza la similitud de esta pieza con el mismo: se trata de una estructura descriptiva narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas¹⁸⁵. Como lo dice la última parte de la definición de cómic, éste puede llevar o no elementos fonéticos, en el caso del *Panraciosutra*, se trata de una obra sin ellos, muda, que no narra acciones o sucesos, sino que los describe y representa.

¹⁸² Alpers, *op.cit.*, p. 20.

¹⁸³ *Ibidem*, p.28.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p.22.

¹⁸⁵ Conjunto de signos icónicos que representan gráficamente el objeto u objetos que se trata de designar. Gubern, *op.cit.*, p. 108.

Así, debido a que esta pieza es, como ya lo dijimos, híbrida entre el grabado y el cómic, al igual que éste, presenta una serie de unidades de análisis lingüístico, que son propias al cómic y que en nuestra pieza se manifiestan de manera símil:

-Formato¹⁸⁶: La obra es un grabado, una obra artística; no una publicación, pero dentro de esta estructura nos encontramos con el políptico integrado por siete cuadros de 15x20cm cada uno, impresos a blanco y negro. La obra es única pese a contarse con las placas que permitirían una reproducción en serie a través de su impresión consecutiva. En cuanto a la secuencia, no es ni lineal ni paralela, simplemente muestra distintos momentos de un solo acto, sin seriación ni articulación.

Por otro lado, nuestra obra, no cuenta con viñetas¹⁸⁷ como tales, ya que es una pieza de arte, está compuesta por siete cuadros que, de manera símil al cómic, corresponderían a las ya mencionadas viñetas. Tenemos que cada uno de los siete cuadros que componen la pieza representa un tiempo indefinido y un mismo espacio, así como una acción; al ser de forma rectangular, remiten a las tradiciones viñetas de la misma forma. La línea negra que delimita la viñeta no tiene, en esta ocasión, relevancia significativa o lingüística. En base a lo anterior, tenemos que cada una de los siete pictogramas tiene como espacio el ring o cuadrilátero en el que yacen ambas figuras masculinas, desnudas y enmascaradas; su fondo sumido en oscuridad. El tiempo es indefinido ya que todos los elementos que componen la pieza se conjugan para dar esa sensación de permanencia en tiempo y espacio: primero la obra parece extenderse fuera de sus límites, las figuras están suspensas en sus acciones; por último, la ausencia de diálogos y su propio contenido remiten a una viñeta muda, cuando el contenido

¹⁸⁶ En el cómic corresponde a las Macrounidades significativas: Se refieren a la estructura de la publicación adoptada (página de cómics, media tira, tira diaria, etc). *Ibidem*, p.110

¹⁸⁷ Para Gubern, una viñeta es una representación pictográfica del mínimo espacio y tiempo significativo, que constituye la unidad del montaje del cómic. *Ibidem*, p. 115.

de la misma no ofrece pistas en cuanto a su duración, puede producir una sensación de infinitud.¹⁸⁸

Pese a que esta pieza no es un cómic como tal, ya hemos aclarado que comparte elementos característicos del mismo, por lo que es común que el receptor, al tenerla en frente, se valga del tradicional código occidental de lectura del cómic: de izquierda a derecha y de arriba abajo¹⁸⁹, nosotros leeremos esta obra de la misma forma: aunque según esta convención la izquierda significa antes y la derecha después, en el *Panocraciosutra* no se sigue una secuencia narrativa, por lo que el tiempo no tiene esta secuencia lineal de lo que sucedió antes o después, se trata, más bien, de momentos congelados de mismo un acto, en donde lo que se hizo antes o después no es claramente identificable.

En relación a lo que podríamos calificar como encuadre¹⁹⁰ tenemos que en el espacio real se encuentra la pieza, empotrada en la pared: una sola obra integrada por 7 cuadros, impresos en papel de algodón y enmarcados respectivamente. En el espacio ideal se representan ambos sujetos masculinos realizando en diversas posiciones un acto sexual; la posición cambia conforme cambia el cuadro o representación de viñeta. Esta obra se encuentra trabajada por planos y consta de 3 de ellos: dentro del primer plano tenemos a los ya mencionados luchadores, desnudos cuya representación es dual, polarizada, realizando sus posiciones sexuales. Un segundo plano se vería en el fondo en el cual puede apreciarse el piso y las cuerdas del ring; un tercer plano estaría integrado por el fondo negro que sale del ya mencionado ring de lucha.

En cuanto al espacio virtual, no es otro que el campo de profundidad que implica la porción de espacio longitudinal representada en el encuadre. En los siete casos el espacio longitudinal representado no va más allá de la cantidad de

¹⁸⁸ Scott, Mc Loud, *El arte invisible*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2007. p. 102.

¹⁸⁹ Nos referimos a la línea de indicatividad que ordena el trayecto de lectura, según el principio de prioridad de izquierda sobre la derecha y de lo superior a lo inferior. Gubern, *op.cit.*, p.123.

¹⁹⁰ Es una delimitación bidimensional del espacio. Se refiere a dos órdenes de espacio distintos: el de la superficie de papel en el que se dibuja o imprime la viñeta y el espacio figurativamente representado por el dibujante. Al primero se le denomina espacio real, al segundo espacio ideal. *Ibidem*, p. 124.

espacio que ocupan las figuras principales y el resto del fondo en relación a las mismas.

Por otro lado, el material plástico que se organiza dentro del encuadre puede ser, al igual que el cómic; globalmente adjetivado mediante recursos formales que históricamente proceden del cine¹⁹¹, entre ellos destacan las angulaciones que enfatizan el clima dramático o distorsionan la composición. Dichas angulaciones las podemos ver principalmente en el primer y en el penúltimo pictograma en donde la arena o ring se inclina hacia diversos lados para mostrar o enfatizar la posición de las parejas. En el caso de los efectos de iluminación, tenemos que en esta pieza se trabaja con blancos y negros sin intermedios, el negro del fondo sólo muestra que lo que sucede fuera del ring no tiene importancia (o no hay nada). Otro de los recursos que proceden del cine es el vestuario: nuestras figuras sólo llevan sobre sí las botas y sus máscaras, como se trata de dos personajes antagónicos uno está pintado de blanco y otro de negro, sus respectivos elementos decorativos son del color que tiene cada uno. Del cine provienen, de igual forma, las figuras de luchadores y sus significaciones, de las que hablaremos más adelante.

En cuanto al gestuario, podemos observar que en los primeros cuatro cuadros los personajes se tienen de frente, obviamente debido a la posición sexual que realizan. La figura masculina de negro, suele ser representada con los ojos cerrados, mientras que la de blanco es colocada con los ojos abiertos, el resto del rostro no demuestra expresión. Las últimas 3 imágenes colocan a los personajes en diversas posiciones pero ya no teniéndose de frente. No hay más expresiones representadas en dichas figuras principales.

En relación a otros elementos que son propios solamente del cómic, no podemos encontrar dentro de la pieza algo que sea similar a *balloons*¹⁹² (o

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 133.

¹⁹² Convención específica de los cómics destinada a integrar gráficamente el texto de los diálogos o el pensamiento de los personajes en la escritura icónica de la viñeta. *Ibidem*, p. 141.

globos) ni onomatopeyas¹⁹³. Tampoco podemos ver figuras cinéticas que expresen la ilusión de movimiento o trayectoria ya que, como lo comentamos con anterioridad, las figuras están suspensas en las acciones a realizar, las imágenes y posiciones no tienen seriación ni temporalidad ya que las viñetas no están conectadas de forma consecutiva.

Finamente, podemos decir que la estructura de la pieza cumple con una serie de característica que le dan similitud con los cómics, pero no alude al tiempo y movimiento de una acción narrada, sino que todos sus elementos se conjugan para dar esa sensación de permanencia en tiempo y espacio: como ya habíamos visto, las mismas características de las obras descriptivas dan la sensación de figuras que están suspensas en el tiempo, el área representada saliendo por los bordes y la misma ausencia de diálogos, que ya mencionamos anteriormente, contribuyen a crear este efecto. Las imágenes, las posiciones sexuales que cada una de las representaciones presenta son momentos eternos, que pueden perdurar en tiempo y espacio, que no remiten a un antes o un después sino que describen y examinan cada una de las escenas.

La significación:

En esta pieza, podemos encontrar elementos de significación incluso desde el nombre de la misma: como ya dijimos Pancraccio remite al nombre que se le suele dar a la lucha libre, y “Sutra” al Kama Sutra. En este punto, importante enfatizar el nombre de “Pancraccio”¹⁹⁴, claramente masculino, evidentemente, hace una referencia específica a los hombres ya que la lucha libre se considera un terreno exclusivo de estos. Si, como veíamos, desde el nombre de Pancraccio se alude a hombres fuertes, también las raíces históricas de esta forma de nombrar a la lucha libre (el deporte del Pancraccio, Pankration) nos remite a competiciones en juegos olímpicos. Claramente estamos ante un deporte considerado masculino, en el que

¹⁹³ Fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal. *Ibidem*, p. 151.

¹⁹⁴ Del Griego, Fuerza, totalmente fuerte. Consultado en http://www.misabueso.com/nombres/nombre_pancraccio.html, el 18 de marzo del 2012.

ya a través del mismo nombre se pone un límite a mujeres o personas que no cumplan con las características de ese hombre fuerte y macho, ideal masculino representado no en la iconografía pero sí mediante las figuras de cine a las que representa.

Así, en primer plano tenemos en los siete cuadros, a un par de luchadores cuyas imágenes provienen de esa larga tradición de lucha libre y cuyas siluetas y máscaras aluden a luchadores mexicanos tan destacados con El Santo y Black Shadow. En ese sentido, ya habíamos mencionado anteriormente, que estamos ante una pieza la cual, debido a sus características de lo posmoderno, presenta una hibridación del ya mencionado cómic con el grabado y la obra de arte; así, es en este punto donde podemos ubicar, dentro de sus representaciones de luchadores, parte del arsenal de las caricaturas propuesto Gombrich en su libro *Meditaciones sobre un caballo de juguete*¹⁹⁵: desde el nombre que se le adjudica se hace referencia a hombres fuertes, que luchan entre sí, podemos hablar de que evidentemente, en aspecto físico y emocional debían presentar ciertas características corporales y morales que los asemejan a los superhéroes¹⁹⁶, además, podemos observar esa tendencia fisiognomizar¹⁹⁷ cuando, a través de esas características corporales de hombres forzudos se remite inmediatamente al ideal de macho fuerte y heterosexual en el que no caben tendencias homosexuales y ningún tipo de conducta que no vaya de acuerdo a los parámetros establecidos de masculinidad: En estos hombres desnudos, sin embargo, aunque la significación remite en muchos sentidos a los ideales de machos fuertes, la representación iconográfica está muy distante de este desnudo ideal occidental en el que el hombre debe ser representado musculoso, bello y potente¹⁹⁸. Los personajes centrales del *Panraciosutra* representan a un ideal, sí, pero no el ya mencionado occidental ya que claramente están trazados de

¹⁹⁵ E. H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Madrid, Phaidon Press Ltd., 1998.

¹⁹⁶ Idealizadas figuras de un aspecto físico potente que evocan esa figura del atleta o guerrero mitológico, representan las mejores cualidades tales como valor, virtud, moral y coraje. José Miguel G. Cortés, *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder en la masculinidad*. Barcelona, Editorial Egales S.L., 2004. p. 18.

¹⁹⁷ Estudio del carácter a través de la fisionomía del individuo.

¹⁹⁸ Clark, *op.cit.*, p.59.

acuerdo a los cánones iconográficos de la cultura hindú, sus trazos conservan marcada relación con los originales del Kama Sutra.

Por diversas fuentes bibliográficas, sabemos cuán estrictos han sido estos parámetros de representación artística en dicha cultura, sabemos que el artista no tenía ninguna posibilidad para la creación de forma libre, a partir de su sentir estético subjetivo. El canon (iconometría), se desarrolló hasta alcanzar la perfección suma. Se llegó tan lejos que hasta los mínimos detalles se prescribieron con sumo detalle¹⁹⁹. Así, podemos ubicar que la representación de humanos y dioses tenía características específicas muy detalladas en la ya mencionada cultura, su modelo iconométrico estaba basado en módulos en el que primero se tomaba una medida base. Esta medida base era la de la largura de la cara y recibía el nombre de módulo. En la especulación numérica en la que el número 3 juega un papel muy importante la largura del cuerpo consistía en 3 veces 3 o 9 veces la largura de la cara, se adoptará como anchura de hombros 3 módulos..., la distancia de los pezones era de dos módulos y la largura de los brazos estirados debía ser idéntica a la largura del cuerpo.²⁰⁰

Enfatizamos que nuestras imágenes de luchadores representan entonces, no la realidad, sino un ideal de representación que sin embargo, no es el occidental; en cuanto a las representaciones de figuras humanas realizando actos sexuales, sabemos también que la cultura hindú difiere un tanto de las significaciones que se les da a las imágenes entre los occidentales.

La representación en pareja simboliza la superación de las dualidades hombre mujer, muerte y nacimiento, comienzo y final, Dios y demonio, bien y mal, y busca alcanzar una reunión de los contrarios²⁰¹

¹⁹⁹ Eckard Scheleberger, *Los dioses de la India, forma expresión y símbolo*, Madrid, Abada Editores S.L, 2004, p.44.

²⁰⁰ *Ibidem*, p.45.

²⁰¹ *Ibidem*, p.40.

Lo anterior nos da a entender que en las representaciones eróticas tantas veces plasmadas en templos como Konarak y Kahurajo²⁰² estamos ante representaciones de equilibrio, y no ante la necesidad de enfatizar el dominio y superación de una parte sobre otra. Pero si bien iconográficamente las figuras del *Pancraciosutra* cumplen con ese ideal de representación corporal y desnudo hindú, su significación se encuentra, eso sí, mucho más cercana a la concepción occidental.

En el caso de la imagen que analizamos, nos hallamos ante una obra que enlaza por un lado el ideal de representación hindú con una significación de dominio y poder²⁰³ en la que dos machos compiten por el dominio, se trata de una masculinidad fálica vinculada con las armas, coraje, dominio y control²⁰⁴, en donde ambos luchadores, son la representación del más alto ideal viril y masculino; así, en una relación sexual entre machos donde forcejean por adquirir el papel hegemónico y activo de la misma: aquí sí hay activos y pasivos, aquí sí hay quien domine y someta; a diferencia de la concepción hindú, nuestra significación se opone al representar la idea de sometimiento en donde el culo de un macho es inviolable, la frontera que nadie puede traspasar y que le salva de convertirse en un afeminado, en un maricón²⁰⁵.

En este sentido, no son sólo los luchadores, íconos de masculinidad los que han sido burlados en esta pieza, los que se convierten en “maricones”, es el Santo, símbolo de pureza, masculinidad y el ideal de castidad y poder, el que ha

²⁰² Templo (temple) del sol, Konarak: Erigido durante el reinado de Narasimha Deva I en el siglo XIII, este santuario está dedicado al dios Suria. Es el máximo exponente del estilo arquitectónico “ganga oriental”, pero su fama se debe a los bajorrelieves eróticos con los que está adornado. Son escenas sexuales explícitas protagonizadas por maithuna -parejas en actitud amorosa-, además de otros juegos como la zoofilia o los ménage à Trois.

Templos de Khajuraho, Madhya Pradesh: De los 85 santuarios que se construyeron en el siglo XI en esta provincia, solo una veintena continua todavía en pie. Se desconoce la razón que llevó a decorar estos edificios con escenas amoratorias pero parece probable que trataran de enseñar a los jóvenes el Kamasutra. También es factible que las figuras sean un homenaje a la pareja de dioses Shiva y Parvati. Consultado en <http://pcweb.info/konarak-khajuraho/> el 20 de octubre del 2012.

²⁰³ Poder entendido como lo define Michel Foucault, entendido como una multiplicidad de fuerzas inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, poder que no radica solamente en un punto central, sino que se produce a cada instante en todos los puntos, que está en todas partes, viene de todas partes y donde la resistencia nunca está en posición de exterioridad respecto al poder ya que los puntos de resistencia están en todas partes dentro de la red de poder. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo veintiuno editores S.A de C.V, 1994, pp.112-116.

²⁰⁴ Cortés, *op.cit.*, p. 150.

²⁰⁵ Cortés, *op.cit.*, p. 152.

sido vejado. Estamos ante una pieza, satiriza esa idea de los grandes machos heterosexuales que pelean cuerpo a cuerpos en posiciones que implican acercamientos y llaves las cuales en mucho recuerdan a las posiciones del ya mencionado Kama Sutra. Se trata de una crítica al ideal de hombre que no admite variaciones en una época en la que incluso la constitución física ha dejado de ser garantía de cualquier concepto preestablecido²⁰⁶. La burla de esos hombres grandes que en realidad esconden tendencias homosexuales las cuales sólo dejan salir en la soledad (recordemos que en nuestras imágenes, pese a estar sobre el ring de lucha, nuestras representaciones de luchadores se encuentran solos).

Así, dentro de las posiciones que se representan en los siete cuadros que integran la obra, también tenemos cierta similitud de las posiciones sexuales con algunas llaves como la Plancha²⁰⁷ (presenta cierta similitud con la quinta imagen que compone la obra) y la Rana²⁰⁸ (con la primera y tercera imagen). Independientemente de la posible similitud entre algunas posiciones del Kama Sutra y las llaves y lances de la luche de la lucha, tenemos que algunas de las mismas exigen un contacto implica roces y posiciones que podrían remitir a posiciones sexuales, algunas de las cuales son la ya mencionada Rana, la Campana²⁰⁹, la cavernaria²¹⁰ y la Swatica²¹¹.

²⁰⁶ Cortés, *op.cit.*, p. 19.

²⁰⁷ La plancha es un lance que se realiza desde lo alto del esquinero sobre la humanidad del oponente, y tiene como objetivo llevar a éste al toque de espaldas, o bien, dejarlo fuera del cuadrilátero durante el conteo de los 20 segundos. Consultado en http://www.fuegoenelring.com/hl_llaves.php, el 28 de febrero del 2012.

²⁰⁸ La rana es un salto de tigre sobre un rival inclinado, de donde surge un giro que lleva a un toque de espaldas. Consultado en <http://boxylucha.com/foro/viewtopic.php?f=1&t=103> el 28 de febrero del 2012.

²⁰⁹ La campana consiste en suspender al rival de cara hacia la lona sujetándolo de los brazos con un par de tirantes, además de mantener controladas las extremidades inferiores al engancharlas en los antebrazos, y mecerlo para incrementar el dolor en la columna, hombros, y por supuesto, en los brazos mismos. <http://www.fuegoenelring.com>, *op.cit.*

²¹⁰ Como su nombre lo anuncia, Rodolfo "Cavernario" Galindo fue el artífice de éste castigo, mismo que se produjo en la Coliseo capitalina cuando el 1 de julio de 1949, el Tarzán López fue el blanco del ataque de Galindo, quien finalmente terminó por alzarse con el cetro Nacional Semicompleto gracias a la cavernaria. La llave consiste en tomar al oponente por la espalda, de rodillas sobre la lona, y a la vez clavarle las propias en la columna vertebral, además de aprisionar su mentón con una especie de candado, y jalarlo hacia atrás dejando caer el propio peso. *Ibidem.*

²¹¹ Variante de tirabuzón que consiste en, además de la torsión, el castigo a la extremidad inferior libre del sometido para levantarla en forma de "L", incrementando así el dolor corporal, y propiciando la inmovilidad total de la víctima. *Ibidem.*

En otro sentido, en esta imagen de los dos luchadores, tenemos también un evidente manejo dual de cada luchador al estar representado cada uno con un color diferente: el blanco y el negro; obviamente estamos ante una polarización que implica la ya conocida y universal oposición entre luz y oscuridad como símbolo del contraste entre el bien, y el mal.²¹² Así, sabemos que tradicionalmente, lo blanco representa la perfección trascendente, la luz, el sol, la iluminación, pureza, inocencia y santidad²¹³; por otro lado, lo negro implica la oscuridad primordial, el vacío, el mal, la oscuridad de la muerte; vergüenza, desesperación, destrucción y tristeza²¹⁴.

Dentro de estas representaciones duales, también tenemos la tendencia a la caracterización de lo pasivo y lo activo²¹⁵ que en esta imagen viene simbolizado en ambos luchadores: el negro, quien siempre penetra al blanco. En esta imagen, la posición del luchador blanco siempre corresponde a la de la mujer en el Kama Sutra, de esta manera, de acuerdo a ideologías más occidentales, se le asigna la posición de lo pasivo (asociado con lo femenino) y el luchador oscuro lo activo (asociado con lo masculino).

En otro sentido, es necesario mencionar, que aunque en la actualidad la lucha libre sigue siendo un deporte considerado predominantemente masculino, ya podemos observar variaciones dentro de la misma con la introducción de las luchas entre mujeres a la misma, además de la reciente figura de los exóticos²¹⁶. En México, estos luchadores se han vuelto ya una tradición ya que se trata de luchadores homosexuales que no tienen miedo de mostrar su preferencia al público mexicano, luchadores como Máximo, Cassandro, Polvo de Estrellas, Pimpinela, May Flores y muchos otros incluso gozan de fuerte popularidad en los

²¹² Gombrich, *Meditaciones... op.cit.*, p. 138.

²¹³ J.C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili SL, 2004, p. 53.

²¹⁴ *Ibidem*, Cooper, p. 54.

²¹⁵ La representación usa los códigos y las convenciones disponibles en un contexto cultural determinado que nunca es neutral, sino que trabaja para definir y normalizar a los sujetos a los cuales va dirigida, situándolos en relaciones activas o pasiva frente al sentido que desea difundir, con el objeto de construir subjetividades, asignar posiciones y afianzar la organización hegemónica. Cortés., *op.cit.*, p.15.

²¹⁶ Luchadores homosexuales que han aceptado sus preferencias sexuales o que, según sus propias palabras, sólo interpretan un personaje.

corazones de los fanáticos mexicanos²¹⁷. Sin embargo, esta pieza no representa a esos exóticos, sino más bien a aquellos luchadores que han llegado a ser incluso símbolos o representaciones nacionales como El Santo y Black Shadow, de los cuales hablaremos más adelante.

En relación con la lucha libre, no podemos olvidar que en este tema estamos tratando con un deporte que es actualmente uno de los más populares y con mayor afición en México²¹⁸. En buena medida la importancia de la lucha libre en el imaginario colectivo popular es el resultado de su reiteración como tema en la producción de las industrias culturales nacionales. Por sus características narrativas la lucha libre fue antaño un tema exitoso en las historietas y en el cine, medios en los cuales se dotó a los personajes de los luchadores de tramas como héroes o villanos en sus vidas ficticias fuera de las arenas de lucha.²¹⁹

Ejemplos de lo anterior son El Santo, el enmascarado de Plata y Black Shadow quienes, parecen estar representados en esta pieza; lo anterior puede deducirse debido a las características de las máscaras, a la tradicional oposición de ambos luchadores lo que incluye la dualidad que se manifiesta y hace patente en sus nombres: El Santo, símbolo de lo sagrado y Black Shadow, cuyo nombre viene a remitir a la oscuridad, lo negro, lo infernal, lo malo: perfecta analogía con la luz y oscuridad representadas por lo blanco y lo negro en esta obra artística. Rodolfo Guzmán Huerta, habría de convertirse en el Santo, quien gracias al cine y las numerosas películas que protagonizó, personificó cualidades tanto de héroe como las de su nombre propio, santo: la castidad, el sacrificio, la modestia, la astucia, la valentía, la fortaleza, la bondad, la honorabilidad y otras. Con ellas y dotado de una modernidad subdesarrollada inspirada en Bond, con relojes intercomunicadores y relucientes cajas de cartón con foquitos parpadeantes,

²¹⁷ Consultado en <http://superluchas.net/2010/09/05/wwe-y-el-wrestling-americano-%C2%BFcerrados-a-los-temas-homosexuales/#more-84396> el 18 de marzo del 2012.

²¹⁸ Zaide González Sosa y Silvia Alejandra Vallejo Carrasco, *Video documental Luchandera*, México, Tesis de licenciatura presentada en la Universidad de las Américas, Puebla, 2008.p.24.

²¹⁹ Héctor Villarreal, "Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre", en *Razón y palabra*, num. 69, México, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2009. p.8.

derrotó a toda clase de amenazas a la humanidad, fuesen delictivas, diabólicas o extraterrestres²²⁰.

Por otro lado, Alejandro Cruz, Black Shadow, nace en León, Guanajuato, el 3 de mayo de 1924. Emigra a la capital en 1947; a la edad de 23 años profesaba ya la lucha técnica, un estilo que redituaría admiración e idolatría. Sería el 7 de noviembre de 1953 cuando la rivalidad habría de alcanzar su punto culminante. El duelo entre estos dos grandes dio fin. Mascara Vs Mascara. Black Shadow Vs El Santo. El por algunos denominado Hombre de Goma vs el Enmascarado de Plata. Dos figuras y futuras Leyendas frente a frente; Protagonizarían el Primer duelo de Mascaras de gran prestigio. El resultado ya es de todos conocido²²¹: la identidad de don Alejandro Cruz. Su grandeza no decayó; al contrario, siguió siendo ídolo, el mismo favorito de las masas, el genio de los encordados. Aun en 1972 se le siguió admirando de la misma forma. Y como anécdota adicional; muchos creyeron que Black Shadow y Blue Demon fueron hermanos pero en realidad solo fueron Compadres²²².

²²⁰ Villarreal, *op.cit.*, p.8.

²²¹ Hacia 1952 había surgido una fuerte rivalidad entre el santo y Black Shadow otro luchador legendario, precursor de la lucha libre aérea e inventor del "tope" quien era compañero de Blue Demon formando la pareja de los "hermanos Shadow" (aclaro B.Shadow y Blue Demon no eran hermanos solo muy amigos) "No creo que haya hombre en el mundo capaz de privarme la satisfacción de descubrir el rostro del campeoncito ése tan antipático... de una vez por todas voy a destruir la ridiculez que encierra El santo tras su máscara plateada" anunciaba Black Shadow unos días antes del 17 de diciembre de 1952 fecha en la que la rivalidad entre el santo y Black Shadow llegaría a su clímax en una lucha en que apostaron sus máscaras: Luego de varios minutos de tantear terreno, de buscar minuciosamente el punto débil del enemigo, Shadow decide lanzarse sobre su rival pero falla en su lance; El Santo aprovecha para hacerle un crotch y dejarlo de espaldas a la lona. En la segunda caída, Black Shadow comienza a dominar al Enmascarado de Plata con golpes de antebrazo y patadas voladoras; el técnico impone su ciencia y trata de abrir al Santo con todas las llaves, finalmente, arremete con un tope contra El Enmascarado de Plata y éste cae noqueado. Todo se decidiría en la última caída: Shadow, crecido, lanza al Santo contra las cuerdas y le aplica varios látigos para rematar con un poderoso cangrejo. El Plateado aguanta y logra zafarse para arremeter contra Shadow con un látigo, preámbulo de su tradicional llave 'de a caballo'. El público creyó que la lucha había llegado a su fin, pero no por nada le decían: Shadow "El Hombre de Goma". No sólo se zafó de la llave, sino que trató de aplicar una media tapatía al ídolo, quien correspondió con una palanca al brazo para después caer enredados en un doble medio cangrejo. Pocos testigos sobreviven de aquel final: El Santo esquiva un tope mortal de Shadow cuyo destino es hacia fuera del encordado. De regreso El Enmascarado de Plata lo recibe con unas tijeras a la cabeza, le acomoda una patada entre las piernas y lo somete definitivamente con una rana. El réferi Rubén Blancarte levanta la mano del Santo El Santo trató de quitarle la máscara al vencido, pero un manotazo de Blue Demon se lo impidió, le dijo: "ganaste, sí, pero no tienes derecho a quitarle la máscara, eso es una humillación." Acto seguido Blue Demon empujó a El Santo y lo sacó del ring, Ahí nació la rivalidad entre dos grandes de la lucha libre. Consultado en http://esnifandopegamin.blogspot.mx/2006/03/el-santo-y-blue-demon_21.html el 20 de marzo del 2012.

²²² <http://biografiasdeleyenda.galeon.com/aficiones1100733.html>, consultado el 20 de marzo del 2012.

Es debido a lo que representaban los nombres de ambas figuras así como a los colores de sus respectivas máscaras, que en esta pieza denominada *El Pancraciosutra*, podemos observar de manera clara esa polarización dual de luz y oscuridad, el resultado varía en relación a lo que pasó en la vida real entre ambos luchadores: En esta ocasión es la imagen de máscara oscura (Black Shadow) quien gana al Santo. Shadow aparece como activo, sometiendo al Santo a su dominio en el sexo: La idea base puede leerse como esa existencia de ambos polos duales y el predominio del mal sobre el bien, algo así como que el mal siempre acaba sometiendo al bien.

En esta pieza, vemos de manera muy clara ese manejo similar al de la caricatura, en donde se valen de emblemas evocativos en donde se usan en cualquier combinación y condensación²²³. Los luchadores, representados aquí, los cuales se debaten entre la pelea y el sexo, son considerados representativos y símbolos de la lucha mexicana y evidentemente condensan todas esas características de los superhéroes de las que hemos hablado con anterioridad: son figuras de aspecto físico potente que encarnan una serie de valores morales positivos y extremos, lo anterior incluye a Black Shadow, quien a pesar de todo, es un luchador del bando técnico, no de los rudos, quienes en la lucha vendrían a representar todo lo negativo y tramposo. La burla a este estereotipo viril se hace patente en la idea del Kama Sutra en vez de las llaves, en esta ocasión, Enrique Garnica nos ilustra cómo puede ser posible que del odio al amor haya un solo paso. Igualmente, hemos de enfatizar que dentro de esta obra tenemos otro manejo dual: el del segundo y tercer plano representados por el ring y el fondo respectivamente, sin embargo, esto parece obedecer a las ya mencionadas características del proceso de producción de la obra, más que a un proceso de simbolismo y contraposición.

²²³ Gombrich, *Meditaciones... op.cit.*, p. 137.

Finalmente, es necesario hacer patente que en esta obra las figuras y representaciones contienen significados específicos y particulares dentro de un contexto específico, y son esos mismos significados con los que se juega para lograr una re significación particular con la finalidad de que las figuras presentadas cumplan con las funciones y simbolismos específicos del políptico.

IV ¿DÓNDE ESTÁ EL PUÑAL?

La pieza que analizaremos en esta ocasión se titula *¿Dónde está el puñal?* (Fig.9), y al igual que las anteriores, es una obra que tiene algunas características del arte descriptivo; debido a sus características de producción, formato digital, así elementos apropiacionistas²²⁴ que la integran, se trata de un producto propio del arte contemporáneo. Estamos ante una pieza creada a modo de collage la cual yuxtapone imágenes para construir un discurso visual que describe y critica una realidad.

¿Dónde está el puñal? también fue expuesta entre marzo y abril del 2008 en la muestra *La carne y el diablo*, llevada a cabo en el Cuartel de Arte, en Pachuca, Hidalgo. A diferencia de las obras anteriores, las cuales fueron trabajadas con grabado, pintura y serigrafía de manera manual, esta pieza fue elaborada por medios digitales mediante la edición y recorte de imágenes por medio de programas de computadora. Está compuesta por un gran panel rectangular de 122 x 244cm, actualmente se encuentra ubicada en el cubo de la escalera que da al estudio de su autor Enrique Garnica.

Como decíamos al principio, esta pieza, al igual que las anteriormente analizadas, es una obra con características de arte descriptivo, ya que expone una situación, la describe a través de sus numerosos elementos que por sí mismos cumplen con las características propias de este arte. Así, entre los elementos que tiene en común con el ya mencionado arte descriptivo están los siguientes: Primero que nada, tenemos la falta de un marco previo: o sea una realidad que representada, parece cortada por los bordes de la obra o, a la inversa, parece extenderse fuera de sus límites²²⁵; lo anterior lo podemos observar en el fondo amarillo de la obra, que parece ampliarse más allá del panel que contiene la obra, además de las figuras humanas, la que está sentada del lado

²²⁴ Para Arthur C. Danto, una de las principales contribuciones del arte contemporáneo fue la aparición de la ya mencionada imagen apropiada, o sea, el apropiarse de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles una nueva significación e identidad. Danto, *op.cit.*, p. 37.

²²⁵ Alpers, *op.cit.*, p.28.

derecho aparece recortada por los bordes. Otra característica que podemos observar es que es que las figuras están suspensas en la acción que han de representar. La cualidad instantánea, detenida, de estas obras es un síntoma de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención a la presentación descriptiva²²⁶, en esta obra cada una de las representaciones humanas masculinas están inmóviles, suspensas en sus respectivas acciones: de espaldas sosteniendo una sábana, sentadas señalando o exánimes en la tina, así, como si el momento fuera la eternidad y el tiempo se hubiese detenido.

Otro elemento que caracteriza al arte descriptivo es el juego de contrastes y escalas: la pieza es de proporciones colosales, los sujetos que la componen también lo son, y, sin embargo, se juega con su tamaño en relación a otros objetos que componen la escena: como muestra tenemos la gran figura del pez que se encuentra en el cuarto plano, luego del sujeto de espaldas. De estos elementos hablaremos más tarde con mayor detalle.

Finalmente, la última característica que tiene en común esta pieza con el arte descriptivo, es que tiene un poderosísimo sentido de cuadro como superficie sobre la cual pueden imitarse o inscribirse palabras junto a los objetos²²⁷, En este caso no hay más palabras a parte de lo representado en la imagen apropiada, pero se trata de un espejo de la realidad en el que no se colocan representaciones, sino que se expone el mundo circundante a través de una resignificación. En relación a esto, podemos observar que la obra nos muestra claramente ese proceso de “rematerialización”, respuesta a la “desmaterialización” llevada a cabo por el arte conceptual: la pintura comenzó a ser entendida como pantalla neutra en la que proyectar un mundo de imágenes en ningún caso fruto de un proceso de representación sino de presentación²²⁸. Ana María Guasch menciona que se trata de un proceso en donde los artistas de ningún modo trabajaban con imágenes originales de la realidad, o fruto de la imaginación, sino

²²⁶ *Ibidem.* p.22.

²²⁷ *Ibidem*, p 27.

²²⁸ Guasch, *op.cit.*, p. 342.

con imágenes apropiadas directamente de otras imágenes que reflejaban el mundo circundante con el que, consecuentemente, mantenían un tenso diálogo de significaciones²²⁹.

En *¿Dónde está el puñal?* podemos observar, de manera clara, ese apropiacionismo característico del arte contemporáneo, la escena que se desarrolla en primer plano no es otra que la célebre pintura de Jacques Louis David: *Marat asesinado*²³⁰. Es una imagen, realizada en un contexto específico con una significación igual de específica la cual, al ser trasladada por Garnica a esta nueva pieza es rodeada de personajes desconocidos, singulares representativos de la era actual. *Marat asesinado* adquiere un nuevo significado totalmente distinto del original cuando es integrado al conjunto de elementos que integran nuestra obra a analizar.

Al igual que las piezas anteriormente analizadas, esta obra la estudiaremos siguiendo su trayecto de lectura, siguiendo las indicaciones que proporciona el propio texto pictórico y de acuerdo con la ubicación y composición de los elementos que la integran. En esta ocasión también encontramos que esta obra también se encuentra trabajada mediante planos claramente diferenciados, ubicamos 6 planos sus respectivos elementos:

-Primer plano:

- Marat asesinado:

En este plano nos encontramos con la ya mencionada obra *Marat asesinado* la cual es una pieza perteneciente al neoclásico²³¹. Toda esta zona, a la cual Garnica

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Jaques Louis David fue denominado por Gombrich como el líder de los artistas de estilo neoclásico, fue el artista oficial del gobierno revolucionario. En relación al tema de la pintura se relaciona con uno de los líderes de la Revolución francés, Marat, quien fue asesinado en el baño por una joven fanática, David lo pintó como un mártir sacrificado por la causa. Ernst Hans Gombrich, *Historia del arte*, Londres, Phaidon Press Limited, 1995, p. 485.

²³¹ Estilo pictórico que imperaba en Francia a principios del siglo XIX, se caracterizó por la selección de belleza, depurada de toda imperfección, visión intelectual del tema representado, revive el clasicismo y destaca los hechos heroicos del pasado, representación de cada objeto o cuerpo sin deformaciones ni exageraciones, oposición a los excesos característicos del rococó por lo cual se evitan las grandes y

le agregó otros elementos, la tomaremos con el primer plano porque lo que analizamos en esta ocasión es la pieza *¿Cómo exorcizar a un indio?* y no la célebre pintura de David. Así, es necesario aclarar que dentro de este primer plano, ubicaremos una serie de planos propios de la obra original que aquí, ha sido retomada además de los elementos agregados posteriormente: Evidentemente Garnica ha jugado con esta serie de planos y ha agregado, como ya dijimos, otros elementos que se integran a la antigua pintura. Todo aquí se integrará, en ese ya mencionado primer plano general.

a) Primer plano de *Marat asesinado*: taburete y mano de Sabacio.

En este primer plano de la obra apropiada por Garnica, tenemos una especie de taburete o mesa antigua, el tintero, la pluma y las hojas que descansan sobre el forman parte de la iconografía original de esta pieza perteneciente a David. Al lado del tintero podemos localizar al primer elemento propio de Garnica, que fue agregado y colocado sobre la mesita como si siempre hubiese estado allí: una mano votiva del Sabacio²³², con evidentes raíces paganas yace ahí, descansando cómodamente, rodeada de simbolismos y relaciones católicas, cristianas.

abigarradas composiciones. María Eloísa Álvarez del Real, *Todo lo que hay que saber sobre arte y literatura*, Colombia, Editorial América S.A, 1990. Pp. 148-149.

²³² La mano votiva del Sabacio tiene los dedos pulgar e índice extendidos y los dos últimos doblados y lleva inscritos un cono, una serpiente, una cruz, una media luna, un caduceo, un lagarto o insectos. Sabacio (o Sabazios) era un Dios de origen tracio que terminó haciéndose muy popular en el Imperio Romano gracias a los miembros de las legiones que regresaron de luchar en aquellas lejanas tierras. Este dios, que los romanos terminaron asimilando con Baco/Dionisio y con Júpiter, fue centro de uno de los cultos místicos orientales que se propagaron por el mundo romano en la Antigüedad tardía. entre los ritos que el aspirante debía superar para poder formar parte del culto había uno sumamente singular, con un innegable contenido sexual. Durante el mismo, se introducía una serpiente de metal bajo las ropas del iniciando lo cual, en opinión de los expertos, suponía una forma de unión sexual con el dios, también se afirma que el objeto del rito iniciático parece ser era adquirir cierta comunidad o identidad del iniciando con Sabacio, que se creía empezaba en esta vida y se consumaba tras la muerte. Por norma general, las piezas de arte relacionadas con esta divinidad mística se encuadran dentro de dos categorías distintas: por un lado, relieves con la imagen y el nombre del dios (menos habituales) y, por otra parte, pequeñas esculturas con forma de mano en actitud de bendecir, en las que se incluyen diversos elementos iconográficos, muchos son la representación de Sabazios y así como otros elementos habituales en este tipo de piezas: un carnero, un cuchillo, un lagarto o serpiente. Cooper, *op.cit.*, p. 114.

b) Segundo plano de *Marat asesinado*: Marat, liebre.

En este segundo plano de la obra de David, podemos localizar la imagen de Marat, exánime, con la mano izquierda sostiene una carta, la derecha, que cuelga inerte de la bañera (teñida de sangre) aún sostiene una pluma, a su lado, el puñal que lo asesinó. Es en esta zona, al lado izquierdo de dicho puñal, donde Enrique Garnica colocó el segundo elemento ajeno a la obra: una liebre, que no es otra que la pintada por Durero en 1502²³³. Este es el segundo elementos apropiado en esta pieza.

-Segundo plano.

Llegamos ahora al segundo plano de la obra que analizamos, en este punto podemos observar a un sujeto, del lado derecho, está colocado justo detrás de la tina llena de sangre, da la apariencia de que está sentado dentro de ella, sin embargo, la pintura original de *Marat asesinado* cubre esta zona con una especie de placa de madera, cubierta con un mantel y sobre la cual descansa aún la mano izquierda de Marat. Este personaje está desnudo (por lo menos de la cintura para arriba), tiene grandes ojeras violáceas, algo rojizo cuelga de su boca y da la apariencia de ser una lengua, podría ser de serpiente o hacer alusión a las lenguas de trapo que se utilizaban como castigo afrentoso en los escolares²³⁴. Sobre su cabeza descansa una triple corona²³⁵ usada por los Papas en su coronación y ocasiones solemnes.

²³³ *Joven liebre*, realizada en 1502 por el alemán Alberto Durero fue realizada con técnica aguada y acuarela. Consultado en <http://arte.observatorio.info/2007/10/la-joven-liebre-1502-alberto-durero>, el 23 de abril del 2012.

²³⁴ Para las niñas, más que los castigos corporales eran los castigos afrentosos y entre muchos de estos estaban la lengua de trapo, que consistía en que estando parada y con los brazos en cruz se le colocaba en la boca un trapo largo simulando una lengua larga. Este castigo se aplicaba a las "charlatanas" o niñas que hablaban sin fundamento. Consultado en Museo pedagógico José Pedro Varela, <http://www.crnti.edu.uy/museo/sala1.htm> el 19 de abril del 2012.

²³⁵ Su significado es el triple poder: gobernar, santificar y enseñar. La tríada de los personajes representa la Trinidad y la triple alianza entre funciones no litúrgicas: príncipe, sacerdote y maestro. Cooper, *op.cit.*, p. 60.

-Tercer plano.

En este plano, podemos ver a un sujeto de espaldas, desnudo, sus únicas prendas son un capirote en la cabeza y una sábana amarilla que cuelga de su hombro izquierdo, se desliza por sus espaldas y es sostenida y extendida por el mismo sujeto con la mano derecha. Esta indumentaria nos recuerda mucho a los Sambenitos²³⁶, usados por los reos y judíos de la inquisición, el amarillo de la sábana y el capirote en la cabeza²³⁷ vienen a complementar dicha indumentaria. Seguramente de estas costumbres inquisitoriales derivaron posteriormente los castigos escolares en donde el niño castigado se debía colocar de espaldas, con un capirote o unas orejas de burro, como escarnio público y señal de culpabilidad.

-Cuarto plano.

En este cuarto plano, podemos localizar varios elementos.

1.- Pez. De proporciones colosales en relación el resto de los objetos y sujetos, este pez está ubicado justo por encima de la bañera en la que yace Marat, se localiza atrás del sujeto desnudo de espaldas, este pez se encuentra realizado a base de trazos curvos, del círculo que representa a su ojo salen una serie de líneas que lo vinculan a una serie de líneas blancas ubicadas en el siguiente nivel de profundidad, del que hablaremos más adelante.

2.- Trazos. Los trazos que ya mencionábamos con anterioridad, dos de ellos salen del ojo del pez y logran una serie de líneas entrecruzadas del color grisáceo. En análisis anteriores, hablábamos de cómo estas líneas que salen de un punto y se vinculan con otro nos recordaban a la obra de Frida Kahlo: la diferencia en la significación radica, como ya lo dijimos con anterioridad, en la variación de los

²³⁶ El Sambenito era una especie de casaca, hecha con tejido de saco para que los reos de la inquisición mostraran su vergüenza ante las gentes del pueblo. El nombre viene de "Saco Bendito", que era como inicialmente era denominado. La voz popular transformó este nombre en el definitivo: Sambenito. Consultado en <http://carmenespada.wordpress.com/category/curiosidades> el 19 de abril del 2012.

²³⁷ El fondo del saco o casaca era amarillo, el capirote formaba parte del Sambenito y era de cartón, ambos eran señal de pecado y penitencia.

temas; en el caso de Frida se refiere a elementos médicos, enfermedades y abortos; en el caso de Enrique Garnica se trata más de líneas con ciertos vínculos mágico religiosos, las cuales aparecen con cierta frecuencia en la obra de este artista de origen hidalguense. Estas líneas enlazan de manera mágica una serie de elementos dándoles un simbolismo mágico que varía de acuerdo a la significación global de obra en obra.

3.- Glifos mayas. Ya habíamos visto con anterioridad estos glifos del calendario de 365 días, el *Haab*. Los apreciamos más de cerca en la pieza *¿Cómo exorcizar a un indio?*, analizada con anterioridad. En esta ocasión se trata de sólo de tres glifos los cuales son bastante grandes en relación a las proporciones generales de los elementos que integran la obra. Los podemos localizar en la parte superior de nuestra pieza: del lado izquierdo podemos ubicar a Wayeb²³⁸, inmediatamente después, justo en la parte superior central tenemos otro Wayeb, finalmente, del lado superior derecho podemos observar a Xul²³⁹. Evidentemente no están en orden, sino que fueron colocados de manera aleatoria para completar la significación de la pieza.

-Quinto plano,

En este plano podemos observar otra serie de llamativos trazos: se encuentran localizados detrás de los trazos grisáceos que se vinculan al pez. Estos trazos, a diferencia de los anteriores, son blancos y toman formas circulares y ovaladas; de manera burda parecieran dos pares de ojos dibujados de manera muy descuidada o desenfadada, de esos mismos “ojos”, salen otras líneas bancas que se prolongan hacia abajo y se pierden detrás de las figuras del pez y el sujeto de espaldas, estas líneas prolongadas nos recuerdan, de manera burda, al nacimiento de una nariz.

²³⁸ Es el espectro, se trata de un mes del calendario maya de 365 días y está compuesto por 5 días considerados aciagos. Helmke, *op.cit.*, p. 917.

²³⁹ Se trata del sexto mes del calendario maya, su significación es la del perro o el fin. Consultado en <http://es.scribd.com/doc/3854980/MAYA-Calendario-Haab> el 26 de marzo del 2012.

-Sexto plano.

Este plano se encuentra constituido por el fondo de la obra, en el que perviven los colores amarillos y ocres. Al centro de la pieza hay una gran macha de color compuesta por colores rojizos y una que otra mancha negra en su interior. Esta mancha rojiza, toma la forma de una especie de óvalo, sobre ella se encuentran ubicados los ya mencionados trazos blancos que sugieren la forma de dos pares de ojos y parte de la nariz. Esta mancha roja sería entonces, el rostro sobre el cual se colocan los rasgos ya mencionados: un enorme rostro de proporciones colosales que observa y domina de escena frente a sí.

Los párrafos anteriores nos dieron una idea de la estructura de la pieza y de los elementos que la componen, tal composición nos da una idea general de las significaciones que se entrelazan de manera global. Son evidentes las connotaciones religiosas, políticas e incluso mágicas que intervienen en la pieza: es claro que Marat representa a una víctima señalada por un culpable que se regodea en su fechoría mientras los testigos dan la espalda.

Esta obra, como ya dijimos, fue expuesta en 2008, de manera que el contexto político y religioso que le rodeaba nos proporciona buena fuente de material con el cual se podría hacer un vínculo para la interpretación: basta recordar las constantes polémicas que se desataron entre Carlos Abascal²⁴⁰, entonces secretario de Gobernación y Carlos Monsiváis²⁴¹, debido a comentarios, acciones y críticas del primero que, evidentemente, tenían fuertes tintes religiosos. Sin embargo, con todo este contexto de choques entre la religión, la

²⁴⁰ Un hecho relevante en 2006, fue la polarización en torno al carácter laico del Estado. La polémica, latente a lo largo del sexenio, fue protagonizada por Carlos Monsiváis y el entonces secretario de Gobernación Carlos Abascal, quien junto con el Presidente Fox se distinguió por provocar simbólicamente, con persistencia, la laicidad del Estado con actitudes, gestos y expresiones, desatando severas reacciones, alimentadas por otra parte de la constante presión de la jerarquía católica por incidir en las políticas públicas y su afán, en aras de la libertad religiosa de incursionar en la arena política. Carmen Lira Saade, *Anuario La Jornada 2007*, México, 2007, p. 32.

²⁴¹ Monsiváis, en defensa del laicismo, increpa públicamente al secretario, quien, 'apenas toma la palabra e instala su púlpito virtual'. En realidad, el escritor condensa la preocupación de un amplio sector secular de la sociedad que, más allá de utilización regresiva sobre la política del poder y la religión, en realidad la inquietud gira en torno al regreso revanchista de sectores ultraconservadores cada vez con mayor presencia e influencia en el poder. *Ibidem*, p.33.

política y la cultura, hemos identificado al personaje del segundo plano, el que señala a Marat, como Marcial Maciel²⁴², según un comentario del autor de la obra. El ubicar a este personaje del segundo plano como un religioso pedófilo nos proporciona una línea específica en la interpretación y significación de cada uno de los elementos de la obra. A continuación, colocaremos las respectivas significaciones en el mismo orden en el que fueron presentados cada uno de los planos.

-Primer plano: Como habíamos explicado en páginas anteriores, este primer plano corresponde a la pintura de *Marat asesinado*, en el ámbito de la significación nos avocaremos a enfatizar el análisis y la significación de los elementos que fueron colocados dentro de esta pieza apropiada y sus vínculos con la misma.

a) Primer plano de *Marat asesinado*: taburete y mano de Sabacio.

Es evidente que dentro de esta obra, la mayoría de los elementos que aparecen en primer plano son propios de la iconografía original de la obra: el taburete, la tinta, las hojas de papel que nos remiten a una carta, todos están colocados ahí de acuerdo al contexto y motivos propios de la obra; a esta serie de elementos se integra la ya mencionada mano del Sabacio: usada en rituales paganos, dentro del Catolicismo evidentemente era considerado algo maligno por el sólo hecho de no pertenecer a esta religión, estamos ante un elemento con simbolismo mágico dentro de la pieza: esta mano representa lo malo, lo oscuro, lo negro que significa la oscuridad primordial, lo no manifiesto, el mal, la oscuridad de la muerte, vergüenza²⁴³. Una mano negra y pagana en un contexto donde se da una fuerte crítica a la religión, nos remite entonces al mal, máxime que el ritual en el que se usaba tenía evidente connotaciones sexuales. Por otro lado, la idea de una “mano negra” implica que dentro de los usos convencionales, se designa este término cuando se considera que una persona hizo trampa para sacar alguna ventaja o

²⁴² Fue Enrique Garnica quien lo identificó como Marcia Maciel: Fundador de los Legionarios de Cristo; el Vaticano confirmó su sanción, el papa Benedicto XVI lo aparta de toda actividad religiosa pública ante las reiteradas acusaciones de abuso sexual a menores. *Ibidem*, p. 33.

²⁴³ Cooper, *op.cit.*, p. 54.

beneficio de algo, situación bastante común entre los políticos y religiosos mexicanos.

b) Segundo plano de *Marat asesinado*: Marat, liebre.

La liebre simboliza en el Catolicismo a la lujuria²⁴⁴, ¿se trata de la lujuria de los sacerdotes pedófilos que viene a posarse tranquilamente cerca de la víctima y que, viene a detonar la acción contra la víctima? Por otro lado, aunque esta imagen es evidentemente una liebre, sin embargo, es necesario aclarar que dentro del argot mexicano, también se les llama “conejos” a los ladrones, entonces, estamos ante un animal que representa la lujuria por un lado y a los ladrones por el otro: El autor identifica a ambos como la iglesia católica y el clero en la actualidad.

-Segundo plano.

En este segundo plano habíamos localizado al sujeto desnudo que señala a la víctima; Enrique Garnica lo identificó como Marcial Maciel, un importante religioso que fue acusado de abusos sexuales a menores: Aunque la figura masculina ahí representada no es una fotografía del mencionado religioso, podemos reconocerlo por las marcadas ojeras, las cuales son una característica a través de la cual lo han identificado en caricaturas, blogs y artículos periodísticos. Este personaje, que representa al ya mencionado religioso y a muchos más, señala burlón a su víctima; de su boca cuelga una lengua prominente de serpiente²⁴⁵, o de trapo, hace referencia a dos cosas: por un lado la representación de la maldad, el “diablo que tienta al culpable” y lo orilla a obrar mal; y por otro se trata de sujetos habladores (recordemos la práctica de la lengua de trapo para las niñas habladoras), que siempre tiene excusas y con labia y mentiras de su inocencia. La triple corona del papa en su cabeza nos muestra cómo este tipo de acciones

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 104.

²⁴⁵ En el arte oriental las lenguas carnosas son atributos de los demonios y en el Catolicismo medieval se representa Satán con una lengua prominente. *Ibidem*, p. 102.

dentro de la religión católica han sido siempre cubiertas y solapadas por el papa²⁴⁶.

-Tercer plano.

En este nivel localizamos al personaje de espaldas que lleva en su cabeza un capirote y sostiene una sábana con mano derecha: dentro de la ubicación logramos relacionar su atuendo con el sambenito, posteriormente el capirote con las prácticas escolares de castigo. Consecuentemente, estamos ante un personaje culpable y “tonto”, el “burro” que da la espalda a los hechos: al culpable y a la víctima. El capirote, hecho con periódicos, nos deja leer un fragmento de la nota que publicaba: “Incremento a diputados”, se refieren al sueldo, obviamente: nuestro personaje representa a los políticos y gobernantes, a los medios de comunicación y al resto de la sociedad que son tan culpables como el victimario, debido a que dan las espaldas, exhiben su culpa sin pena, sin importancia mientras el abusador sonríe burlón.

-Cuarto plano.

En este plano, habíamos localizado los siguientes elementos:

1.- Pez. Podemos hablar del simbolismo del pez en esta obra en dos vertientes: por un lado la evidente asociación fálica de este elemento, que se viene a integrar al contexto de la pieza en relación a todo el contexto de figuras humanas desnudas, el tema de la violación a menores y el título de la pieza *¿Dónde está el puñal?*, donde se juega con la idea del arma que asesinó a la víctima y en argot mexicano con el término de “puñal” con referencia al tema de la homosexualidad. El pez y los tintes sexuales que predominan en la pieza se explica por lo colosal de esta figura.

²⁴⁶ Más allá de la aparente benevolencia de Benedicto XVI, justificando la avanzada edad y frágil estado de salud de Marcial Maciel, el papa en realidad protege la estructura nada despreciable y cuantiosas obras que los legionarios han construido durante los últimos 30 años. Lira Saade, *op.cit.*, p. 33.

Por otro lado, hay una significación más, de gran importancia que se inserta y se articula en esta pieza: el pez representaba a Cristo en la iglesia romana²⁴⁷: un claro símbolo del Catolicismo, Cristo y por ende Dios; una religión predominante en el contexto mexicano y que se vincula, mediante trazos, a lo que parece un rostro. Se integra y se vincula con los glifos mayas de los que a continuación, hablaremos.

2.- Trazos. Evidentemente simbolizan hilos, los cuales vinculan el ojo del pez con otros trazos blancos ubicados en el siguiente nivel de profundidad: trazos blancos que también asemejan ojos (humanos); estos hilos cumplen la función de vincular, unir ciertas partes de la obra, entrelazan ese pez fálico-cristiano con la mirada de un espectador desconocido que observa todo impasible.

3.- Glifos mayas.

Sí, por un lado tenemos al pez que significa en parte a esa religión imperante en un contexto mexicano, por otro lado tenemos a una serie de glifos mayas: ubicados en la parte superior, estos tres componentes hacen referencia a esa cultura pasada, casi olvidada pero presente aún en el contexto y sujeto actual. Ya habíamos visto este tipo de alusión en otra obra analizada, la ya mencionada *¿Cómo exorcizar a un indio?* en la cual proporcionan, además, una dimensión temporal: no podemos negar que en este caso también pudieran actuar del mismo modo al hacer referencia a que este tipo de actos, de violaciones a menores, de robos por parte de la iglesia, se han dado desde la antigüedad, y han contado siempre con ese silencio cómplice de los gobernantes, de los demás religiosos y papas, de la misma indiferencia general que los apoya.

²⁴⁷ Cooper, *op.cit.*, p.144.

-Quinto plano.

En este punto localizamos a una serie de trazos en blanco, que formaban figuras ovaladas y circulares, debido a las formas y posición de dichas formas, nos parece que se forma la imagen de un rostro en el cual se pueden apreciar claramente un par de ojos (el lado derecho) y otro par insinuado y cubierto por el resto de las figuras del lado izquierdo. El simbolismo de los ojos se remite al Dios que todo lo ve, la omnisciencia, ¿estamos ante la imagen del Dios creador que observa todos los actos y crímenes? Eso explicaría el vínculo que se da entre el pez y este insinuado rostro; por otro lado, cabe preguntar si ¿no se trata de ese sujeto-público que también es testigos de los abusos mientras se debate entre la religión católica y sus raíces prehispánicas?, ¿o hablamos de la religiosidad popular integrada a partir de dos vertientes religiosas?²⁴⁸, religiosidad popular que evidentemente pertenece al sujeto que observa. Una cosa es clara, el rostro del fondo es un espectador que observa y permanece atento a las acciones de los personajes centrales.

-Sexto plano. Estamos hablando obviamente del fondo de la pieza.

Lo importante es este sentido radica en la mancha roja central que, como ya se dijo, debido a su ubicación, viene a completar nuestra sensación de que los trazos blancos comentados en el punto anterior forman los ojos y parte de la nariz de un rostro humano. Su simbolización entonces se vincularía directamente con el punto anterior: un espectador de las acciones y elementos centrales.

Cada uno de los elementos anteriores y su respectiva significación nos proporcionaron un panorama bastante claro de la significación general de la pieza que analizamos: Tenemos que el artista realiza una crítica a ciertos hechos llevados a cabo por los religiosos, que por un tiempo fueron encubiertos, que han

²⁴⁸ Antonio Rimada Oviedo, "¿Equilibrio divino? Las siete plagas de la religiosidad popular" en *Itinerario 11*, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las artes de Hidalgo, número 11, p. 11.

sido ignorados y que siguen pasando, las violaciones a cientos de menores, los culpables y los que sólo observan.

-Conclusiones:

Así, en esta pieza, nuestra figura de *Marat asesinado* representa a la víctima que yace agredida. En ese mismo nivel tenemos el indicio que dejaron sus victimarios: el puñal señal de la agresión, el conejo que remite a la lujuria y al robo que han llevado a cabo, durante siglos, sus agresores. El agresor, identificado por el creador de la pieza como Marcial Maciel, se encuentra a la derecha en un segundo nivel de profundidad, tiene la lengua del diablo, representa la maldad que es, sin embargo, solapada por las más altas jerarquías religiosas y que se vale de la “mano negra” para lograr sacar beneficios y, si se puede, más víctimas.

Si seguimos con esta vinculación de los elementos y sus significaciones nos encontramos con que el autor hace referencia al político corrupto, los medios vendidos y el público en general que da la espalda a los hechos, que los permite y que a su manera, es tan culpable como Marcial Maciel. Al fondo está el pez, que por un lado nos remite al falo pero por otro a la religión, religión que se vincula con un rostro espectador, ¿hablamos de esa religiosidad popular integrada por las ya mencionadas dos vertientes? Una vertiente de origen mesoamericano y otra influencia del catolicismo colonial español que han sido compatibles y complementarias puesto que son “aplicables a pautas de conducta dirigidas a los seres sobrenaturales”²⁴⁹ El hablar de una religiosidad popular concebida de esta forma nos permitiría integrar cuatro de los elementos que habían quedado sin suficiente coherencia: el pez, los trazos grises, los glifos mayas y el rostro espectador (integrado por la mancha roja de fondo y los trazos blancos). Entonces estaríamos hablando de que ese espectador es el sujeto común que observa, es el dueño de esa religiosidad sincrética que se debate entre las influencias y sus raíces mesoamericanas y el catolicismo. Es el espectador mitad cómplice mitad

²⁴⁹ *Idem.*

víctima el cual domina la escena, mira y juzga casi como un Dios y permanece incólume, inamovible: víctima de robo y abusos que es casi tan culpable como el político y los medios que dan la espalda.

En otro sentido, es necesario mencionar que, en esta obra, al igual que en las anteriores, los desnudos masculinos no corresponden al ideal de representación de machos forzudos y musculosos cuyos cuerpos perfectos recuerdan al ideal griego: estamos sólo ante cuerpos sin ropa, que no retratan ni tiene la intención de generar el desnudo, esa representación ideal que según Keneth Clark viste al cuerpo de arte. En esta pieza, como en las anteriores, el desnudo es sólo un vehículo de representación y significación que se conjunta con la variedad de elementos y generan una globalidad en la imagen.

Finalmente, es importante comentar que parte de la importancia de esta pieza es el juego que logra el artista, juego integrado por una fuerte crítica a la religión mientras se vale de elementos, iconografía y simbolismos propios, en su mayoría, de la misma religión que critica: Enrique Garnica juega y se burla en esta pieza no sólo de la ya mencionada religión, sino del resto, de los políticos, del pueblo que observa y se queda impávido. En este punto, incluso el título de la pieza se convierte en una burla al preguntar, de manera satírica, por el culpable, de entre todos esos culpables que aparecieron: Marcial Maciel, los medios, los políticos, el pueblo y su apatía, la cuestión vendría a traducirse de esta forma y según sus propias palabras: *Dónde está el puñal?*, o mejor dicho ¿Quién de los cuatro personajes es el puto-cobarde, que hace tales atrocidades?²⁵⁰

²⁵⁰ Entrevista a Enrique Garnica llevada a cabo por Isuki Castelli el 27 de septiembre del 2012.

CONCLUSIONES GENERALES:

En esta ocasión, presentaremos una síntesis de las tres piezas estudiadas con anterioridad, así como la explicación y descripción de los elementos que presentaron en común en cuanto a temáticas y composición. Finalmente, comprenderemos y analizaremos las constantes en la obra del artista, en el periodo en el que se elaboraron estas tres piezas.

-Las piezas analizadas: a manera de resumen.

Estas obras de Enrique Garnica pertenecen a la exposición titulada *La Carne y el Diablo*, la cual se llevó a cabo del 28 de marzo al 28 de abril del 2008 en el Cuartel del Arte, Pachuca. Dos de ellas siguen en Hidalgo: se tratan de la obra *¿Cómo exorcizar a un indio?* y la titulada *¿Dónde está el puñal?* La pieza denominada *Panraciosutra* pertenece a un particular radicado en el Distrito Federal.

Estas obras fueron analizadas siguiendo su propio trayecto de lectura, las indicaciones de la misma obra dadas a través de su composición. Dos de las tres piezas se encuentra trabajada por planos la segunda y la tercera (Figs. 6y7); la primera, denominada *¿Cómo exorcizar a un indio?*, se halla constituida por niveles compuestos por recortes y plastas de pintura las cuales dan la ilusión de profundidad.

1.- *¿Cómo exorcizar a un indio?*

Tenemos que la primera pieza analizada fue la titulada *¿Cómo exorcizar a un indio?*, de proporciones colosales, nos encontramos con una obra trabajada a modo de collage, con una gran cantidad de elementos provenientes de recortes, transfer, pintura y grabado. Esta obra, como ya se explicó con detalle, estuvo integrada por elementos provenientes de diversos contextos los cuales se

articulaban de manera armónica de acuerdo al criterio e intención del creador. Entre las principales particularidades de esta pintura destaca el hecho de que se trata de una pieza con características de arte contemporáneo debido a la gran cantidad de variados componentes que se integran en ella. El crisol de significaciones y orígenes diversos cobran significado artístico en virtud de la explicación y relato que le da el artista. Otra característica del arte contemporáneo que podemos ubicar en ella es el juego que se da con la participación del receptor y el entorno: el hecho de que la obra esté vinculada a una instalación hace que las significaciones de la pieza se trasladen al entorno e impliquen, por consecuencia, con la participación del observador, quien se integra al collage de significaciones que la componen.

Otro elemento destacado es que se trata de una pieza con características propias del arte descriptivo: como ya dijimos, no estamos ante una obra que narre o cuente algún mito, cuento o texto religioso; sino ante una pieza que describe y expone, mediante la yuxtaposición de diversos elementos, una serie de problemáticas, las visibiliza y hace presentes. Ante lo anterior, pudimos identificar una serie de características comunes entre ella y las denominadas obras de arte descriptivas.

A nivel de composición, podemos decir que la pieza, está dividida de arriba abajo e izquierda a derecha. Identificamos distintos niveles de profundidad en las dos mitades: tres del lado derecho y cuatro del lado izquierdo. Además, destacan los elementos de proporciones colosales, ya que gracias a su estudio y significación, se puede comprender y completar el significado de la pieza: nuestra obra que se integra a la instalación, y por lo tanto al medio y al receptor, se vincula al mismo debido a la naturaleza de doble que significan dichas figuras colosales. Tanto el ser antropomorfo ubicado del lado derecho como las imágenes de la china poblana y la figura femenina hentai tienen como característica el ser el doble del sujeto, aunque cada una tiene una función diferente dentro de la significación global de la pieza. Otros elementos importantes

podemos localizarlos en la constante presencia de productos publicitarios en la pieza, alusiones y críticas en la nacionalidad los que podemos observar en la china poblana, las imágenes religiosas del Catolicismo y los glifos mayas ubicados del lado derecho, en la parte interior de la figura de proporciones colosales.

De manera general, podemos decir que la obra engloba una crítica a elementos tanto nacionales como extranjeros, destaca la profunda hibridación del sujeto que se debate; se burla, además, de algunos elementos y prácticas religiosas: expone y describe las características más contrastantes de la cultura mexicana y satiriza la discriminación contra indígenas tomando al propio receptor como ese indio exorcizado que no se salva de cada uno de esos contradictorios y hasta irónicos elementos presentes en la obra y, evidentemente en la vida cotidiana.

Finalmente, es importante destacar que la importancia de esta pieza radicó en la globalidad que ella misma representaba y, a través de la cual se componía: no sólo los elementos que la integraban provenían de orígenes muy variados, sino que la obra se jugaba con ellos, con sus dimensiones, con la instalación que la completaba y, a través de la misma, con el entorno que la rodeaba, hasta con el nombre de la pieza; para al final, integrar al receptor. Sin todos estos elementos presentes, la significación de la obra no estaba completaba. El integrar todos estos elementos de su compleja red de significaciones la hicieron una obra muy interesante de analizar.

2.- El *Panraciosutra*.

La siguiente obra analizada fue la denominada *Panraciosutra*, al igual que su predecesora, se trató de una pieza con características propias del arte descriptivo. Esta obra, en la única de las tres que se encuentra trabajada en una sola técnica: grabado sobre linóleo a una tinta, negra. Está compuesta por siete cuadros de 15x20cm cada uno. Para su análisis, Identificamos en ella sólo tres planos.

De manera particular tenemos que, debido a sus elementos híbridos y re-significaciones en sus elementos, podemos ubicarla en lo que el ya mencionado Arthur C. Danto identifica como un sector propio del arte contemporáneo²⁵¹: el arte posmoderno. Así, dentro de las características de arte posmoderno que podemos observar en esta pieza está la hibridación de géneros: como ya hemos leído, nos encontramos ante una pieza que vincula el linograbado y algunas características del cómic, presenta una ambigüedad y un juego de dobles significaciones en cada uno de sus elementos.

Es importante destacar que la obra describe una serie de acciones en cada uno de sus paneles: cumple con algunas características de las obras de arte descriptivas, pero también con otras tantas del cómic, así, en ella podemos localizar de manera muy clara elementos que serían similares a los del cómic y, por analogía, ubicaríamos que cada cuadro correspondería a una viñeta, encontramos además: encuadre, espacio virtual, el tradicional código de lectura del cómic y algunos recursos del cine, como el uso de luchadores y figuras que pueden resultar icónicas en este tipo de espectáculo, como lo son el Santo y Black Shadow.

Y son, esos mencionados luchadores los elementos principales dentro de esta pieza, los que destacan y significan mediante el uso de colores antagónicos y posiciones polarizadas: bien-mal, luz-oscuridad, activo pasivo. En relación a la significación, esta pieza juega con las llaves de lucha, relacionándolas con algunas posturas del Kama Sutra, en esta obra, es el Santo el que aparece dominado y sodomizado por su antagónico. Este juego que pone en duda el rígido estereotipo de hombre, “macho”, se burla de la severa idea de masculinidad, juega e ironiza con el ícono popular del luchador representado por el Santo al oponerlo y finalmente representarlo derrotado por uno de sus archirrival:

²⁵¹ Danto, *op.cit.*, p.105.

Blackshadow, una analogía en donde el bien, es siempre sometido y dominado por el mal. Finalmente, cabe mencionar que la pieza entera está llena de elementos duales que se contraponen, sino mediante significación, sí mediante el uso del blanco-negro los cuales, cabe mencionar, debido a la técnica utilizada, son los únicos que vemos en la obra.

3.- *¿Dónde está el puñal?*

Esta fue la última pieza analizada, está compuesta por un gran panel rectangular de 122 x 244cm; es también, una obra con características de arte contemporáneo, lo anterior se observa en el uso de variados elementos que proviene de diversos contextos, técnicas de creación y el uso apropiacionista de la obra *Marat asesinado*, una obra clásica de J. L. David, la cual, con otros elementos se inserta en un nuevo contexto y resignifica. *¿Dónde está el puñal?* también es una obra creada a modo de collage, yuxtapone una serie de variados elementos con la intención de estructurar un discurso visual que describa una realidad de manera simbólica. Para su estudio, ubicamos en ella seis planos.

Es, debido a lo anterior, que también podemos localizar en esta obra características de las obras de arte descriptivo: expone una realidad más que narrar acciones basadas en textos, mitos o religión, el hecho de que la realidad aparezca cortada por los bordes o la inmovilidad en la que las figuras parecen detenidas en el tiempo, elementos comunes en las tres piezas analizadas y en los cuales ahondamos a profundidad durante el análisis de las mismas. Entre los elementos más destacados de esta pieza tenemos que también se trata de una obra cuyas figuras tienen proporciones colosales, pese a esto, las mismas no parecen estar ahí con el propósito de cumplir la función de dobles (como fue el caso de la primera pieza), sin embargo, sí vemos presente un juego constante de escalas y elementos, lo cual es otro de los puntos característicos del arte descriptivo.

Otra de las características que más destaca es el uso de la ya mencionada obra *Marat asesinado*, la cual coloca a manera de fondo: es, en ese espacio en el que coloca a los otros elementos a través de los que la significación original cambia a otra diferente, más propia del contexto y espacio de Enrique Garnica. Ante lo anterior, son importantes las otras dos figuras masculinas colocadas en la pieza: una que señala a Marat, y otro que se encuentra de espaldas. En esta obra, podemos observar, de manera muy clara, cómo cada elemento mantiene una significación muy particular la cual se articula de manera armónica a la significación global de la obra. Otro de los elementos que importantes es la nueva aparición de glifos mayas en la parte superior del cuadro y un enorme pez, ambos ubicados en el cuarto nivel de profundidad de la pieza.

En cuanto a la significación, de manera general podemos decir que se trata de una crítica a las acciones pederastas de los sacerdotes católicos, pese a que Garnica ubicó a la figura de la derecha (la que señala a Marat) como Marcial Maciel, el contexto de la pieza se relaciona no sólo con él, sino con los múltiples religiosos que han sido acusados de abuso infantil. El título *¿Dónde está el puñal?* juega con esa pregunta acerca del culpable, el “puto cobarde”, según las propias palabras del autor: sus sospechosos son los religiosos, los políticos, medios masivos, el público y pueblo en general que mira impávido la escena.

Finalmente, es importante decir que esta obra resultó interesante en el sentido de ver, claramente, cómo el apropiacionismo se vale de obras con significados establecidos, elementos con un contexto específico, que, al estructurarse en la pieza cobran otra significación que se articula armónica y acorde al nuevo contexto y mensaje.

-Elementos comunes en las tres piezas.

A) Composición:

1.- Uso de planos en dos de las piezas y niveles de profundidad en una.

Como dijimos con anterioridad, dos de las piezas se encuentran trabajadas mediante el uso de planos y perspectiva, son el caso las obras *Pancraciosutra* y *¿Dónde está el puñal?* En lo que respecta a la obra *¿Cómo exorcizar a un indio?*, fue estructurada de acuerdo a niveles de profundidad, los cuales se pueden observar mediante la serie de elementos que se superponen, creando la ilusión de profundidad. En el caso de esta obra, la ilusión fue creada de ese modo. En esta pieza ubicamos varios niveles dependiendo del lado (derecho o izquierdo).

2.- Uso de elementos y técnicas variadas en una sola pieza.

Otro punto en común en las tres obras es que se encuentran elaboradas con variadas técnicas, una hibridación de modos de producción y estructuras que podemos observar de manera muy clara en *¿Cómo exorcizar a un indio?*, aquí encontramos pintura, grabado, transfer, serigrafía, recortes de publicidad, papel, fotografías y hasta estampas religiosas. En *¿Dónde está el puñal?* Observamos el uso de obras de arte apropiadas que son acompañadas con el recorte en digital, de otras obras (el ejemplo es la ya mencionada pieza *Marat asesinado* de J.L. David y la *Joven liebre* de Durero), además, podemos observar pintura y transfer en el gran lienzo. En el caso del *Pancraciosutra* sabemos que fue elaborado únicamente mediante el tallado en linóleo, sin embargo, aun en esa pieza podemos localizar ese crisol de técnicas al encontrarnos con una obra con características de otro medio visual: el cómic.

3.- Juego de contrastes de escala en una sola pieza.

Es otra de las constantes en las tres piezas, en todas podemos observar contrastes de escala que no obedecen a una representación naturalista o mimética de las escenas plasmadas, sino que se encuentran en proporciones que podrían aludir a su importancia o significación dentro de la significación global de

la obra. Así, en la primer obra analizada, *¿Cómo exorcizar a un indio?*, podemos localizar los siguientes juegos de escala de acuerdo a su nivel de profundidad:

Lado derecho. -Primer nivel de profundidad: Encontramos una figura humanoide de proporciones colosales la cual es de importancia central para la significación de la obra, el contraste se da con las vistas religiosas y microscópicas, diminutas, que se vinculan entre sí mediante trazos. Los tres rostros vomitando y glifos mayas que podemos observar en el segundo nivel de profundidad también tienen medidas muy reducidas en relación a la figura de proporciones colosales y aún en su entorno, los glifos son más diminutos incluso que las vistas microscópicas de enfermedades y estampas religiosas.

Del lado izquierdo podemos en el primer nivel de profundidad el transfer toro y astronauta, el trozo de fotografía e ideogramas chinos, en el segundo nivel de profundidad la imagen de la china poblana y en el tercer nivel de profundidad la imagen femenina dibujada al estilo hentai, todos guardan diferentes relaciones en cuanto a tamaño, predominando las proporciones colosales de la china poblana y la figura hentai.

En el *Panraciosutra* podemos ver poca diferencia en cuanto a las proporciones, sin embargo, las dos figuras principales de los luchadores, en algunos de los cuadros, se observan muy pequeñas en relación al ring, y en otros, demasiado grandes en relación al mismo.

La obra de *¿Dónde está el puñal?* Presenta seis planos ya mencionados, en ellos podemos encontrar que los primeros tres niveles (integrados por las tres figuras masculinas), se encuentran en más o menos la misma proporción, sin embargo, el pez, los trazos y los glifos que se ubican en el cuarto, además de la mancha que da la ilusión de un rostro; todos estos elementos sí presentan contraste en cuanto a sus dimensiones: el pez es demasiado grande, los glifos aparecen sobrevolando la parte superior y también resaltan por su tamaño, la

macha rojiza que da origen al rostro del fondo parece ocupar prácticamente la totalidad del lienzo.

4.- Uso de contrastes y colores complementarios.

El uso de colores primarios lo podemos observar en las obras *¿Cómo exorcizar a un indio?* y *¿Dónde está el puñal?*, en la primera, los notamos en el multicolor fondo al amarillo, rojo y azul; en la segunda observamos un fondo amarillo, una gran mancha roja y un muy diluido azul que al mezclarse con el amarillo genera un suave verdoso. En estas mismas obras podemos observar el uso contrastes mediante de colores complementarios²⁵²: así, en la primer pieza tenemos que a través del uso de manchas, se localizan grandes porciones de rojo que contrastan con el vómito verde de los rostros colocados en el segundo nivel de profundidad del lado derecho, además, tenemos azul y naranja en las faldas de la china poblana y amarillo-violeta en la parte superior derecha.

En la obra *¿Dónde está el puñal?*, podemos observar este uso de colores complementarios en el tono verdoso del fondo que se contrapone a la gran mancha roja del mismo fondo.

En el caso del *Panraciosutra* no podemos observar el uso de colores pues, como ya se dijo, está trabajado a una sola tinta; pero sí podemos ver el uso de contrastes mediante el blanco que se contrapone e integra al negro en la escena total.

5.- Figuras de proporciones colosales en dos de las piezas.

En el caso de las piezas *¿Cómo exorcizar a un indio?* y *¿Dónde está el puñal?*, podemos observar el uso de figuras de proporciones colosales, no sólo por las mismas dimensiones de ambas piezas, sino por algunos elementos que ya hemos descrito con anterioridad, y que juegan un importante papel en la significación de

²⁵² Si mezclamos un color primario con uno secundario, se neutralizan. Entonces son complementarios como los siguientes pares: rojo con verde, azul con anaranjado, amarillo con violeta. Juan Acha, *Expresión y apreciación artística*, México, Editorial Trillas, 2007, p. 102.

la obra: en el primer caso el ser antropomorfo, la china poblana y la figura hentai; en el segundo las tres figuras masculinas, el pez y la aparente máscara roja del fondo.

6.- Uso de collage y aglomeración de elementos en dos de las piezas.

En este caso también podemos localizar estas características en las ya mencionadas *¿Cómo exorcizar a un indio?* y *¿Dónde está el puñal?*, nos encontramos con una serie de elementos diversos, de contextos diversos, re significados, colocados en las obras logrando un efecto de collage, yuxtaposición y encimamiento de las imágenes.

B) Temáticas:

1.- Arte contemporáneo y posmoderno en una de las obras.

Hemos podido observar que las tres obras pertenecen al arte contemporáneo, el en caso del *Panraciosutra*, que contiene características de arte posmoderno, sabemos que a éste, Danto lo ubica como un sector del mencionado arte contemporáneo, así, todas estas piezas, creadas por las mismas fechas, cumplen temporal y estructuralmente con algunas de las ya mencionadas características en los modos de producción propias del mencionado arte.

2.- Arte descriptivo.

Las tres presentan características de arte descriptivo, no narran acciones, sino describen y exponen hechos, cumplen con una serie de puntos que las identifican y hacen símiles a la propuesta de arte descripción de Svetlana Alpers y que ya anteriormente hemos analizado a profundidad.

3.- Elementos de cultura popular²⁵³.

En los tres cuadros podemos localizar este tipo de elementos: desde los luchadores en el *Pancraciosutra*, que son un claro ejemplo de estas exhibiciones de cultura popular, hasta las representaciones religiosas que plagan la obra *¿Dónde está el puñal?*, las estampas religiosas y los recortes de angelitos, en *¿Cómo exorcizar a un indio?*: no olvidemos que aunque pareciera oficial, la religión Católica es uno de los elementos más característicos de lo popular, ya que las tradiciones, costumbres y lugar, han incidido en ella logrando que la misma religión se manifieste de maneras muy particulares dependiendo el contexto.

Por otro lado, la china poblana que aparece en esta misma pieza puede recordarnos ese proyecto nacional que provenía de la cultura oficial, pero no olvidemos que se encuentra representada en un estampado litográfico que se hizo muy popular en los años setenta y que sirvió para popularizar la imagen y hacerla accesible al público. Como ya dijimos, los elementos de carácter religioso también pertenecen a la cultura popular, sin embargo, los examinaremos a detalle a continuación debido a que representa un sector bastante repetido en la obra de Garnica.

4.- Elementos de la religión Católica.

Una de las más marcadas constantes en la obra de Garnica es el uso de elementos alusivos a la religión católica, en nuestras obras es bastante evidente en dos de las piezas: *¿Cómo exorcizar a un indio?* y *¿Dónde está el puñal?* En el caso de la primera, la cuestión religiosa se enfatiza desde el mismo título, es este, el que marca la pauta y dinámica de la significación de la obra: representamos aún

²⁵³ El término cultura popular hace referencia al conjunto de patrones culturales y manifestaciones artísticas y literarias creadas o consumidas preferentemente por el pueblo llano, por contraposición con una cultura académica, alta u oficial centrada en medios de expresión tradicionalmente valorados como superiores y generalmente más elitista y excluyente. Pedro Porcel, *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*, España, Edicions de Ponent, 2002, p. 11.

exorcismo, el lado oscuro y negativo. También observamos alusiones religiosas en las estampas de santos, los angelitos y los trazos que simulan el proceso de exorcizar.

En el caso de la pieza *¿Dónde está el puñal?*, es evidente que está construida con la finalidad de realizar una crítica a la religión Católica: la representación de sacerdotes pederastas, alusiones al Papa, el pez, toda la significación se enlaza alrededor de la misma idea: religión Católica. Dentro de esta pieza destaca la clara relación que parece haber entre el sujeto desnudo de espaldas que porta un capirote en la cabeza y algunas piezas de Francisco de Goya, como *Auto de fe de la inquisición* (Fig. 10) y *Por haber nacido en otra parte* (Fig. 11).²⁵⁴

Aunque no podemos ver alusiones explícitas en el *Pancraciosutra*, sí es evidente la burla que se hace a un ícono “sagrado” como el Santo, el mismo nombre del luchado: “Santo”, alude a la religión Católica, por otro lado, el manejo de la polarización entre luz y oscuridad puede referirse a la mil y un veces representada lucha entre Dios y el Demonio: lucha en la que en esta ocasión, es el bien quien acaba sometido.

En síntesis, en las tres obras presenciamos una burla, una sátira y una crítica a la religión Católica.

5.- Glifos prehispánicos en dos de las obras.

En dos de las obras podemos localizar glifos mayas, se trata de las piezas: *¿Cómo exorcizar a un indio?* y *¿Dónde está el puñal?* Las cuales, como ya hemos

²⁵⁴ La obra de Francisco de Goya suele ser dividida en tres etapas: primera etapa, realidad objetiva (1774-1792); segunda etapa, realidad dramática (1808-1822); tercera etapa, realidad fantástica (1822-1824). Parece ser que es a la segunda etapa a la que pertenecen las obras mencionadas, por haber sido creadas entre 1810 y 1819, esta realidad dramática se caracterizó por composiciones intensamente auténticas, plenas de vigor y expresividad, que reflejando la temática histórica de la invasión napoleónica en España- y desde luego el inicio del periodo de la Guerra de Independencia, con los sucesos del famoso 2 de mayo de 1808-, no idealiza la batalla ni exagera la heroicidad de los buenos frente a la crueldad de los malos, sino que presentan los hechos de la contienda en toda su feroz dimensión. Álvarez de Real, *op.cit.*, p. 157-158.

visto, presentan grandes similitudes en cuanto a formato, composición y temáticas. En este caso se trata de glifos calendáricos que se localizan en el segundo y cuarto nivel de profundidad respectivamente: en ambas piezas relacionan a la obra con el tiempo como fondo: un tiempo que representa a las culturas prehispánicas las cuales subyacen en el individuo, están en él, aunque en un lugar ínfimo y casi olvidado; sin embargo, están ahí, y provocan que el sujeto se debata entre ellas y los demás elementos religiosos y culturales que lo integran y que, en muchas ocasiones, se yuxtaponen a dichas raíces.

6.- Predominio de temáticas con contenidos sexuales en las tres piezas.

Podemos observar claras alusiones a la sexualidad en la obra *¿Cómo exorcizar a un indio?*, en este caso, tenemos dos tipos de manifestaciones: una imagen que alude a la sexualidad explícita, representada por la figura femenina hentai; y una imagen que representa la sensualidad, la sexualidad velada, pura e idealizada a través de la china poblana. En el caso del *Pancraciosutra*, pudimos observar claras alusiones homoeróticas: el sexo explícito practicado por los luchadores; por otro lado, las implicaciones de violación, pedofilia y homosexualidad manifiestas en la temática, imagen y título de *¿Dónde está el puñal?*, vinculan las tres obras con esa sátira que enlaza contenidos sexuales con la crítica y burla a una serie de temáticas variadas.

7.- El desnudo masculino, presente en las tres piezas.

Como comentamos en cada una de las obras, en ningún caso los desnudos masculinos se relacionaron con el ideal de representación de hombres musculosos y esculturales: la obra en general, muestra una burla justamente a ese ideal musculoso, impenetrable que domina y representa a la sociedad. Ideal que ha permanecido, que poco ha variado desde la antigüedad clásica y que sigue presente en nuestra época.

La obra de Garnica es importante en este sentido, ya que casi la totalidad de personas que han esculpido, fotografiado o escrito sobre el cuerpo masculino son hombres, lo cual podría ser entendido como una clara extensión del poder masculino-un poder que desea mostrar algo para mantener el control de la mirada-más que como una posible posición crítica que pretendiera incidir en las barreras del poder patriarcal. El cierto que en las últimas décadas se ha ampliado la mirada con respecto a la representación del cuerpo del hombre, pero también es cierto que muy pocas obras han desafiado la construcción de la masculinidad hegemónica cuestionando los estereotipos o subvirtiendo los modelos agresivos y fálicos de virilidad²⁵⁵.

Garnica subvierte esos modelos ideales de representación masculina: en el caso de la primer obra, aunque estamos ante una figura hermafrodita, predominan rasgos masculinos y hay simbolismos que relacionan la imagen con los hombres; la segunda es bastante obvia y en la pieza *¿Dónde está el puñal?* aunque estamos ante una crítica religiosas: las altas jerarquías eclesiásticas son hombres; en las tres obras se muestra una dura crítica a estas representaciones que por excelencia, demuestran virilidad, pureza o el más alto grado de espiritualidad; utiliza las características más representativas de las mismos y las coloca contra ellas. Esta, parece, es una de las características más llamativas en la obra de este artista.

8.- Lo lúdico: el juego en las tres piezas.

El elemento lúdico y el arte lo podemos ubicar en las tres piezas: Las tres necesitan de este proceso denominado con-formación, en donde la lectura de una obra implica la interpretación de una serie de receptores, quienes van variando el simbolismo y significación que observan en las piezas de acuerdo a su contexto

²⁵⁵ Cortés, *op.cit.*, p.192.

social y personal; es decir, como veíamos, cualquier lectura a cualquier obra implica esta acción de con-formación.

Sin embargo, es en la obra *¿Cómo exorcizar a un indio?* en donde podemos localizar con mayor intensidad este papel del receptor: el receptor no sólo juega, sino que forma parte de la obra e instalación, es el único detonante que permite que el movimiento del juego se active. En este sentido también destaca la obra *¿Dónde está el puñal?*, porque en ella podemos vislumbrar una alusión al espectador que observa inmóvil y estupefacto las acciones de los personajes de la pieza: esa serie de significaciones y críticas en donde el receptor únicamente se detiene a mirar en un instante, y con su inactividad entra muy bien dentro del contexto inerte de la obra: el tiempo parece detenido; se trata de la eternidad en un instante, y nosotros como espectadores, tenemos el lujo de observar ese instante por muchos escondido: sin participar, sin hacer nada, sólo mirar y ser cómplices.

9.- La identidad en las tres piezas.

La crítica a la identidad la podemos observar en las tres obras, de manera variada, en *¿Cómo exorcizar a un indio?*, se refiere a la identidad nacional, y religiosa, el *Panraciosutra* y *¿Dónde está el puñal?*, se relacionan más con la crítica a la identidad de género, en las tres piezas podemos observar ese cuestionamiento a ese conjunto de elementos que integran y forman parte de dicha identidad.

En síntesis, tenemos que las tres piezas presentan una gran cantidad de elementos en común, más aún las dos piezas tituladas *¿Cómo exorcizar a un indio?* y *¿Dónde está el puñal?*, cuyos elementos son más similares entre sí, sin embargo, la pieza denominada *Panraciosutra*, comparte dichos elementos comunes aunque de forma más velada o menos evidente.

- Periodo de elaboración: Elementos constantes en la obra de Garnica.

En relación a este punto, abordaremos los elementos más comunes en el periodo de elaboración de la obra, es decir, nos centraremos en las piezas que se exhibieron en la muestra llamada *La carne y el diablo*, ya que las mismas fueron creadas en periodos de tiempo similares y se mostraron al mismo tiempo y lugar.

1.- Crítica religiosa.

Ya habíamos explicado que la crítica a la religión Católica es uno de los elementos comunes en las tres piezas analizadas a profundidad, sin embargo, es menester subrayar que dicha crítica es un punto común en casi toda la obra de Garnica, independientemente del periodo o muestra. La obra de este artista plástico muestra una clara tendencia a la utilización de elementos religiosos, la manera de plasmar dichos elementos nos recuerda un poco la obra del español Juan de Valdés Leal²⁵⁶, quien realizaba obras con temáticas religiosas dentro de una tendencia marcadamente macabra y grotesca (*Fig. 12*)

En *La carne y el diablo* la aparición de iconografía religiosa no es la excepción, además de las piezas ya estudiadas, podemos localizar este tipo de alusiones, ya sea implícitas o explícitas, en las siguientes obras: la capa que porta el Santo y la estructura que sería similar a un altar en donde es colocado el ídolo luchador en la pieza *¡Santo!, ¡Santo!, ¡Santo!* (*Fig. 13*), el pez que acaricia la figura humanoide en la obra *Acariciando al pez* (*Fig. 14*), la mitra que portan los sujetos que se ubican al centro de la pieza *Conclave* (*Fig. 15*), y el ángel que aparece a la derecha en la misma. También podemos observar este tipo de relaciones en la pieza *El poder del círculo* (*Fig. 16*), donde un humanoide sostiene con su boca una medalla que otro humanoide recoge: la medalla pareciera similar a las representaciones populares del “sagrado corazón” de Jesús. Otro

²⁵⁶ Tras la muerte de Murillo en 1682, Valdés Leal fue el pintor principal de Sevilla hasta su propia muerte, ocho años después. También fue un pintor principalmente religioso, pero su producción fue muy distinta a la de Murillo: su estilo, sumamente emotivo, a menudo algo descarnado y con tendencia a lo macabro. Ian Chilvers, *Arte, guía visual definitiva. 1600-1700, El Barroco*, Singapur, Dorling Kindersley, 2010, p. 53.

sagrado corazón y una serpiente se nos presentan en *La Tiznada* (Fig. 17); el título de la obra *La pasión según Sanjasmeo* (Fig.18) refieren directamente a sucesos y representaciones religiosas, en esta misma pieza podemos observar pinturas de Dios y Jesús coronando a un par de figuras centrales. Aparecen un par de angelitos en *Mr. Frog* (Fig.19) y un Cristo muerto en *Tánatos* (Fig.20).

Otro elemento religioso constante son los mudras propios de la religión budista, son una constatación en piezas como: *El libro de las mil manos mixtas* (Fig.21), *Acariciando al pez* (Fig. 14), *El poder del círculo* (Fig.16), *En compañía de un curvo* (Fig. 22), *Grial* (Fig. 23) y *La pasión según Sanjasmeo* (Fig 18).

2.- Crítica a elementos de cultura popular.

Este tipo de elementos también los vemos en *¡Santo!, ¡Santo!, ¡Santo!* (Fig. 13), ya que la figura central de la obra es el luchador conocido como Santo, él porta una capa religiosa, se encuentra en primer nivel y al centro de la pieza, sin embargo, también podemos observar numerosas cabezas enmascaradas en toda la parte inferior de la obra. Los trozos del logo de Coca Cola que aparecen en *Este no es un sastré* (Fig. 24) remiten a esos productos comerciales consumidos preponderantemente por el pueblo. Los mismos elementos de origen religioso de los que ya hablamos son formas culturales consumidas predominantemente por el pueblo.

3.- Crítica productos comerciales y consumismo.

Podemos observar la presencia de productos comerciales desde que analizamos la pieza *¿Cómo exorcizar a un indio?*, en donde localizamos una serie de recortes alusivos a productos de limpieza y cereal bajando por el tubo digestivo de la figura de proporciones colosales ubicada a la derecha. Estos recortes de productos tienen en común el integrarse a las piezas a modo de collage para incidir en la significación de la obra; así, podemos ver este tipo de productos en las siguientes

obras: *Conclave* (Fig. 15), *Este no es un sastre* (Fig. 24) y *Welcome Samo* (Fig, 25).

4.- Uso constante de obras apropiadas.

En este punto, podemos ubicar varias vertientes: por un lado, elementos que hacen alusión a caricaturas o animaciones, ya sea japonesas o estadounidenses; nos referimos al uso de imágenes de personajes que se integran a la obra de manera muy particular.

1.- El primer ejemplo de esto es *La Tiznada* (Fig. 17), en esta pieza, el personaje principal sostiene en sus manos lo que parece un corazón del cual brotan ramas en vez de arterias; lo que culmina las ramas, en vez de ser frutos, son las cabezas de las Chicas Superpoderosas: Bombón, Burbuja y Bellota²⁵⁷.

2.- Otros dos ejemplos los podemos observar en la constante presencia de personajes de animación japonesa, o con características de la misma. En *Conclave* (Fig. 15) identificamos a Ikki, perteneciente a la serie *Saint Seiya*²⁵⁸, estrenada en México en los años noventa. De igual manera, no olvidemos a la imagen femenina dibujada al más puro estilo hentai que hemos analizado en la pieza *¿Cómo exorcizar a un indio?*

Hay otra serie de imágenes apropiadas y que se presentan de modo muy continuo en las piezas de Garnica, en este periodo: se trata de la utilización de obras clásicas a partir de las cuales el autor crea un collage que yuxtapone y reestructura significados: Reconocemos al *Vitrubio* de Da Vinci (Fig. 26) en la obra en *¡Santo!, ¡Santo!, ¡Santo* (Fig. 13); del mismo Da Vinci encontramos los

²⁵⁷ The Powerpuff Girls (Las Supernenas en España y Las Chicas Superpoderosas en Latinoamérica) es el nombre de una serie animada estadounidense estrenada en 1998. Su creador es Craig McCracken, el argumento gira en torno a tres super niñas (Bombón, Burbuja y Bellota) creadas en un accidente de laboratorio por el profesor Utonio.

²⁵⁸ En México conocida como *Los caballeros del Zodiaco*, su creador fue Masami Kurumanda, el manga se estrenó en Japón en 1985, el argumento trata de cinco adolescentes guerreros que usan armaduras sagradas y los cuales protegen a la reencarnación actual de la diosa Athena, una chica japonesa de nombre Saori Kido. El personaje de Ikki es descrito como un niño de 15 años que porta la armadura del ave Fénix.

Estudios anatómicos del (Fig. 24) en la obra *El clóset* (Fig.28); el ya mencionado *Marat asesinado* (Fig. 29) de J.L. David y la *Joven liebre* (Fig. 30) de Alberto Durero en la obra *¿Dónde está el puñal?*; en *Grial* (Fig. 20), podemos observar la obra de Egon Schiele conocida como *Retrato de Friederike Maria Beer* (Fig. 31); de Claudio de Lorena tenemos su obra *Puerto con el embarque de la reina de Saba* (Fig. 32) en la obra *La niña* (Fig.33). En *Mr. Frog* (Fig.19), reconocemos a un par de ángeles que aparecen en la parte inferior de la *Madonna Sixtina* (Fig. 34), pieza de Rafael Sanzio. Finalmente, *El Cristo Muerto* (Fig. 35) de Hans Holbein yace inerte en la obra *Tanatos* (Fig.20).

5.- Presencia constante de glifos mayas.

Como ya se explicó con anterioridad, podemos ubicar los glifos mayas en dos de las obras estudiadas: *¿Cómo exorcizar a un indio?* y *¿Dónde está el puñal?*, en ambos casos se trata de glifos calendáricos colocados con la finalidad de dar dimensión de temporalidad. Podemos localizar más de estos glifos en obras anteriores.

6.- Trazos y líneas.

Otra constante que podemos ver también, en casi toda la obra de Garnica, y en todo periodo es el uso de trazos y líneas. En *La carne y el diablo* las podemos observar casi siempre en formas circulares entrelazadas, trazos geométricos vinculados que por lo general unen una serie de elementos que se relacionan con otro más, casi siempre con implicaciones simbólicas de carácter religiosos. Encontramos estas líneas casi todas las piezas de la estudiada exhibición.

7.- Crítica a la identidad cultural.

La crítica a la identidad cultural comprende principalmente tres ejemplos: la identidad religiosa, la identidad de género y la identidad nacional. Anteriormente

habíamos explicado que la identidad cultural es ese sentido de pertenencia a una colectividad, constituida por una serie de elementos que brindan esa cohesión, se relaciona básicamente con el territorio, sin embargo, manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencia de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana.²⁵⁹ Estas otras actividades, relacionadas con la religión, sus ritos, los modelos de género y lo que los constituye, son elementos constantemente cuestionados en las obras de Enrique Garnica, los puntos comunes de crítica religiosa, genérica y nacional, explicados anteriormente, convergen en este punto.

Es necesario enfatizar, que las piezas, tanto las analizadas como la generalidad de la obra en presentan, como ya se vio, una gran cantidad de objetos y elementos comunes, no sólo en el sentido temático, sino también en cuanto a composición y formas de producir. Finalmente, subrayamos que la mayoría de elementos aquí mencionados (como los temas religiosos, los glifos, los trazos, cultura popular y hentai), son muy recurrentes en la obra en general del artista, sin importar el periodo ni la exposición: las variaciones en cuanto a enfoque, significación y producción pueden ser amplias o cortas, pero la crítica social siempre se ve presente en ellas.

De manera general, podemos decir que la obra de Enrique Garnica, articula su mundo alrededor de un eje principal: lo lúdico; ya lo decía el artista, con sus propias palabras, que el arte para lo que le sirve es para jugar: ... Recuperar en el arte para lo que me sirve: jugar, divertirme, eso es para lo que me sirve, o sea, yo no he dejado de jugar, hay que sentir lo mismo que cada vez que le entregaba la pieza a mi papá, a mi mamá, entonces cuando le hice la cruz, diario cuando llegaban les entregaba algo, diario, diario, diario, diario, diario, cualquier tontería, entonces me divertía en la tarde y me recompensaban en la noche.²⁶⁰

²⁵⁹ Molano, *op.cit.*, p. 73.

²⁶⁰ Isuki Castelli, *op.cit.*

Es a través de esa idea de juego que se enlazan en la producción de Garnica tres elementos recurrentes en todas las obras de este creador visual: la religión, la política y la sexualidad; pueden haber más elementos que se repiten, como ya los hemos visto, sin embargo, estos tres son puntos que siempre se repiten en la obra de Garnica, a través de ellos ese juego se hace presente, lo lúdico, que también se encuentra en cada obra, y que se manifiesta no sólo en el creador sino en la estructura de las piezas: las obras de Garnica juegan siempre con su espectador. Los ejemplos analizados aquí son una muestra de lo anterior, si *¿Cómo exorcizar a un indio?* exige una participación extremadamente activa de su espectador, las otras dos, aunque no se integran a ninguna instalación, requieren que quien las observa juegue con su contexto, con su propio conocimiento del tema que trata la obra, entre en esa dinámica de humor que las envuelve, el mundo en las obras de este artista requiere de ese conocimiento cotidiano, que es de donde proviene la inspiración para su creación, y de la crítica del mismo.

Si la obra en general se desenvuelve dentro de la dinámica lúdica y la crítica religiosa, política y sexual, las piezas de este artista se integran por completo a las características del ya mencionado arte contemporáneo: insertas en un momento en el que la cultura visual, el uso y las significaciones a las imágenes generaron fuertes cambios en el arte: la obra dejó las paredes del museo para integrarse a la dinámica del espectador, y se valió del contexto integrando lo lúdico dentro de esta dinámica: la obra de Garnica no siempre presentó estas características del ya mencionado arte contemporáneo, pero sí jugó con lo lúdico integrando la crítica a sí misma.

¿Cómo se logró dar una obra de este tipo en un contexto donde predominó hasta hace poco el arte moderno?, probablemente tenga que ver con las influencias, los talleres cubanos tomados en el extranjero, lo visto y lo leído, o simplemente, como el mismo artista lo dijo tenga que ver con la similitud de los procesos creativos, con esta ruptura y nuevas formas de creación que se dieron en todo el mundo y en la que Garnica parecía jugar sin darse cuenta,

probablemente un punto principal sea esa ya mencionada irreverencia que lo caracteriza, es esa tendencia eterna a romper esquemas, que forma parte de su personalidad, de su obra y de su mundo: Yo he tratado de luchar muy duro para tratar de controlar esa parte esquemática que te da la sociedad y la familia, yo creo que es de las cosas que más me ha costado trabajo, pero que lo he podido... ... por ejemplo jamás le he pegado a mi esposa y a mis hijas, nunca, este... no me gusta el rollo violento, yo no veo box, yo no veo nada de eso, nada veo, nada de eso, peleas de toros, de gallos, de gatos, de lo que sea, de nada de eso, no me gusta; entonces en el esquema hombre no encajas, ¿no?, no encajas y eso es pesado cargarlo, entonces cuando tú te reúnes con hombres que tienen enfrente el machote no puede platicar de muchísimas cosas, ¿no?, de muchas, de muchas, entonces sí es difícil, es bien difícil, digo, en este país.²⁶¹

La obra de Garnica no es narrativa, no cuenta una historia o mito, como ya se dijo, expone una serie de situaciones a través de elementos colocados de manera tal que describen un hecho o hechos, si bien, entre las múltiples temáticas recurrentes en su obra sobresalen la religión, la sexualidad y la política, la crítica por lo general se articula alrededor del cuestionamiento, subversión y sátira a la identidad, a todos esos elementos que se integran y generan cohesión principalmente en la religión, nacionalismo y género (en este punto se integra toda la cuestión de la sexualidad)

En síntesis, estamos ante una serie de obras que por lo general, han sido creadas con un principio lúdico, a través de la crítica a diversas formas de identidad, articulan una sátira que por lo general, contiene elementos religiosos, genéricos, nacionalistas y políticos. Las piezas llevan a cabo su crítica a través del proceso de creación en el que la obra expone la situación, y se valen del entorno, del receptor y hasta de instalaciones para integrar y completar su significado.

²⁶¹ *Idem.*

IMÁGENES:



Fig. 1 ¿Cómo exorcizar a un indio
(Díptico)-mixta. 122x80 cm.
La carne y el diablo
Enrique Garnica



2/10

Toledo

© ADAGP, Paris, 2012

Fig. 2 Mues Immobiles,
Plata sobre gelatina,
1977
Francisco Toledo



Fig. 3 Figura con fondo azul
Óleo sobre tela,
1985
Ricardo Martínez



*Fig. 4 Figura recostada en tres
piezas: vestida*
Bronce, longitud 446cm
1975
Henry Moore



Fig. 5 Familia,
Mixta sobre tela, 180.5x239cm
2011
José Bedia



Fig. 6 Cama Volando,
Óleo sobre metal,
30.5X38cm
Frida Kahlo



Fig. 8 Pancraciosutra
(poliptico) linograbado
15x20cm c/u
La carne y el diablo
Enrique Garnica

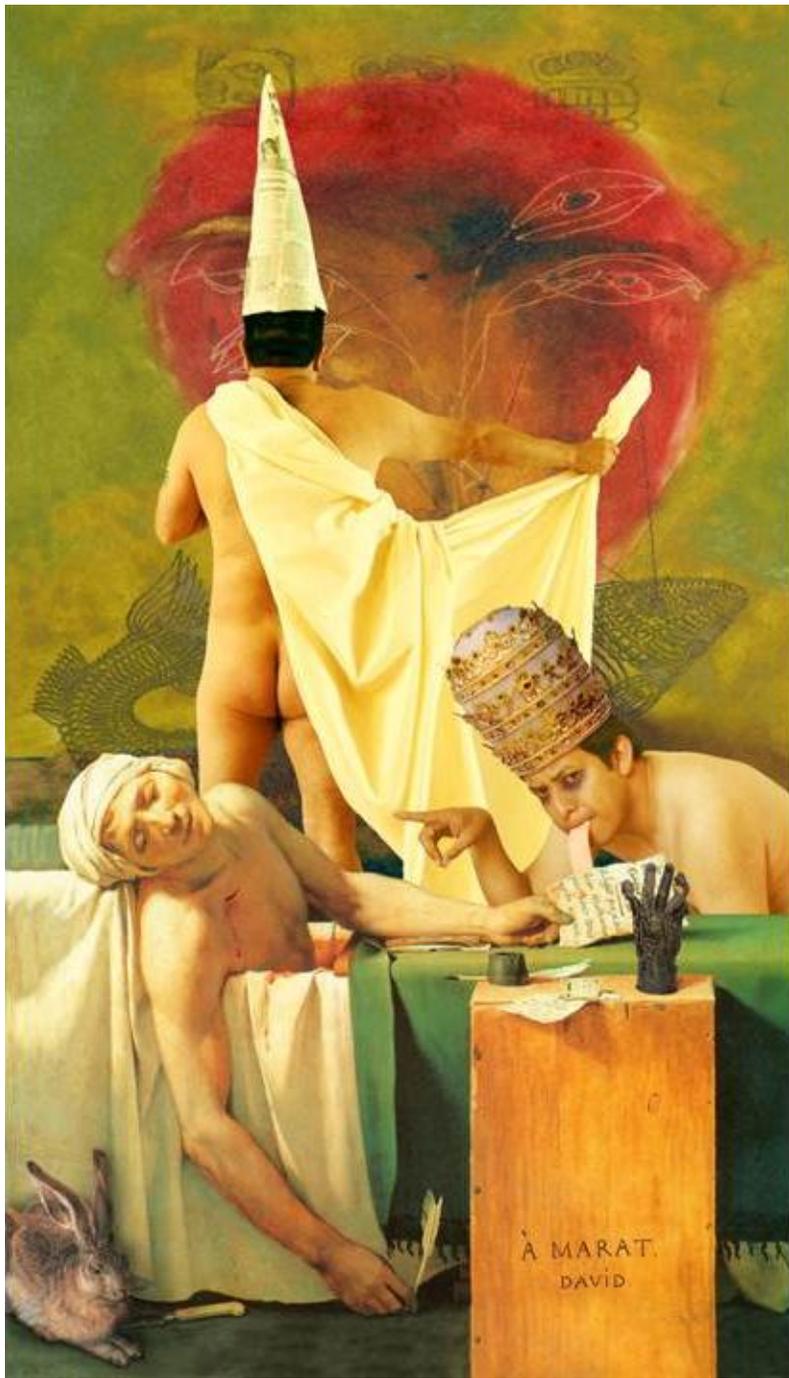


Fig. 9 ¿Dónde está el puñal?
Gráfica digital 122x244 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



*Fig. 10 Auto de fe de la
Inquisición*
Óleo sobre tabla
1812-1819
Francisco de Goya



*Fig. 11 Por haber nacido en otra
parte
1810-1811
Francisco de Goya*

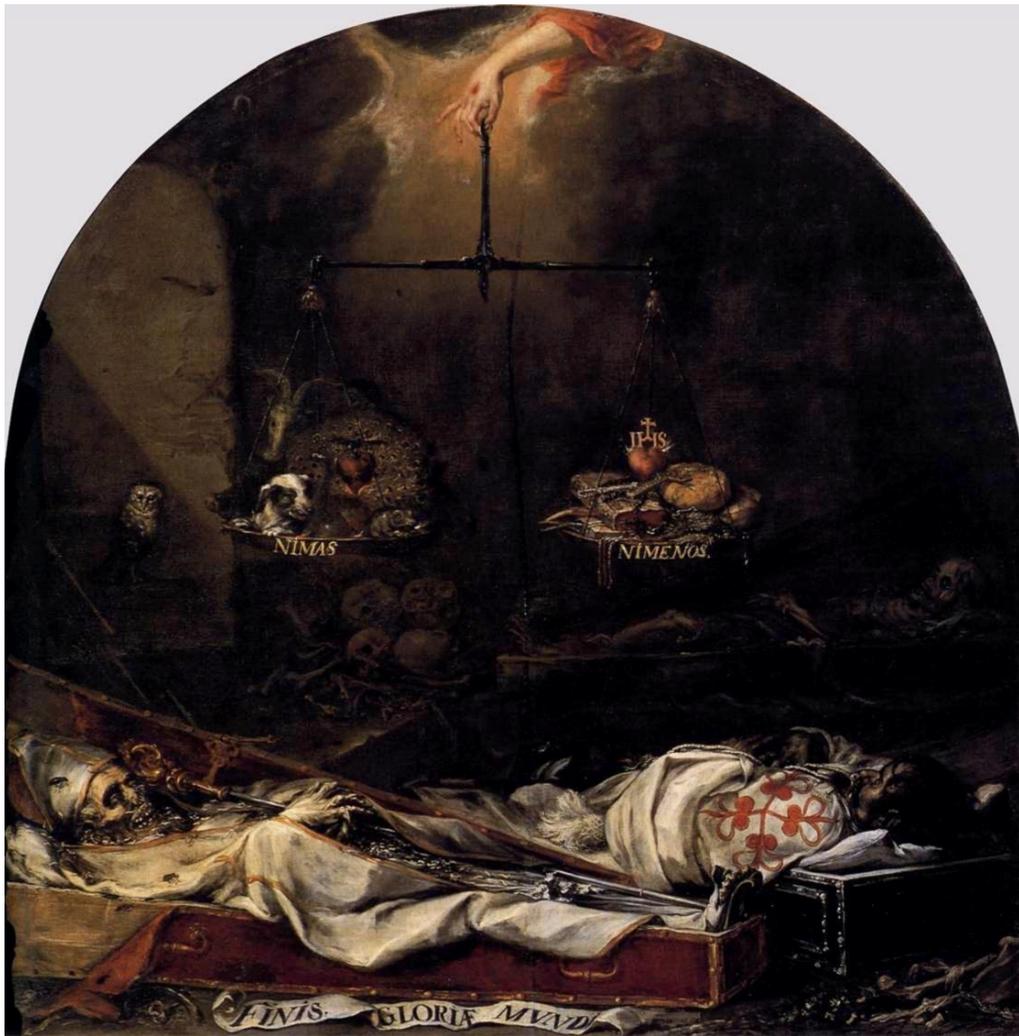


Fig. 12 Finis gloriae mundi
Óleo sobre tela
Juan Valdés Leal



Fig. 13 ¡Santo!, ¡Santo!, ¡Santo!
Mixta-122x150 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 14 Acariciando al pez
Mixta, 122x122 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 15 Conclave
Mixta, 360x120 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 16 El poder del círculo
Mixta, 100x80 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 17 La tiznada
Mixta, 90x120 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica

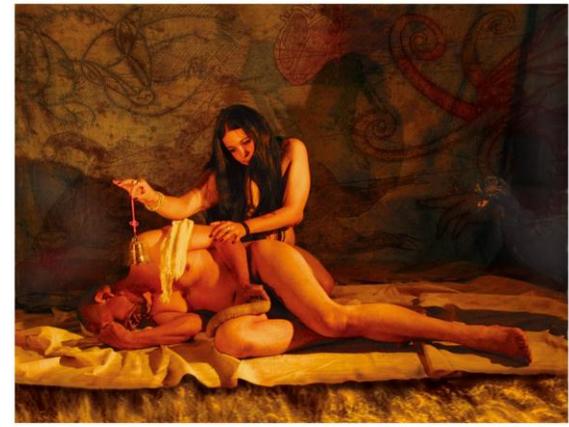


Fig. 18 La pasión según Sanjasmao
122x244 cm c/u (Tríptico)
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 19 Mr. Frog
Mixta, 100x80cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig.20 Tanatos
Gráfica digital, 244x122 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 21 El libro de las mil manos
Mixta, 244x122 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



*Fig. 22 En compañía de un
curvo*

Mixta, 122x122 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica

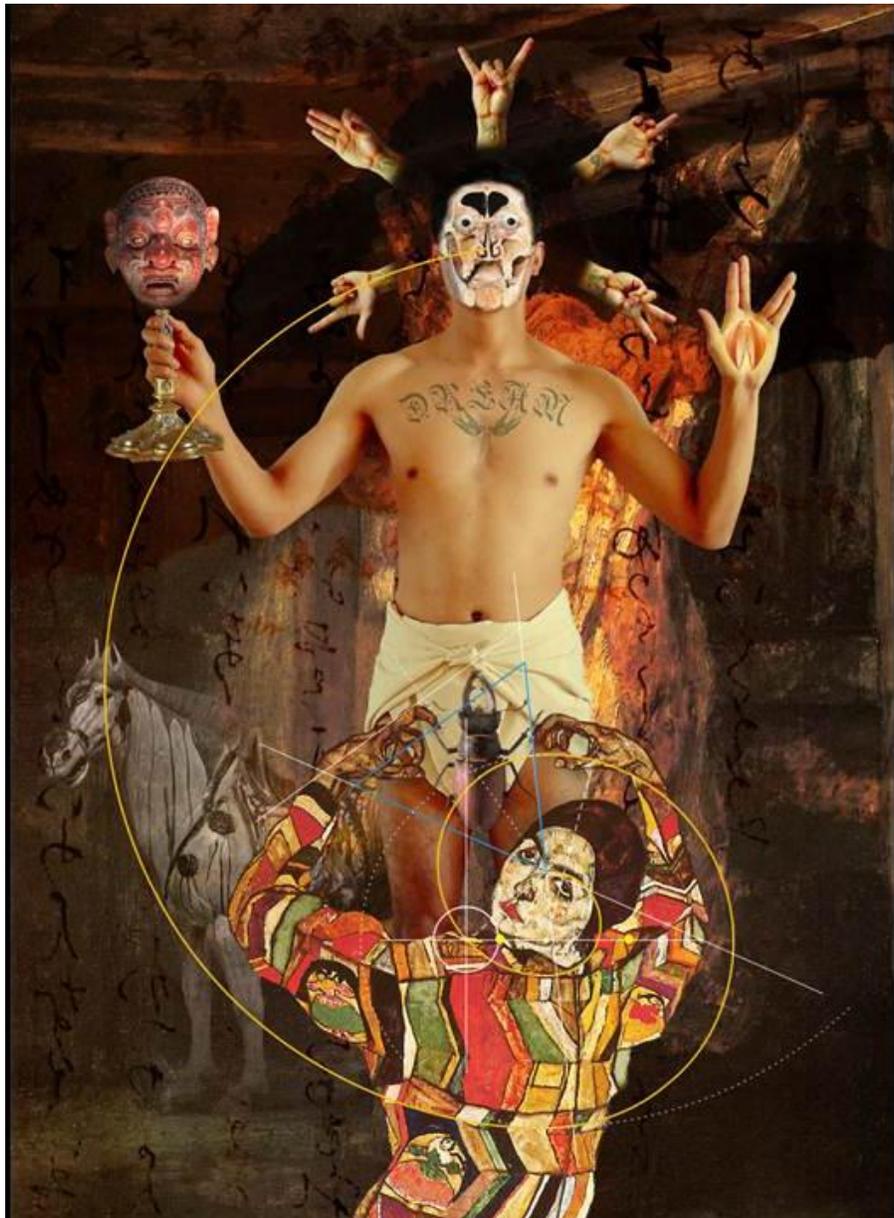


Fig. 23 Grial
Gráfica digital, 122x244 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 24 Este no es un sastre
Mixta 122x122 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 25 Welcome samo
Mixta, 50x40cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica

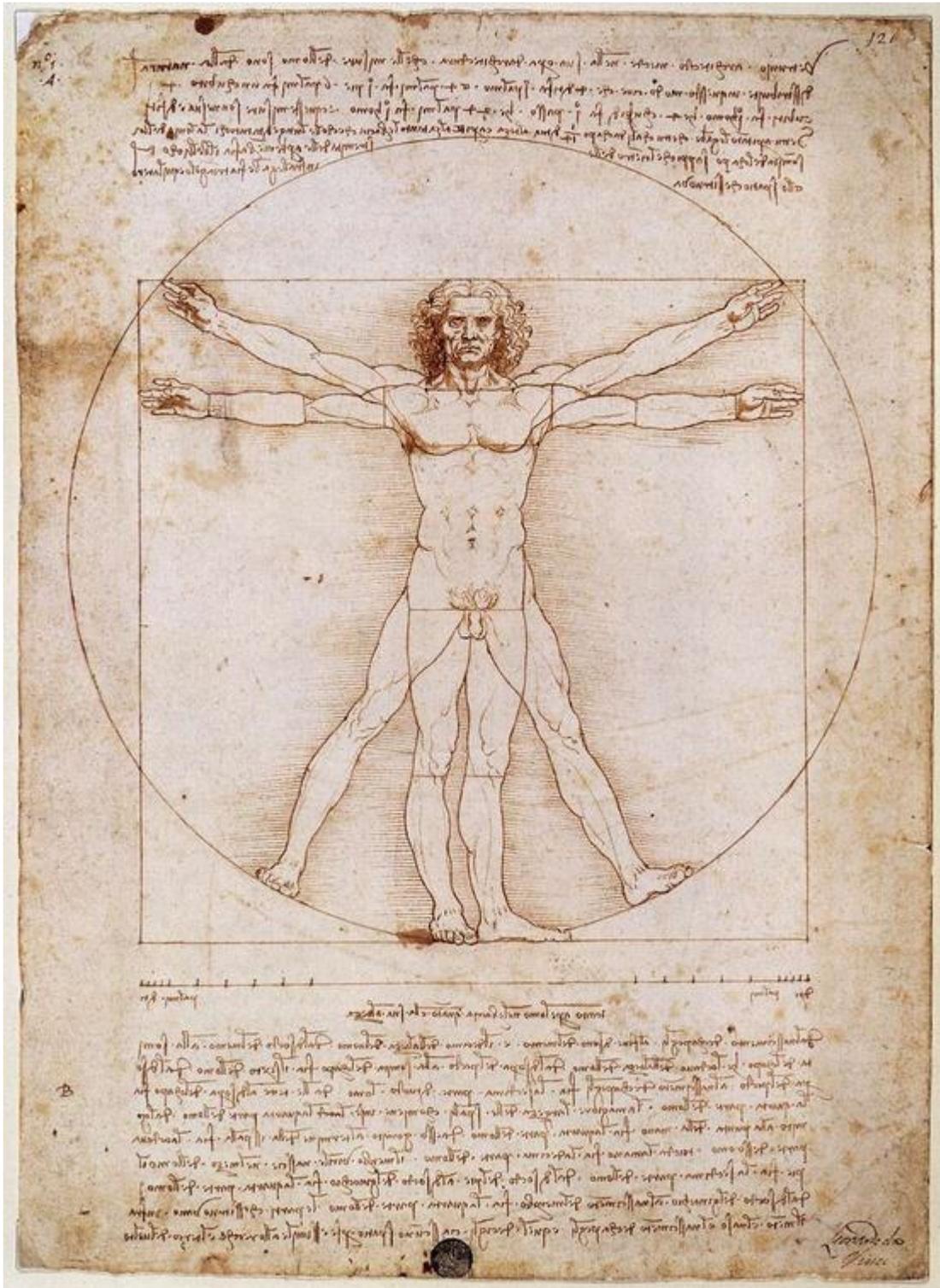


Fig. 26 Vitruvio
Leonardo Da Vinci

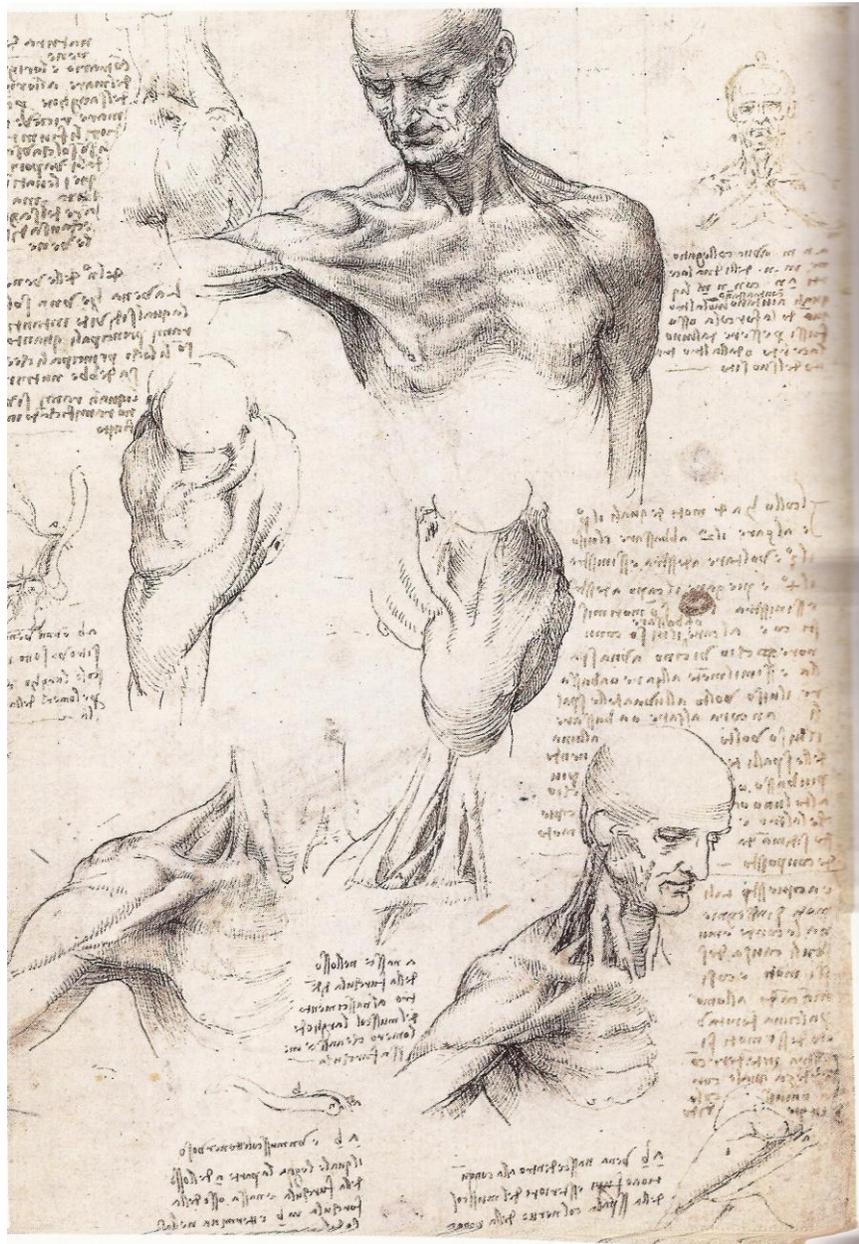


Fig.27 Estudios anatómicos del
hombro
Leonardo Da Vinci

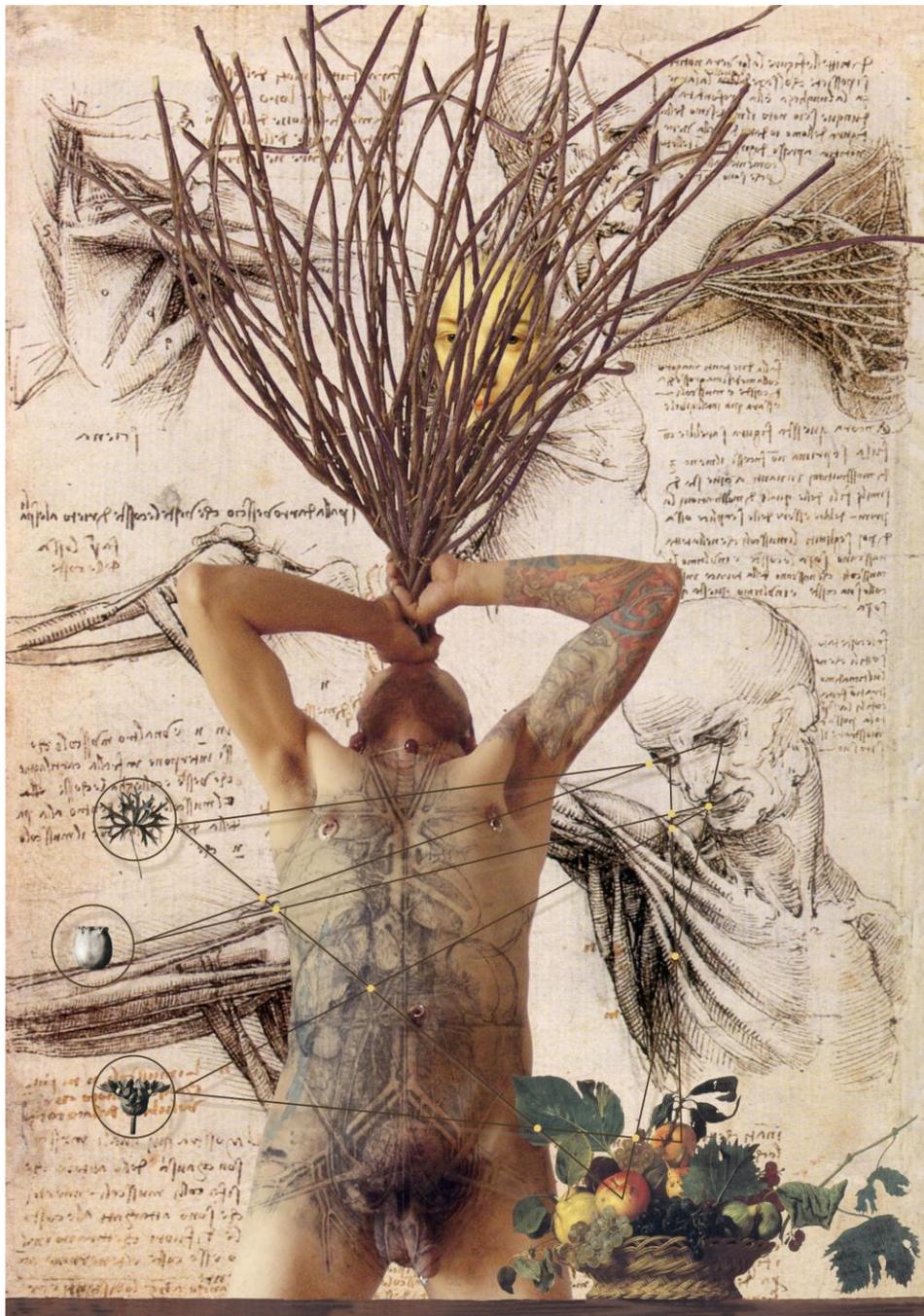


Fig. 28 El closet
Gráfica digital, 122x244 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica

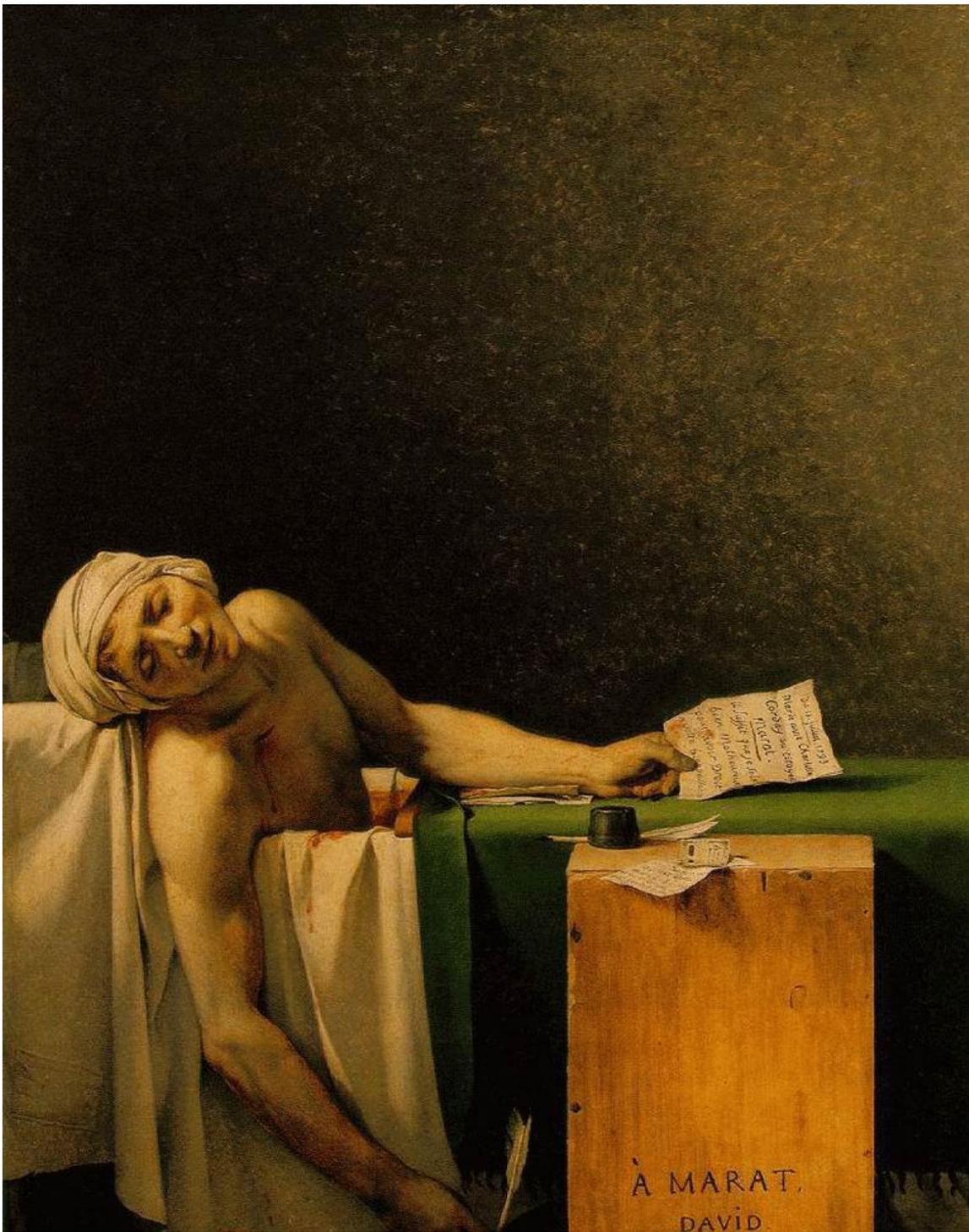


Fig. 29 Marat asesinado

Óleo sobre lienzo

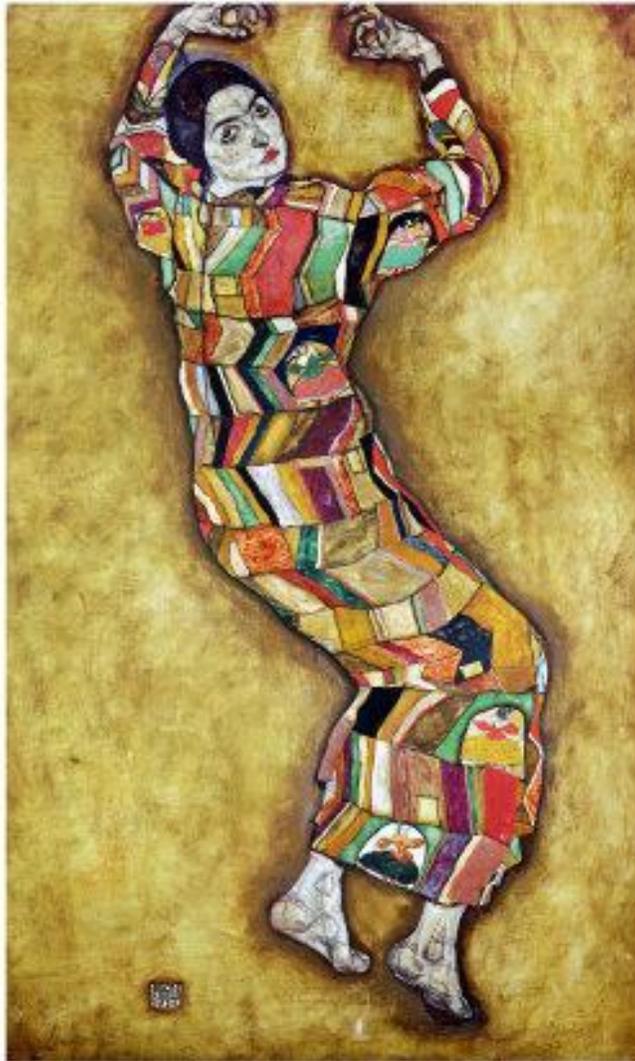
165x128cm

1793

Jacques Louis David



Fig. 30 Joven Liebre
Acuarela sobre cartón.
1,5 x 22,6 cm,
1502
Alberto Durero



*Fig. 31 Retrato de Friederike
María Beer
Lámina Glicée.
1914
Egon Schiele*



*Fig. 32 Puerto con el embarque
de la reina de Saba*
Óleo sobre lienzo, 1648,
150x197cm. National Gallery.
Londres
Claudio de Lorena



Fig. 33 La niña
Gráfica digital, 200x122 cm
La carne y el diablo
Enrique Garnica



Fig. 34 Madonna Sixtina
Óleo sobre tela, 1513,
264.1x195.6 cm,
Rafael Sanzio



Fig. 35 Cristo muerto
30.5x200cm, óleo sobre tela, 1521
Hans Holbein

BIBLIOGRAFÍA.

LIBROS:

- ACHA, Juan, *Crítica del arte*, México, Trillas, 2002.
- ACHA, Juan, *El consumo artístico y sus efectos*, México, Trillas, 1988.
- ACHAN, Juan, *Expresión y apreciación artística*, México, Editorial Trillas, 2007.
- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir*. Madrid, Blume, 1987.
- ÁLVAREZ, del Real María Eloísa, *Todo lo que hay que saber sobre arte y literatura*, Colombia, Editorial América S.A, 1990.
- BAYÓN, Damián, *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI editores, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- BERGER, John. *Modos de Ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- BARRIOS, José Luis, *El cuerpo disuelto, lo colosal y lo monstruoso*, México, Universidad Iberoamericana, 2010.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Editorial Balsa de la Medusa, 1987.
- CARDOZA y Aragón Luis, *Pintura mexicana contemporánea*, México, Imprenta universitaria 1953.
- CIRLOT, Lourdes, *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX*, España, Ariel, 1988.
- CLARK, Keneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial S.A, 2006.
- COOPER, J.C. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili SL, 2004.
- CHILVERS, Ian, *Arte, guía visual definitiva. 1600-1700, El Barroco*, Singapur, Dorling Kindersley, 2010.
- DANTO, Arthur C, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1999.
- DEL CONDE, Teresa, *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*, México, Museo de Arte Moderno, 1993.
- DEL CONDE, Teresa, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME Ediciones, 1994.

DEL CONDE, Teresa, "Notas sobre la crítica de arte en México", En Revista *Universidad de México*, vol. 55, num. 588-589, 2000.

DE LOS REYES, Aurelio, "El nacionalismo en el cine, 1920-1930. Búsqueda de una nueva simbología", en *IX Coloquio Internacional de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 271-292.

DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, España, Alianza editorial, 1985.

FERNÁNDEZ, Arenas José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, España, Anthropos Editorial, 1982.

FOUCAULT Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo veintiuno editores S.A de C.V, 1994.

GADAMER, Hans Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1991.

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.

G. Cortés, José Miguel, *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder en la masculinidad*. Barcelona, Editorial Egales S.L, 2004.

GOMBRICH, E. H, *Historia del arte*, Londres, Phaidon Press Limited, 1995.

GOMBRICH, E. H, *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Editorial Debate S.A, 2000.

GOMBRICH, E. H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Madrid, Phaidon Press Ltd., 1998.

GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial S.A, 2000.

-GUASCH, Ana María, *La crítica de arte*, España, Ediciones de Serbal, 2003.

GUBERN, Roman , *El lenguaje de los cómics*, Barcelona. Ed. Península, 1974.

EMERICH Luis Carlos, *Figuraciones y desfiguros de los ochenta*, México, Editorial Diana, 1989.

HELMKE, Christophe, *Introducción a los jeroglíficos mayas*, Londres, University College, 2004.

KOPRINAROV, Lazar, *Estética*, La Habana, Editorial Política, 1982

KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las Vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

La iconografía en el arte contemporáneo, México, UNAM, 1982.

LARA, Elizondo Lupina, *Resumen Pintores Y Pintura Mexicana: 200 Artistas Mexicanos, Siglos XIX, XX y XXI*, México, Promociones de arte mexicano, 2009.

LIRA Saade, Carmen, *Anuario La Jornada 2007*, México, Agencia de Servicios Integrales de Comunicación S.A de C.V, 2007.

LÓPEZ, Botalín Isidro, *El grabado y la impresión artística*, México, UAEH, 2002.

Dos momentos. Plástica de la zona centro. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

NEAD, Lynda, *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos S.A, 1998.

MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

Mc LOUD, Scott , *El arte invisible*, Bilbao, Astiberri Ediciones, 2007.

MOLINA, Juan Antonio, *Arte contemporáneo en Hidalgo. Catálogo*. Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1998.

MUÑOZ, Miguel Ángel, *Ricardo Martínez, la poética de la figura*, México, CONACULTA (Colección Círculo de arte), 2001.

MUSACCHIO, Humberto, *El taller de gráfica popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

MUSEO COLECCIÓN BLAISTEN, *Francisco Díaz de León*, México, Editorial RM, 2010.

O`GORMAN, Edmundo, *Documentos para la historia de la litografía en México*, México, Imprenta Universitaria, 1955.

OLMOS, Gabriela, *Pintores mexicanos de la A a la Z*, México, Editorial Artes de México y el Mundo, 2008.

PÉREZ, Montfort Ricardo, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1919". En BLANCARTE Roberto: *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

PÉREZ Salas, María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

PORCEL, Pedro, *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*, España, Ediciones de Ponent, 2002.

RAMÍREZ, Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, UNAM, 2008.

RATNAKAR, Pramesh, *India Dorada, el Kama Sutra*, La Habana, DASTIN S.L, 1999.

RIEMSCHEIDER, Burkhard, *El arte hoy*, Italia, Taschen, 2002.

-RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Una década de crítica de arte*, México, SEP, 1974.

SCHELEBERGER, Eckard, *Los dioses de la India, forma expresión y símbolo*, Madrid, Abada Editores S.L, 2004.

SMITH, Edward Lucie, *Las artes visuales en el siglo XX*, España, Könemann, 2000.

SPAMER, Irene, *Una visión del arte en México*, México, Editorial Trillas, 2003.

STAGNOS, Nikos, *Conceptos del arte moderno, del fauvismo al posmodernismo*, España, Ediciones destino, 2000.

TIBOL, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México, SEP, 1987.

VALDEZ Benítez, Ignacio, *Hidalgo, joya cultural de México*, Hidalgo, SEPH, 1999.

VILLORO, LUIS, *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, PAIDÓS, 1998.

VLADY, Andrew, *La nueva estampa mexicana*, México, CENIDIAP, 2010.

-CATÁLOGOS.

ALQUIMIA, Puebla, Museo-Taller Erasto Cortés, 2009.

COMPOSTA, Pachuca, Galería Pilar Licona, 2000.

CONTEMPORARY ART, PART II, SOTHEBY`S New York, 1996.

CONTEMPORARY ART/MORNING, SOTHEBY`S New York, 2006.

CONTEMPORARY ART/AFTERNOON, SOTHEBY`S New York, 2006.

DEL COLLAGE AL ENSAMBLE, Pachuca, Foro cultura Efrén Rebolledo, 1989.

ENRIQUE GARNICA: LA CARNE Y EL DIABLO, Pachuca, El cuartel del arte, 2008

IMPRONTA 666, Pachuca, Hgo, Foro cultura Efrén Rebolledo, 2006.

LA MIRADA Y LA HISTORIA. 45 ARTÍSTAS, Pachuca, El cuartel del arte, 2010.

LATIN AMERICAN ART, SOTHEBY`S New York, 1996.

LEO ACOSTA. LITOGRAFÍA. Pachuca, El cuartel del arte, 2009.

IMPRONTA 666, Pachuca, Hgo, Foro cultura Efrén Rebolledo, 2006.

RÉQUIEM, Mex. DF , Centro cultural José Guadalupe Posada, 1991.

DEL COLLAGE AL ENSAMBLE, Pachuca, Hgo, Foro cultura Efrén Rebolledo, 1989.

TESIS.

GONZÁLEZ Sosa, Zaide González y VALLEJO, Carrasco Silvia Alejandra, *Video documental Luchandera*, México, Tesis de licenciatura presentada en la Universidad de las Américas, Puebla, 2008.

HEMEROGRAFÍA.

El Porvenir, (1994)

ARTÍCULOS.

AGUILAR, Ochoa Arturo, "Los inicios de la litografía en México", *ANALES IIE*, volumen XXIX, número 90, 2007 pp. 65-100.

DEL CONDE, Teresa, "Algunos discursos e íconos de la posmodernidad" *Estudios de arte y estética*, número 35, 1995, pp. 423-428.

DEL CONDE, Teresa, "Notas sobre la crítica de arte en México", en *Revista Universidad de México*, 2000, p. 77-80.

FISAC, Tatiana, "La estructura fonológica de la lengua china: introducción al estudio de los tonos" en *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, número 3. 1985-1986, pp.149-163.

MANRIQUE, Jorge Alberto, "Crítica en Latinoamérica: sintonía y disonancias", en *Revista de Estudios de Arte y Estética*, 1988, pp. 295-302.

MANZANO, Castro Andrés, "Idioma japonés de historieta", en Mazakazu Katsura, *Video Girl Ai*, México, Editorial Vid, 1999.

MONSIVÁIS Carlos, (2006): "Los calendarios: el decorado instantáneo y tradicional visual", en *Las chicas de calendario mexicanas. La época de oro del arte de los calendarios: 1930-1960*, San Francisco, Chronicle books.

RENOBELL, Víctor, "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y la comunicación digital". en *Revista sobre la Sociedad del Conocimiento*, No 1, España, 2005.

RIMADA Oviedo, Antonio, "¿Equilibrio divino? Las siete plagas de la religiosidad popular" en *Itinerario 11*, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las artes de Hidalgo, número 11.

RÍOS Espinosa María Cristina, "El juego del arte como liberación", en *Konvergencias, Filosofía y Culturas en Diálogo*, año III, número 7, abril 2008, pp.22-37.

MANZANO, Castro Andrés, "Idioma japonés de historieta", en Mazakazu Katsura, *Video Girl Ai*, México, Editorial Vid, 1999.

MOLANO, Olga Lucía, "Identidad cultural, un concepto que evoluciona" en revista *Ópera*, mayo, número 7, Colombia, pp. 69-84.

MONSIVÁIS Carlos, (2006): "Los calendarios: el decorado instantáneo y tradicional visual", en *Las chicas de calendario mexicanas. La época de oro del arte de los calendarios: 1930-1960*, San Francisco, Chronicle books.

RENOBELL, Víctor, "Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y la comunicación digital". En *Revista sobre la Sociedad del Conocimiento*, No 1, España, 2005.

RIMADA Oviedo, Antonio, "¿Equilibrio divino? Las siete plagas de la religiosidad popular" en *Itinerario 11*, Pachuca, Consejo Estatal para la Cultura y las artes de Hidalgo, número 11.

RODRÍGUEZ, Prampolini Ida, "La experimentación en el arte contemporáneo" *ANALES IIE*, volumen XII, número 50, 1982, pp. 261-266.

VÁZQUEZ Mantecón, María del Carmen, "La china mexicana, mejor conocida como china poblana", en *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, Num. 77, primavera 2000, pp.123-150.

VILLARREAL, Héctor, "Simulacro, catarsis y espectáculo mediático en la lucha libre", en *Razón y palabra*, num. 69, México, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, 2009.

ENTREVISTAS REALIZADAS.

Entrevista Enrique Garnica Ortega, realizada por el artista visual Gabriel Téllez Márquez el 14 de Octubre del 2010.

Entrevista a Enrique Garnica realizada por Isuki Castelli el 27 de septiembre del 2011.

Entrevista a Enrique Garnica realizada por Isuki Castelli el 9 de diciembre del 2012.

PÁGINAS DE INTERNET.

<http://www.artediez.es/auladiez/paidos/repro.pdf>, página consultada el 17 de noviembre del 2011.

<http://arte.observatorio.info/2007/10/la-joven-liebre-1502-alberto-durero>, consultado el 23 de abril del 2012.

<http://biografiasdeleyenda.galeon.com/aficiones1100732.html>, consultado el 28 de febrero del 2012.

<http://blog.dedalo.mx/2011/02/ensambles-e-instalaciones-en-el-arte>, Blog oficial del colectivo Dédalo A.C, Consultado el 2 de noviembre del 2011.

<http://boxylucha.com/foro/viewtopic.php?f=1&t=103> el 28 de febrero del 2012.

<http://carmenespada.wordpress.com/category/curiosidades>, consultado el 19 de abril del 2012.

www.criticarte.com/.../EnriqGarnicaAurorCaldrn.html, Ramón Almela, Consultada el 16 de junio del 2011

<http://www.crnti.edu.uy/museo/sala1.htm> consultado el 19 de abril del 2012.

<http://www.rguama.icrt.cu/index.php/especiales/otros-lenguajes/1718-el-nuevo-arte-cubano-y-su-estetica>, Dianelys Hernández Díaz, consultado el 22 de noviembre del 2012.

<http://www.electrofilia.com/happening/eventos/carne-diablo/>, S/A, Consultada el 16 de junio del 2011

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2235382>, Renato González Mello, Página consultada el 29 de agosto del 2011.

<http://elpancracio.com.mx/1826833/1831433.html>, Página consultada el 28 de febrero del 2012.

www.enriquegarnica.com, Consultada el 1 de junio del 2011

<http://es.scribd.com/doc/3854980/MAYA-Calendario-Haab>, consultado el 26 de marzo del 2012.

http://esnifandopegamin.blogspot.mx/2006/03/el-santo-y-blue-demon_21.html el 20 de marzo del 2012.

http://www.fuegoenelring.com/hl_llaves.php, el 28 de febrero del 2012.

http://www.galeria.ferrari.xalapa.net/salavirtual/ml_eder.htm, Rita Eder, Página consultada el 25 de agosto del 2011.

<http://www.gloriacarrasco.com.mx/?q=node/45>, Lily Kassner, Página consultada el 27 de agosto del 2011

<http://www.ivam.es/exposiciones/2785-jos-bedia-entre-dos-mundos>, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Página consultada el 2 de noviembre del 2011.

<http://www.jeannettebetancourt.net/textos/luis-rius-caso.html>, Luis Rius Caso, Página consultada el 27 de agosto del 2011

<http://lavidaesinfinito.blogspot.mx/2011/11/las-misteriosas-manos-de-sabacio.html>, consultado el 20 de abril del 2012.

http://www.margencero.com/articulos/new03/lyotard.html#_ftn7, “La posmodernidad; a 30 años de la condición postmoderna de Lyotard”, Adolfo Vazquez Rocca, consultado el 19 de marzo del 2012.

<http://www.mediosmultiples.mx/edgardo-ganado-kim.html>, Edgardo Ganado Kim, Página consultada el 25 de agosto del 2011

http://www.misabueso.com/nombres/nombre_pancracio.html, el 18 de marzo del 2012.

<http://www.paralibros.com/passim/p20-spc/pg2069ap.htm>, página consultada el 5 de abril del 2012.

<http://superluchas.net/2010/09/05/wwe-y-el-wrestling-americano-%C2%BFcerrados-a-los-temas-homosexuales/#more-84396> el 18 de marzo del 2012.