

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



“DESTRUCTURAS CONTEMPORÁNEAS. ESTÉTICA DE ALTERIDAD EN LA OBRA DE JONATHAN HERNÁNDEZ”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

ANDRES FELIX FERIA GARCIA

Directora: Dra. Ana Maria Torres Arroyo

Lectores: Dr. Sergio Rodríguez-Blanco

Mtra. Karen Cordero Reiman

Ciudad de México 2016

Deestructuras contemporáneas. Estética de alteridad en la obra de Jonathan Hernández

Andrés Félix Feria García

Tesis de Maestría
Dirigido por la Dra. Ana Maria Torres Arroyo
Departamento de Arte
Universidad Iberoamericana
2016

**Deestructuras contemporáneas. Estética de alteridad en la
obra de Jonathan Hernández**

Andrés Félix Feria García

Sinodales de tesis
Mtra. Karen Cordero Reiman
Dr. Sergio Rodríguez-Blanco
Departamento de Arte
Universidad Iberoamericana
2016

A mi familia

Agradecimientos

Agradezco a Jonathan Hernández la disposición y accesibilidad para el desarrollo de ésta investigación y a las diversas personalidades que compartieron conmigo sus experiencias y conocimientos. Agradezco también a la Dra. Ana Maria Torres Arroyo la libertad y confianza para la conclusión de dicho trabajo, así mismo, agradezco al Dr. Sergio Rodríguez-Blanco sus consejos y recomendaciones que junto a la Mtra. Karen Cordero Reiman enriquecieron excepcionalmente ésta investigación.

Abstract

La presente investigación se enfoca en el análisis a profundidad de la propuesta estética de uno de los artistas más relevantes del arte mexicano del finales del siglo XX y principios del siglo XXI: Jonathan Hernández, quien induce a hacer comparaciones y trazar paralelismos con las cuestiones que alimentan la producción contemporánea con la premisa de que, a pesar de las apariencias, nada está allí por casualidad.

Palabras clave

arte contemporáneo, globalización cultural, arte mexicano, siglo XXI, Jonathan Hernández

Prefacio

Con una herencia indudable a lo contemporáneo y perteneciente a una de las generaciones que cambió la manera de hacer arte durante los años noventa y principios de un nuevo milenio en México, la creación plástica de Jonathan Hernández se convierte hoy en un culto a la hibridación de imágenes, de lenguajes, de subjetividades y de deseos ocultos que se estructuran en piezas emblemáticas dentro de los discursos contemporáneos del arte mexicano. Al centrarse en el mundo como un espectador absorto y curioso, Jonathan Hernández ha construido desde hace varios años un gran archivo compuesto de recortes de diarios, carteles, postales, fotografías, libros e imágenes de todo tipo —objetos que le han servido para organizar y conjuntar diversas piezas a lo largo de su carrera—, plasmando superficies cambiantes donde el pasado, el presente y el futuro se manifiestan en un misma realidad. Jonathan Hernández es un artista que se concentra en la recuperación de fragmentos de la realidad cotidiana e inmediata los cuales traslada a escenarios en el que se ven representadas las dinámicas y paradojas del mundo contemporáneo, y, al mismo tiempo, dentro de su propuesta estética resaltan los conceptos de archivo y memoria, los cuales figuran como un acto de subversión que detiene el olvido y expresa —en imágenes que se resisten a permanecer en silencio—, lo inusual, lo vano, lo extraordinario y lo anodino de nuestra cotidianidad.

El trabajo de Jonathan Hernández se convierte hoy en un referente para la historia del arte contemporáneo mexicano por sus capacidades artísticas y los discursos críticos en la lectura de sus piezas, reconociéndolo como un artista que atribuye de manera eufemística cuestiones más profundas que la representación visual de un archivo, pues la trascendencia de sus piezas se relacionan en un diálogo indirecto con las cuestiones más próximas que rodean el mundo de lo contemporáneo; de tal manera que sé es necesario no restringir el trabajo de Jonathan Hernández en cualidades mínimas para interpretar sus piezas, sino, ampliar las posibilidades de una lectura más exquisita en todo sentido, ya que el trabajo de Jonathan Hernández se provee de elementos que transitan entre la ironía, la crítica, la dialéctica y las paradojas de lo cotidiano y lo inusual.

Índice

Introducción	9
Capítulo 1. Las fuerzas de la coincidencia	
1.1 Realidades más reales	16
1.2 Sorna contemporánea	28
1.3 Confusiones imaginarias	41
Capítulo 2. La reconstrucción del tiempo vívido	
2.1 La burbuja del simulacro	51
2.2 Lógica de identidad, lógica de identificación	62
2.3 Vertical y transversal	73
Capítulo 3. Mnemósine contemporáneo	
3.1 Memorabilia	81
3.2 Cartografía visual de lo real y de lo imaginario	94
3.3 Un banco de datos o red de mapas	104
Conclusiones	113
Bibliografía	126

Lista de figuras

Figura 1.1 *Conozca México III (topes-flechas)*, 1996-2000, dos impresiones color, 40.6 x 50.8, cortesía Galería Kurimanzutto, México

Figura 1.2 *Conozca México I (postes-banca)*, 1996-2000, dos impresiones color, 40.6 x 50.8, cortesía Galería Kurimanzutto, México

Figura 1.3 *Conozca México VII (esto)*, 1996-2000, dos impresiones color, 50.8 x 61, cortesía Galería Kurimanzutto, México

Figura 1.4 *New York Groove*, 2004, video transferido a DVD, 3 minutos, cortesía Galería Kurimanzutto, México

Figura 1.5 *Aeropuerto Alterno*, 2002, cuchillos y madera, dimensiones variables, cortesía Galería Kurimanzutto, México

Figura 1.6 *Fémur de Elefante Mexicano*, 2010, hueso y pintura, 38.58 x 10.83 x 7.48 pulgadas, Foto de RM + Musée d'art Moderne de la Ville de Paris + Museo Amparo

Figura 1.7 *Tráfago*, 1995-2004, impresión digital, 25.4 x 20.3 cm. cortesía Galería Kurimanzutto, México

Figura 2.1 *RONGWRONG*, 1917, 28 x 20.3 cm, portada de revista del único número publicado en New York por Marcel Ducmahp y editado en conjunto con Henri Pierre Roché y Beatrice Wood. IMAGE CREDITS n° 1 (July 1917) [toutfait]

Figura 2.2 *Rongwrong XIII*, 2007, periódico sobre cartulina, 132 x 208 cm. Imagen cortesía de la galería Kurimanzutto, México

Figura 2.3 *Rongwrong XXIV*, 2013, periódico sobre cartulina, 154.9 x 222.3 cm. Collection Pérez Art Museum Miami, Miami

Figura 2.4 George Grosz, *Dadabild*, 1919-1920, periódico sobre papel y tinta china, 37 x 30 cm, Zurich, Kunsthau

Figura 3.1 Aby M. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1924 – 1929, *Mnemosyne-Atlas*, Nr. 45, 1924, en Joaquín Chamorro Mielke. AKAL. 2010. Madrid. 192 páginas.

Figura 3.2 Alexander Rodchenko, *Photomontage for Majakovski's "Pro Eto"*, 1923, periódico sobre papel, 21.5 x 16 cm, Ludwig Collection

Figura 3.3 *Vulnerabilia (filas)*, 2008-2010, collage sobre cartulina, 87.5 x 130.3 x 4 cm. Imagen cortesía de la galería Kurimanzutto, México

Figura 3.4 *Vulnerabilia (círculos, esferas y derivados)*, 2007, collage sobre cartulina, 82 x 151 cm. Imagen cortesía de la galería Kurimanzutto, México

Introducción

A una década y media de la transición de un siglo a otro no resulta sencillo explicar el desarrollo del arte posterior al siglo XX cuando el incremento de propuestas es excesivo, cuando medios alternativos de expresión han surgido y se han consolidado como fuente primordial de comunicación, cuando las *social networks* se vuelven una extensión inmaterial de nuestra vida diaria, y, resurge una aparente confusión de discursos en el que los contextualismos y las diversas posturas en lo político, lo económico, lo científico, lo moral y lo estético, dan la impresión de que prevalece una situación caótica llena de contradicciones y saturada de excesos. Sin embargo, no todo es lo que parece; pese al inmenso caos en el que pareciera nos encontramos, el mundo ha posibilitado nuevas directrices en el pensamiento y la reflexión de nuestro presente inmediato haciéndose más plural que nunca y acortando las distancias como nunca antes, incluso, obligando al arte a continuar empujando sus propios límites. Los cambios visibles en el mundo globalizado generan hoy en día la necesidad de una nueva concepción sobre el significado de sociedad y cultura, obligando a una resignificación del sentido de contemplación y al mismo tiempo resignificando el sentido de lo establecido; tales manifestaciones estructurales dan sentido a lo que indudablemente se denomina como una “evolución de sistemas” o “reestructuración orgánica”, en otras palabras, se trata pues de una metamorfosis sociológica global que esta en curso, la cual señala el debilitamiento de antiguas modalidades en la relación y de constitución de los actores colectivos producidos por los procesos de desterritorialización y reterritorialización, lo cual produce nuevas formas híbridas que dan origen a nuevas sociedades y que en sus transformaciones éstas se vuelven más complejas al sobrepasar las condiciones

determinadas por las esferas sociales, políticas y económicas, de tal manera que involucran esferas culturales y simbólicas que obligan a nuevas reflexiones en el pensamiento de nuestro presente inmediato. Entendamos pues, que escribir de arte contemporáneo es escribir de actualidad y nuestro presente más próximo, sin embargo, esto no resulta una tarea sencilla dado que arrastra un sin fin de dudas sobre su entendimiento y dinámica.

Las paradojas de éstas nuevas realidades son manifiestas como objetos visibles dentro de la práctica artística contemporánea; tal es el caso de Jonathan Hernández; que en su relación extratemporal con el espacio, se convierten en un testigo privilegiado a la hora de plasmar dichas cuestiones dentro de sus obras. En éste nivel de reflexión, mi tesis apunta a que dentro de las piezas de Jonathan Hernández la función es aceptar las confusiones imaginarias del sujeto y aceptar su propio lugar simbólico dentro del intercambio generalizado, es decir, el lugar en el que se diluye la identidad simbólica de todo objeto y determina su relación habitual ante el abismo que emerge cuando el objeto habita en una fantasía general y se enfrenta en una “dialéctica” donde el pensamiento crítico quiere encontrar la realidad a través del mundo de las imágenes que Jonathan Hernández provee en sus piezas. Y es precisamente esta condición de vulnerabilidad en la relación del sujeto con la imagen que el arte de Jonathan Hernández se vuelve un referente para la reflexión de la historia causal de sujetos y sociedades cada vez más complejas, y sobre todo, en las asociaciones geométricas que surgen a partir de las aproximaciones que Jonathan Hernández crea en sus collages y fotomontajes. De tal manera el objetivo que se pretende vislumbrar a través de ésta investigación tiene como objeto de estudio pensar la obra de Jonathan Hernández como una evidencia contundente a una nueva realidad que impone la fragilidad del

individuo dentro de nuevas sociedades complejas que se derivan de una cultura globalizada, mediática y mercantilizada, y, reflexionar respecto a las subjetividades de la organización social contemporánea desde distintos enfoques de un artista que acepta sin engañarse, los materiales dados naturalmente por las fuerzas de la coincidencia, en el que las nociones de espacio y tiempo, son extraviados en universos paralelos.

Siendo así, la presente investigación se desarrolla a través de cuatro momentos:

En primer lugar; se tratará de establecer el núcleo que coloca a Jonathan Hernández como uno de los creadores con más dinamismo discursivo dentro del arte contemporáneo mexicano de finales de los años noventa; dentro de éste primer momento, se reflexionará su postura crítica e irónica sobre la realidad que le rodea y que se ve plasmada a través de sus piezas *Conozca México* (2000) y *Tráfago* (2004), piezas en el que Jonathan Hernández hace visible la pérdida de sentido de “rituales” cotidianos y repetitivos de situaciones que sostienen la cotidianidad del sujeto “promedio”.

En un segundo momento se hará referencia directa a las influencias artísticas de Jonathan Hernández, sobre todo al dadaísmo y las vanguardias del siglo XX, y se reflexionará la problemática de “la verdad” desde el punto de vista de su andar cotidiano y como se ve plasmada de manera metafórica la repetición infinita de situaciones sobre el anverso y reverso de la realidad, y sobre los sutiles desplazamientos que se dan entre el pasado y el futuro dentro de las piezas *Rongwrong XIII* (2007) y *Rongwrong XXIV* (2013).

En un tercer momento se desarrollan los principios de archivo y memoria dentro del trabajo artístico de Jonathan Hernández, y en ese proceso, se intentará vislumbrar la fragilidad de lo real dentro de una lógica narrativa espacio-temporal dentro de la serie *Vulnerabilia* —serie de collages que Jonathan Hernández ha desarrollado de manera intermitente desde el año 2000 hasta la fecha—, en el que, una vez descontextualizadas las imágenes que conforman las piezas, éstas se manifiestan como realidades universales que pierden todo rasgo de identidad y memoria, y se muestran como contenedores vacíos sin una carga cultural más que las del propio artista, y en las que el espectador adjudica un significado a cada elemento que observa en sus collages y fotomontajes.

Finalmente, se plantea una relación de arte igual a vida; es decir, éste rescate no significa centrarse únicamente en el origen de las propias imágenes que selecciona Jonathan Hernández —la cual no constituye más que apenas uno de los aspectos dentro de su proceso creativo—, sino que se considera un reflejo visual de las transformaciones contemporáneas de nuevas realidades que se revelan en lo banal, lo cotidiano y lo pueril, lo cual cabe mencionar, funda la sociabilidad y actúa sobre todo aquello que llamamos cultura como base de la comunicación; tales elementos nos aproximan a la teoría que construye Michel Maffesoli respecto a un pensamiento que valoriza lo concreto, las pequeñas cosas, la banalidad, el “*juicio de existencia*”, donde las cosas que se organizan de manera lógica, constituyen, en sentido estricto, el orden de la realidad, porque justamente las cosas son fugaces.

Ésta tesis supone un despertar de las posibilidades del objeto dentro del arte de Jonathan Hernández capaz de aportar por sí solo un sentido no condicionado, de tal manera se considera la propuesta artística de Jonathan Hernández como la sucesión de una obra mayor, una obra de pensamiento total, es decir, en el que más que resolver inquietudes personales, el artista intenta entender el error como forma de un proceso creativo, tal como su última serie titulada *Mitades Amistades* (2015), en la que el artista extrae imágenes que se contraponen de universos opuestos en una misma página de un periódico, y que a causa de la composición del rotativo —y por cuestiones del diseño editorial—, algunas fotografías suelen imprimirse en la misma página que da como resultado un fenómeno muy curioso ante nuestros ojos; *Mitades Amistades* es esa paradoja imprevisible entre dos imágenes que no corresponden en sus composición, pero, que por las casualidades relativas, las imágenes fragmentadas quedarán fusionadas para la eternidad. En efecto, nada es absolutamente perfecto, entendamos pues que el error es una particularidad inherente a las cuestiones de nuestra existencia.

Error, accidente y experimento, así es como podríamos describir el trabajo que Jonathan Hernández ha desarrollado en los últimos años, que aunado a su participación activa dentro de la escena de arte local, éste ha conseguido precisar un arte que se inserta más allá de su propio origen conceptual; incluso aún cuando su trabajo se haya concebido como una manera de intentar entender la imagen y articularla por sus características particulares, el trabajo de Jonathan Hernández nos habla del transcurrir, del todo y a la vez de nada, tomando en cuenta los valores instaurados en la condición humana contemporánea convirtiéndose en un reflejo de ello, ya que interpretan formas colectivizadas de una comunicación global basadas en una serie de

experiencias similares y asociaciones relacionadas a la homogeneidad de nuestros caminos de cultura global; y sobre todo, porque recurre a la “cultura de la memoria” que coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida, donde las personas, los grupos familiares, las comunidades, narran sus pasados para sí mismos y para otros. Sin duda Jonathan Hernández evidencia un cuerpo de obra que atiende al propio entendimiento del sujeto en un entorno determinado por el momento histórico —que junto a las consecuentes muertes de la historia—, dan como resultado un juego textual de múltiples superficies, las cuales crean una paradoja cada vez más evidente que reemplazan la profundidad del discurso dado, haciendo evidente que hoy en día el debate cultural se mueve entre distintas interpretaciones y posturas. Por un lado quienes destacan el lugar de la memoria como compensación a la aceleración de la vida contemporánea y por otro lado quienes asocian el concepto de memoria como fuente de seguridad frente al temor u horror del olvido. Frente a éstas posturas, el trabajo de Jonathan Hernández ha derivado como una arte que tiene otro nivel de lectura, pues otorga variaciones textuales en cada de una de sus piezas, incluso en los libros que él propio artista edita de forma personal, convirtiendo su obra en el archivo mismo de una obra infinita que no demuestra un objeto como fetiche sino la fragilidad del individuo cada vez más inmerso en su relación con la imagen.

Entendiendo que la función expresiva es la manifestación de la imagen misma en el que corre de forma paralela en sus piezas, Jonathan Hernández ha centrado su atención en manifestar objetos que se nos han presentado absolutamente opacos dentro de una nueva naturaleza, es decir, diluye valores universales, por tanto, éstos deben ser sustituidos por otros

subjetivos, desconocidos, impenetrables que el tiempo mismo ha impuesto. En efecto, el lenguaje dentro del arte de Jonathan Hernandez, al ser cosificado, pierde sus referencias subjetivas quedado suspendido en tierra de nadie y en una abstracción materializada hecha para significar su realidad presente. De ahí su resultado fragmentario —que curiosamente coincide con el giro dado por la percepción de los objetos a partir de la posmodernidad y la génesis del consumismo —, y la consolidación del mercado como sistema único global y su transformación hasta lo que hoy se conoce. Por supuesto, no es una casualidad que dichas características dentro de las obras de archivo de Jonathan Hernández manifiesten un nuevo orden cultural y social que han surgido en ésta época de ávida identidad y al mismo tiempo muestre las múltiples confusiones respecto a nuestra propio presente, por ello se considera dentro de ésta investigación la vitalidad y relevancia del trabajo de Jonathan Hernández como una evidencia contundente frente a formas híbridas que dan origen a nuevas sociedades.

Capítulo 1

Las fuerzas de la coincidencia

En este mundo de lo no auténtico dividido por la ingeniería doméstica de las imágenes y de las cámaras de control, estandarizado por la industria mundial del imaginario, los signos circulan más que las fuerzas que los estructuran: sólo podemos desplazarnos por las culturas sin identificarnos con ellas, crear singularidad sin sumergirnos en ella, surfear en las formas sin penetrarlas.

Nicolas Bourriaud

1.1 Realidades más reales

En más de una ocasión he escuchado decir que la vida se trata de un juego y que hay que divertirse para disfrutar cada instante que nos acontece. Tan paradigmático resulta que nunca nos hemos puesto a pensar que, si la vida se trata de un juego ¿por qué no conocemos las reglas de tal juego?; tampoco nos hemos preguntado si se trata de un juego mental o un juego de resistencia, o un juego absurdo sin ganadores ni perdedores, y, mucho menos nos hemos preguntado ¿cuál es el objetivo de tal juego? Sin embargo, es comprensible recurrir a tal afirmación, tan sencillo como una estrategia para dejar de pensar por un momento en lo que somos, lo que quisiéramos ser y lo que no somos. De cualquier manera, si se trata de un juego o no, sé que papel me gustaría desempeñar en tal dinámica, quizá el papel más importante dentro de un juego —de cualquier índole que se tratase—, el de “*el espectador*”, el que mira y disfruta de una reñida partida entre opuestos, o de un entretenido juego de pensar, o de una batalla de retos contra obstáculos para llegar a la meta, o de un simple juego de múltiples habilidades; por

que ¿qué sería de un juego sin nadie lo mira?, sería como si se filmará un largometraje para que nadie la viera, o se grabará un éxito musical para que nadie lo escuchará, o se preparará un café turco para que nadie lo bebiera.

Pensar en un juego no necesariamente implica pensar en diversión, porque sería algo egoísta pensar que lo es. Un juego implica una serie de reglas que delimitan el actuar, o no, del sujeto. Sin embargo, si la vida se trata de diversión, no lo pensaría como un juego, en todo caso, lo pensaría como un gran espectáculo, circense, musical o solo visual. Un gran espectáculo lleno de drama, tragedia, comedia y suspenso, y aun así, no sería suficiente para decir que la vida se trata de diversión. De cualquier manera me gusta pensar que el hecho de vivir se trata únicamente de contemplar —no mirar, ni observar—, porque es preferible considerar que la vida es más simple que un juego y un espectáculo que apreciar; la vida, es saborear entre tu paladar el dulce sabor de una mermelada de zarzamoras silvestres, sentir sobre tu piel la primera gota de lluvia de mayo o hablar y estar ausente en una celebración de cumpleaños. Irónico es pensar que la vida es vivir, en todo caso es más válido es pensar que la vida son los sueños, porque dentro de tus delirios inconscientes nunca vas a morir, aún cuando corras sin avanzar, o vuelas encima de rascacielos y temas caer, o te falte el aire bajo las profundidades del agua, o seas absorbido por un agujero negro en medio del espacio. Tal vez la simpleza de mis conjeturas parezcan insuficientes para pensar que jugar a la vida no implica ganar, ni tampoco diversión, ni un espectáculo que admirar. Jugar a la vida significa dejar de ser; dejar de ser un sujeto social perteneciente a una comunidad, a una cultura impuesta en la que creer, a una familia que pertenecer, dejar de ser una ideología que defender. Jugar a la vida implica contemplar con

mayor exquisitez cada detalle que nos ha hecho llegar hasta lo que somos; basta con hacer una lectura lineal de los acontecimientos que definen nuestra relación individuo/sociedad para darnos cuenta que el verdadero juego de la vida es sólo eso, una dinámica que se exterioriza en la cultura y el imaginario social debido a la transformación del mundo politizado y económico. Aún cuando resulta muy complicado incluso dejar de ser lo que somos por un momento; la diversión se encuentra en intentarlo, lo cual provoca tener que adaptar las reglas del juego a nuevas posibilidades dentro de la dinámica de nuestra existencia como sujetos y sociedad. Si hiciéramos una lectura de nuestra historia social como un libro contemplativo compuesto de imágenes y textos sé es posible observar que, en efecto, se trata de un juego de múltiples posibilidades que se encuentra en constante transformación. Y si entendemos que los hechos políticos y sociales transforman los hechos culturales, nuestro proceso inductivo necesariamente necesita adaptar nuevos recursos respecto a su práctica.

En un ejercicio de contemplación de lo que implica jugar a la vida, me he dado cuenta que no sólo se trata de juego con muchas reglas que no clarifican los objetivos del mismo, y, que en lugar de simplificarlo y hacerlo más dinámico, dichas reglas parecen entorpecer las posibilidades de algo entretenido, haciéndolo tedioso, pretensioso y muchas veces aburrido. Por suerte no todo está perdido, pues el arte se convierte en la parte más divertida de todo esto, y más aún cuando se habla de arte contemporáneo o actual, pues resulta ser la evidencia más contundente de nuevas maneras de intentar representar la propia vida. Consideremos entonces que hablar de arte contemporáneo es hablar del presente y entenderlo como un movimiento de artistas cuya obra todavía se encuentra en evolución.

Consideremos también que como sociedad hemos entendido que somos globalizados — ya no hay duda de ello—, sin embargo, la problemática radica respecto el hecho de ser congruentes y críticos con nuestra propia existencia, pues resulta ser un factor que implica romper con los paradigmas de la mirada estancada del presente inmediato y modelarlo para un futuro próximo, que lejos de ser un futuro vacío e infinito, es un futuro concreto y tangible. Por esta razón es pertinente hablar del estado actual de la identidad visual, entendiendo a ésta como un conjunto de imágenes reconocibles que pueden ser relacionadas con un momento y circunstancia específicos (tiempo y espacio); es decir, un imaginario cultural, que en las artes visuales se construye a partir de los detonantes que pueden establecerse entre la obra de distintos artistas que conforman una generación. En este punto es inaudito no reconocer que el campo artístico contemporáneo se ha ampliado a nuevas áreas: el diseño, los medios de comunicación, la publicidad, la arquitectura, el cine, el teatro, la danza, la música, etc., el cual ha convertido al “artista” en un transmisor de comunicación de múltiples canales y múltiples interpretaciones de lo que acontece en nuestro día a día, sin embargo, esto no es una cuestión generalizada, pues al mismo tiempo algunos artistas niegan tal condición y adoptan una postura opuesta, lo cual hace más divertido intentar entender las nuevas dinámicas respecto al juego de la vida.

En todo caso, si todo fuera tan sencillo como parpadear, la diversión y la parte interesante del juego de la vida se volvería algo simplicista y predecible, pero, si parpadear implica mirar, éste no tendría sentido, pues el verdadero juego está en observar y reflexionar sobre lo que se mira, sobre todo cuando nos referimos a estas nuevas prácticas del llamado arte actual y el vaivén que éste genera dentro de sus discursos, los cuales se modifican de acuerdo a las

necesidades del entorno y el propio artista. En este punto, comparto lo que Marian de Abiega escribe en una nota de presentación¹ respecto a la ironía, cuando menciona que “es necesario acercarse a las producciones artísticas para intentar dar cuenta de la condición de lo contemporáneo sin caer en esencialismos” (Marian De Abiega, “La ironía como estrategia de resistencia”, 2015, p. 7), lo cual implica preguntarse por los diversos modos de relación entre el arte y la vida a partir del distanciamiento crítico que posibilita la misma obra de arte; citando a Didi-Huberman, Yve-Alain Bois y Linda Hutcheon, la autora menciona que todos ellos coinciden en que “la teoría tiene que derivar de, y no ser impuesta sobre la obra de arte” (Ibíd., p. 7). Dicha afirmación posibilita crear nuevas interpretaciones sobre el propio arte haciendo más atractivo el juego de la vida y la manera de intentar plasmar la realidad dentro de las prácticas estéticas del arte. La diversión se encontrará entonces en la lectura menos tediosa respecto a las cualidades que el arte ofrece. Contemplar no significa únicamente observar, significa ser parte de algo, como espectador o como mero vínculo entre lo sublime y lo permanente.

Ante tal declaración, respecto a considerar la vida como un juego y contemplar el arte como parte de la vida; el trabajo de Jonathan Hernández funge como un hecho contundente ante éstas nuevas pautas y reglamentos. Con una herencia indudable a lo contemporáneo y perteneciente a una de las generaciones que cambió la manera de hacer arte durante los años noventa y principios del siglo XXI en México, la creación plástica de Jonathan Hernández da cuenta de una necesidad de expresión muy interesante donde nos preguntamos ¿qué nos hace ser

¹ Nota de presentación de Marian de Abiega para la edición número 8 de la revista de Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana en “La ironía como estrategia de resistencia” (Julio-Diciembre 2015), *Nierika, Revista de Estudios de Arte*, Año 4, Núm. 8: 7.

diferentes y semejantes al mismo tiempo y hasta dónde la apertura a múltiples formas de subjetividad han permitido figurar dentro de las obras de artistas contemporáneos hoy en día? Sin lugar a dudas éste cuestionamiento nos acerca a una revisión más profunda dentro de la obra de Jonathan Hernández, quien plasma un lenguaje que persigue los límites de la memoria, la identidad y la trascendencia que deviene tras la búsqueda de una uniformidad en un mundo globalizado. Básicamente el interés de Jonathan Hernández, como menciona Jacopo Crivelli Visconti,² “se adhiere en la vertiginosa rapidez con la cual las imágenes aparecen y desaparecen de nuestras vidas” (Jacopo Crivelli, “La tela invisible”, 2012), imágenes que encuentran su rol funcional y simbólico en cierto soporte mínimo sustancial “prereflexivo” que logran la unificación de lo *Real*³ y lo vívido, siendo éstas, el reflejo de realidades conjuntas que se relacionan bajo la perspicacia del propio artista.

El recurso de lo cotidiano y el azar, y una postura nihilista respecto a las política internacional, se han convertido en características fundamentales dentro del trabajo de Jonathan Hernández —lo cual recuerda en cierta medida los orígenes de “Dadá”, donde se exploraron las infinitas posibilidades artísticas del azar—, en el que, de acuerdo a las interpretaciones de Juan Antonio Ramírez respecto a los orígenes de Dadá, “el espectador completa la obra con su mirada o con su eventual manipulación” (Ramírez, “El dadaísmo”, 1997, p. 237), en efecto, es bien

² En una nota dedicada a Jonathan Hernández, Jacopo Crivelli Visconti menciona la pertinencia de la propuesta artística del artista y su afición por un archivo atemporal e impersonal que éste ha recolectado por años. Jacopo Crivelli Visconti, “La tela invisible” (2012), es.artaldia.com, consultado el 22 de noviembre del 2015 extraído de http://es.artaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Jonathan_Hernandez

³ Se considera, de acuerdo a Sergio Rodríguez-Blanco, la definición de lo “Real” como aquello que no aparece —o que desaparece— en la representación, pero que ejerce sobre ella una fuerza de distorsión y que, más aún, se define precisamente por esa distorsión. Sergio Rodríguez-Blanco. (julio-diciembre 2015), “La gran trampa mexicana de Daniel Lezama. Alegoría, ironía, identidad y sacrificio en la era de la ensoñación”, *Nierika, Revista de Estudios de Arte*, Año 4, Núm. 8, Op. cit. 89.

sabido que dentro de los fundamentos dadaístas se exploraron múltiples prácticas que exaltaron el azar lingüístico y el visual porque veían en él la mejor defensa contra unas convenciones y una racionalidad que detestaban,⁴ incluso el collage se convirtió en un emblema de tales circunstancias estéticas y críticas; tales particularidades sin duda se hacen evidentes dentro de la propuesta artística de Jonathan Hernández, es por ello que no resulta una casualidad pensar que dentro de su trabajo se perciba cierta influencia dadaísta, pero no es lo único que nos hace pensar en dicha afirmación, pues los discursos críticos respecto al tiempo, el espacio y la memoria que constituye al sujeto contemporáneo, también refieren a una exploración infinita del azar por parte de Jonathan Hernández. Dentro de su propuesta artística se entremezclan factores puramente estéticos con algunas condicionantes críticas de manera artística o intelectual. El trabajo artístico por parte de Jonathan Hernández implica repensar las posibilidades de la historia desde una perspectiva anacrónica, pues la mayoría de sus piezas se vuelven temporales en el que se pierden las cualidades de un tiempo que se convierte en efímero y el espacio que se desdibuja dentro del imaginario social.

Desde este punto de vista hoy podemos decir que el dadaísmo no fue, un estilo, más bien actuó como un detonante y reflejo de la cultura. En referencia a tales condiciones podemos citar un ejemplo preciso en el que se revelan esas mismas cualidades dentro del trabajo de Jonathan Hernández. *Conozca México* (2000) es una trabajo de investigación compuesta de imágenes tomada por el artista desde el año 1996 y que concluyo en álbum que deja ver una conexión entre

⁴ Véase Ramírez, Juan Antonio, *El Dadaísmo* en Historia del Arte 4: El mundo contemporáneo, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p: 237-239

lugares e imágenes que van más allá de lo que la apariencia representa en el imaginario colectivo a través de una exploración del espacio urbano de las calles de la Ciudad de México. Mediante tarjetas postales, fotografías y una instalación de video-performance, *Conozca México* muestra de manera irónica un conjunto de factores que revalorizan y producen una reacción de identidad y cohesión social frente a fenómenos de homogeneización y que actúa como una agresión al entorno o la permanencia en el lugar presentando al espectador imágenes que funcionan como testimonio de una experiencia casi “turística”. Un “bache” en medio de la calle, un viejo poste repleto de anuncios, la esquina de cualquier lugar en la ciudad, una doble flecha direccional en la vía pública; componen el álbum de imágenes de *Conozca México*, las cuales muestran espacios extraordinarios para cualquier turista, y sobre todo muy ambiguos en su lectura. *Conozca México* retrata los recursos extraordinarios y casi surrealistas de la Ciudad de México.

Dentro de esta pieza los factores sociales, económicos y políticos se tornan como elementos intrínsecos de lo absurdo. *Conozca México* codifica la dinámica urbana en una relación perversa que se produce entre los diferentes procesos excluyentes donde la ciudad se disuelve como un sarcasmo de lo que significa “la gran ciudad”. *Conozca México* otorga una lectura más honesta y real de lo que significa la ciudad, pues extrae toda condición revelada como objeto de fetiche y seducción. Jonathan Hernández dentro de esta pieza descubre que la ciudad que se vive es la resulta de los recorridos cotidianos, pero que se es posible describir a través de las primeras emociones callejeras que se adentran en la aventura de lo desconocido. Jonathan Hernández selecciona en *Conozca México* espacios cautivos dentro de la gran ciudad que se vuelven objetos cotidianos para el transeúnte urbano y residente de sus viviendas, creando

un álbum bastante peculiar en el que extermina paisajes majestuosos, monumentos históricos y centros recreativos ideados para los turistas, capturando la ciudad imaginada desde la oscuridad y sus deseos insatisfechos desde su propia esencia —particular y única, compleja y absurda, majestuosa y deteriorada—. *Conozca México* es una pieza que confronta al espectador en puntos “desarticulados” de la ciudad de México recurriendo a tales puntos irracionales como si de sitios turísticos se tratase para un visitante externo, pero, con la cualidad de mostrar aspectos de la ciudad que no se vislumbran en su actividad turística de ocio y entretenimiento, sino que se transmiten en un marco de lo cotidiano y lo habitual, una ciudad de historias y de viajes que transitan y se esfuman en su propia incoherencia, donde el pasado, presente y futuro se confunden y crean “*realidades más reales*”, en el que las imágenes y video sustituyen la aventura de describir las cualidades impropias de una ciudad casi imperceptible. *Conozca México* exhibe detalles disfuncionales de la gran ciudad y su deficiencia en su desarrollo, convirtiendo a las imágenes en indicativos de una realidad no disfrazada, es decir, haciendo evidente que no se puede hablar de un único territorio de proximidad a partir del cual los arrebatos de la identidad se convierten en dispositivos perturbadores del imaginario cultural. Jonathan Hernández dentro de ésta pieza muestra que la ciudad es en sí misma un conjunto de realidades que se suman y se confrontan al mismo tiempo.

Irónicamente, la carga simbólica contenida por medio de las postales que conforman dicha pieza se vuelven un objeto de deseos desvanecidos, pues dentro de éstos se desmaterializa toda cualidad y función que éstas deberían contener, es decir, recurre a imágenes que materializan la memoria de una experiencia pasada, no como el acto de haber sido testigos, sino,

de haber sido parte del suceso. *Conozca México* otorga una doble función dentro de su recurso irónico y sarcástico, por un lado, representa de manera visual los procesos disolutorios de la ciudad, es decir, la urbanización periférica sin lugares fuertes, la desocupación estructural, la pobreza y la inexistencia de espacios públicos,⁵ y por otro, muestra la producción de sentido mediante la identificación de los elementos materiales y simbólicos que conforman a la Ciudad de México. *Conozca México* no solo demuestra la parte más irónica de los elementos de una megalópolis distorsionada, sino que otorga la capacidad de entender la composición de una ciudad como un conjunto de espacios públicos, de servicios colectivos y de lugares simbólicos. Tal evidencia se acerca a lo que Jordi Borja comenta respecto la gran ciudad, afirmando que “la gran ciudad es un complejo proceso de transformación permanente que combina el vértigo de una libertad que muchas veces puede ser vista como ficticia por la falta de medios para utilizarla, con el temor por las posibles agresiones que las destruyen” (Borja, “La ciudad conquistada”, 2003, p. 204), o la frustración por no poder ver realizadas las expectativas que la ciudad genera. Sin embargo estas no son las únicas evidencias dentro de esta pieza, pues siguiendo la dinámica de una lectura de nuestra historia social como un libro contemplativo compuesto de imágenes y textos, *Conozca México* demuestra que el arte mexicano de principio de milenio exploraba las relaciones del sujeto con un panorama más complejo, no sólo como un fenómeno exclusivo, sino como un hecho que se manifestaba en cualquier punto del planeta —en este caso la urbe—, y que únicamente se podía cristalizar a través de la práctica artística, lo cual nos hace evidente una cuestión innegable, pues podemos decir que la obligación del arte de esta época en todo caso

⁵ Respecto a los desafíos de la concepción de la ciudad del siglo XXI, véase Borja, Jordi, “La ciudad conquistada”, Alianza Editorial, Madrid, 2003, pág. 229

había cumplido con la obligación de renovar, reconvertir o directamente crear un nuevo equilibrio entre lo general y lo particular, como una manera de incitar a la reflexión de nuestro presente inmediato.



Figura 1.1 *Conozca México III (topes-flechas)*, 1996-2000, dos impresiones a color, 40.6 x 50.8, cortesía Galería Kurimanzutto, México



Figura 1.2 *Conozca México I (postes-banca)*, 1996-2000, dos impresiones a color, 40.6 x 50.8, cortesía Galería Kurimanzutto, México



Figura 1.3 *Conozca México VII (esto)*, 1996-2000, dos impresiones color, 50.8 x 61, cortesía Galeria Kurimanzutto, México

1.2 Sorna contemporánea

El humor y el arte parecen no llevarse bien, pero ante tanta calamidad y caos resulta algo cansado ser pesimista o escéptico, es por eso que en diversas zonas del arte el humor es un recurso utilizado para hablar de un modo más relajado sobre lo que se arruina, lo que se transforma y lo que surge. Y tal parece que el sentido del humor y la ironía, son los recursos a los que Jonathan Hernández recurre para la recolección de imágenes del álbum que conforman *Conozca México* en las cuales intenta mostrar las dialécticas urbanas que se desarrollan a través de la confrontación de valores, voluntades políticas, intereses económicos y demandas sociales, y, al mismo tiempo enfatiza las dimensiones contradictorias de los “procesos urbanos”⁶ mediante los objetos que el propio artista selecciona. Es posible observar dentro de la compilación de imágenes del álbum de *Conozca México* dos cuestiones sumamente importantes en el entendimiento de las sociedades complejas contemporáneas; en primer lugar, muestra el carácter contradictorio de una megalópolis objetivamente desarrollada, y en segundo lugar, muestra el carácter conflictivo subjetivamente visible de tales procesos urbanos.

En efecto, la lectura de *Conozca México* otorga una doble significación en su origen, por un lado se visualiza un discurso irónico por parte del artista para disolver la relación del sujeto con el espacio, y por otro, se determina desde su concepción como una pieza que no se desprende de la tendencia del arte de principios del milenio —el cual hoy podemos decir que se valió de situaciones cotidianas y de objetos que intentaban representar una compleja relación

⁶ Entendamos como “procesos urbanos” a las condiciones provocadas por la confrontación de valores, voluntades políticas, intereses económicos y demandas sociales que se manifiestan en la dinámica urbana cotidiana, y, que se definen como factores que generan nuevos roles sociales dentro de los individuos que habitan el complejo urbano.

entre los fenómenos sociales, políticos y culturales—, que se manifestaban como una transformación intrínseca frente a las condiciones globales de la economía.

Es importante mencionar que los discursos que se manifestaron durante la década de los años noventa se valió por medio de objetos, o situaciones cotidianas de aquello que parecía fútil, con la finalidad de revalorar la cultura urbana junto con sus usos y costumbres a través de una simbología dotada de elementos que tenían que ver con una megalópolis en desarrollo, tal como menciona Carlo McCormick en relación a las corrientes culturales de oposición durante de los años noventa, “una Ciudad de México abandonada a su suerte, harta de desesperación; enclaustrada por las clases y plena de violencia, avaricia y corrupción, ofreció una generación que capturaría un imaginario cultural más amplio y volvería a concebir la ciudad desde dentro” (Carlo McCormick, “La Panadería 1994-2002”, 2005, p. 15). Las transformaciones derivadas por el debilitamiento del Estado frente el mercado, la corrupción de la clase política y la creciente crisis social, dieron como resultado un fenómeno que aglutino distintas problemáticas visibles en la gran capital, que junto al desarrollo urbano desmedido y la deficiencia de una ciudad congestionada, sucia, desordenada, deshumanizada y segmentada, concentró una diversidad de problemáticas que sirvieron como puntos de reflexión y discusión para la escena plástica de los finales de los años noventa y con el inicio del milenio.

Lo que resulta más significativo es que justamente en medio del caos provocado por el contexto de aquella época; estaban surgiendo artistas que trabajaban con una diversidad de medios y estrategias que se concebían a través de éstas, y tal como menciona Carlo McCormick

“en lugar de darle la espalda a la realidad, habían comenzado a volverla el tema y el contexto de su trabajo” (Ibíd, p. 16). Empero, con el comienzo de un nuevo milenio que da inicio con un gobierno liderado por la alternancia conservadora de la política mexicana, el desarrollo intempestivo de las comunicaciones y la tecnología, la masificación de los *mass media*, la diversificación de los discursos postmodernos y globalizadores y nuevas realidades concentradas en la gran Ciudad; el arte contemporáneo mexicano vio nacer una vez más nuevas posibilidades dentro de sus discursos. Piezas como *The Invincible* (2002) y *Aeropuerto Alterno* (2002) de Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México, 1968), surgen desde el concepto otorgado por el propio artista como autoconstrucción,⁷ y que diseminan la relación del espacio y readequa la significación de sus piezas en medio del caos y la incertidumbre, la cuales son otorgadas por el contexto inmediato.

Incluso artistas con una trayectoria mayormente consolidada reflexionaban sobre las paradojas incipientes en la Ciudad. Piezas como *Sociopathic Real Estate* (2004) de Eduardo Abaroa (Ciudad de México, 1968) — la cual se desarrolla entre la escultura, la instalación y el performance—, pone de manifiesto una reflexión inaudita sobre las estructuras económicas y sociales respecto a la vivienda que esboza metáforas y múltiples referencias irónicas enriquecidas por un vocabulario diverso y complejo de materiales de uso diario. De la misma manera, la pieza titulada *New York Groove* (2004) de Daniel Guzmán (Ciudad de México, 1964), muestra, de manera más coloquial, la dinámica urbana cotidiana mediante un performance

⁷ Abraham Cruzvillegas ha desarrollado el concepto de “autoconstrucción” para referirse a un método improvisado de construcción. Incluso es posible darse cuenta que la mayoría de sus trabajos recientes están vinculados a tal concepto. Extraído de www.kurimanzutto.com, consultado el 22 de Enero del 2016. Extraído de <http://www.kurimanzutto.com/artists/abraham-cruzvillegas>

coreográfico de tres minutos de duración en el que el artista recorre una de las vialidades más emblemáticas de la Ciudad de México —el eje central—, evidenciando que la creación de nuevas centralidades polivalentes en sus funciones y mixtas en su composición social, son elementos consustanciales de la democracia urbana. En efecto, hoy podemos decir que el arte de que se estructura desde los años noventa se trata en esencia de un arte que capturó la cultura popular y cotidiana bajo la forma de imágenes de un carácter más referencial y conceptual.



Figura 1.4 *New York Groove*, 2004, video transferido a DVD, 3 minutos, cortesía Galería Kurimanzutto, México

No es casualidad que piezas como *Conozca México* de Jonathan Hernández generen desde su concepción y su lectura un discurso relacionado en las dialécticas de su contexto, las cuales se manifiestan como patologías de una sociedad cambiante. Es importante entender entonces, que con la contemporaneidad surgen nuevas maneras de analizar el mundo del arte y el papel del artista. En efecto, la tensión deriva en entender el arte contemporáneo como una re-

evolución, donde a la par de las protestas sociales, desarrolla una crítica radical y definitiva de la concepción tradicional del arte separado de los procesos sociales. No obstante, el fenómeno para comprender las nuevas reglas del juego implica entender a su vez, que un mercado expandido ha reabsorbido esa historia revolucionaria mediante una lógica comercial que, como antaño, cosifica y mercantiliza iniciativas —en principio dirigidas a diluir las fronteras entre el arte y sociedad—. Con todo, la contemporaneidad del arte representa una posibilidad, precaria pero decisiva, de reconectar la práctica del arte con las agendas sociales más urgentes. Esta posibilidad ha sido y continúa, siendo teorizada por diversos actores, no solamente artistas y curadores, sino, crucialmente, el público del arte contemporáneo.



Figura 1.5 *Aeropuerto Alterno*, 2002, cuchillos y madera, dimensiones variables, cortesía Galería Kurimanzutto, México

Cuauhtémoc Medina recuerda respecto a las propuestas emergentes en México, que finalmente era un divertimento marginal de una pequeña comunidad que por entonces desarrollaba espacios artísticos paralelos, mencionando a Salón de los Aztecas, La Quiñonera, Mel's café, Temístocles 44, La Panadería, Curare, etc., mencionando que “servían en distinto grado como espacios de autoeducación, como grupos de presión, centros de debate y locales de reventón” (Medina, “Abuso Mutuo I”, en *Crónicas del paraíso Arte contemporáneo y sistema del arte en México*, 2005, p. 16). Tales espacios favorecieron transgresiones estéticas que se concebían desde distintas miradas más allá de lo local. Menciona Medina también que “esa relación paralela con las reglas del hipercapitalismo en expansión, tenía por resultado la inserción en el debate cultural global” (Ibíd, p. 16). En efecto, en lugar de añadirse a la multitud interminable de las víctimas de la globalización, ante tales situaciones el practicante el arte contemporáneo mexicano prefirió adscribirse a la excepción, y como menciona Medina, éstos prefirieron “usar la globalización en lugar de ser meramente su instrumento” (Ibíd., p. 21). Definitivamente, *Conozca México* es una pieza que retrata y refleja a través de sus imágenes los espejismos de lo mexicano y lo contemporáneo; no sólo en sus características que la conforman, sino en el discurso manifiesto desde su concepción hasta su interpretación.

En efecto, no sólo se es visible las inquietudes por parte de Jonathan Hernández para materializar su propia experiencia dentro de la pieza, sino que la propia obra manifiesta dentro de sus subjetividades la relación dual del sujeto y el objeto y su relación con el espacio y el tiempo, es decir, una vez extraída toda característica que pueda delimitar la referencia de las imágenes capturadas por Jonathan Hernández en *Conozca México*, éstas pierden sus cualidades y se

manifiestan únicamente como delirios de una fantasía que se inserta en múltiples canales, convirtiendo a las imágenes en el contenedor del delirio del sujeto contemporáneo, es decir, si no hay referencias que delimiten el espacio de un objeto, no hay memoria que recordar, sin embargo, si éstas son extraídas, posibilita darle un significado infinito, pues no tienen una referencia contextual dentro de la memoria personal, sin embargo la memoria colectiva genera un choque que asocia tales imágenes en situaciones múltiples en la experiencia del observador. La serie de imágenes de *Conozca México*, es justamente ese juego paradigmático de realidades infinitas que se inserta desde cualquier índole de nuestra memoria colectiva.

En este punto, retomamos lo que Cuauhtemoc Medina asegura respecto al arte contemporáneo mexicano; cuando menciona que éste “experimenta una especial proliferación de pertenecer a una comunidad más o menos coherente” (Medina, p. 21), —tal como se observa en piezas como *Conozca México* y los ejemplos expuestos líneas atrás—. Hemos mencionado a lo largo de este capítulo también, la relación del artista con su entorno y los cambios generalizados de una megalópolis en constante crecimiento como la Ciudad de México, y sobre todo, el argumento artístico por parte de Jonathan Hernández frente a un sistema que comenzaba a desdibujar fronteras e identidades a causa de un mercado global y la apertura a la comunicación.

Sin embargo, para poder entender el contexto artístico de esta generación que hasta el día de hoy continúa produciendo arte que se diversifica en múltiples discursos de lo contemporáneo, es necesario mencionar que algunas situaciones en México no siguieron la misma tendencia gradual respecto al proceso de transformación del arte y el significado de lo contemporáneo.

Bajo una falsa idiosincracia de convertir a México en un país competitivo en el panorama internacional, el siglo XXI en México —como hemos mencionado anteriormente— inicio con una “alternancia política” que hizo evidente el fracaso de las estructuras internas del país, y, polarizo los discursos políticos en oposiciones vagas que dejaron de lado el problema de raíz respecto a las cuestiones sociales y culturales, dando prioridad a una absurda “guerra” contra el crimen organizado, lo cual provoco una fragmentación generalizada en todo el territorio nacional; además de una violencia cada vez más extensa, se hizo evidente el deterioro de las políticas públicas de un país sucumbido por los intereses y la corrupción de la clase política. Sin embargo, tal como lo anticipaba el arte mexicano desde los años noventa, la situación interna del país estaba por explorar procesos que cambiarían una vez el panorama en la lógica de su entendimiento.

Incluso, la historia reciente ha dado un giro aún mayor a tales situaciones emergentes desde la década de los noventa en México. Después de dos sexenios liderados por el Partido Acción Nacional desde el año 2000, y, en medio de un escándalo de legitimación democrática, el partido más longevo (Partido Revolucionario Institucional) gana las elecciones presidenciales una vez más; provocando una serie de sucesos que darían un giro a la situación interna del país en comparación con lo sucedido en las elecciones presidenciales correspondientes al periodo 2006-2012. Éstas últimas elecciones presidenciales del 2012 han marcado un hito en la historia reciente en México, sobre todo porque exhibieron las deficiencias internas de la política mexicana; adicionalmente, durante el periodo de campaña electoral se determinaría el rumbo de una nueva cara a la realidad mexicana dado por nuevos fenómenos que se volvían recursos

inmediatos para hacer frente a una crisis interna del país. Históricamente, y gracias al uso de comunicaciones vía internet, los protagonistas reales fueron las protestas masivas de la sociedad civil que surgieron de manera espontánea, con la única finalidad de dar voz a sus demandas. En medio de manifestaciones y protestas masivas, las calles de las ciudades más importantes en México se vieron repletas de gente de todas las edades y clases sociales, con el fin único de manifestar su repudio y hastío hacia una clase política corrupta y un país sucumbido por la violencias. Sin embargo, dentro de la teoría política, “expertos” como Maria Amparo Casar, se oponían a considerar tales evidencias como hechos tangibles, y sobre todo, rechazaban la idea de que este tipo de movilizaciones masivas trascendieran más allá de una manifestación por la falta de ideales profundos. Hoy la historia demuestra que tales movimientos sociales, no ocurrieron únicamente en un país como México —dada la situación interna y la crisis social que sé hacia cada vez mayor—, al contrario de lo que algunos especialistas como Maria Amparo Casar manifestaban dentro de sus columnas y entrevistas,⁸ las manifestaciones masivas surgieron a la par en múltiples ciudades alrededor del mundo, los cuales hicieron evidente la decadencia de un sistema económico y político global que se volvía obsoleto ante las necesidades inmediatas de una sociedad renovada.

⁸ Siguiendo las opiniones de la analista política Maria Amparo Casar publicadas en el 2012, hoy se puede observar que sus conjeturas no tenían un fundamento sólido para discernir respecto a los sucedido durante las manifestaciones en México en el 2012 y las manifestaciones masivas al rededor del mundo. En una opinión publicada por el portal www.nuevaeraonline.com, ésta comentaba respecto a las manifestaciones en la ciudad de México lo siguiente. [...] “considero que no hay un movimiento, ni en México ni el mundo, de los jóvenes... Así como los adultos, los de la mediana o tercera edad, los jóvenes tienen diferentes preferencias, aspiraciones, ideologías y situaciones socioeconómicas, y resulta muy difícil hablar de ellos y de sus peticiones en conjunto.” Consultado el 18 de Abril del 2016. Extraído de <http://www.nuevaeraonline.com.mx/maria-amparo-casar-el-movimiento-dejo-pasar-una-oportunidad/#.Vt2pLMdXWRs> En otra de sus opiniones en el portal ADNpolítico Maria Amparo Casar comentaba respecto a las manifestaciones en la Ciudad de México la necesidad de regular las marchas y manifestaciones masivas asegurando que “No hay... pretexto para dejar de actuar sobre un problema que beneficia a unos cuantos y perjudica a millones. En diciembre —refiriéndose a la toma de protesta de Enrique Peña Nieto en diciembre del 2012— tendremos un nuevo mandatario que promete ser diferente. ¿Renovamos la esperanza?. Consultado el 19 de Abril del 2016. Extraído de <http://www.adnpolitico.com/2012/2012/08/01/la-necesidad-de-regular-las-manifestaciones>

Los levantamientos sociales del año 2012 concentraron a cientos de miles de personas simultáneamente en las principales ciudades del mundo —a pesar de que en su origen se exponían demandas múltiples—, tales eventos ocurridos durante este año a nivel mundial bajo la consigna “*anonymous*”, hizo reconocer a los sujetos como individuos libres de nacionalidad, creencia religiosa, preferencia sexual y clase social, y, por primera vez se vio de manifiesto una sociedad semejante que levantaba la voz ante un sistema agotado y circunscrito al funcionamiento de la sociedad del siglo XX. Tanto en México como en las principales ciudades del mundo, los movimientos sociales masivos cuestionaron la situación interna de su país y la economía internacional, al mismo tiempo, exigían readaptar las estructuras generales del sistema económico, político y social a las necesidades de una nueva sociedad que perdía cualidades y se readaptaba ante nuevas subjetividades totalizadoras.

En la práctica artística, como hemos mencionado, dichas situaciones políticas y culturales se plasmaron en un arte que utilizó principalmente la cultura urbana como elemento transgresor para defender su identidad local. Sin embargo, tales transformaciones generaron también desafíos para la escena plástica, pues dichos sucesos otorgaron una apertura a nuevos discursos determinados por su realidad inmediata; muestra de ello fue “*Resisting the Present. México 2000-2012*”, una exposición organizada conjuntamente entre el Museo Amparo y el Musée d’Art moderne de la Ville de Paris/ARC, la cual estuvo conformada por más de 20 artistas mexicanos, entre ellos Jonathan Hernández; incluyendo la pieza *Fémur de Elefante Mexicano* (2010), —realizada en conjunto con Pablo Sigg—, ésta se ha convertido en una de las figuras más representativa del arte contemporáneo mexicano actual; la pieza, que se basa en los antecedentes

de *Fémur de la Femme Française* (1965) de Marcel Broodthaers, exhibe un fémur de elefante pintado con los colores de la bandera mexicana; la ironía es evidente en dicha pieza cuando los artistas intentan representar “lo mexicano” como algo impuesto por las condiciones civiles que otorgan identidad y no como algo dado naturalmente. Es decir, el origen natural de un elefante sólo es posible darse al otro lado del mundo, sin embargo el cautiverio y movilidad ha transfigurado las condiciones de lo local que se adapta a las cuestiones secundarias de transitoriedad y readaptación —por cierto, se trata de un discurso filosófico bastante actual que explora las paradojas de los vínculos sociales, culturales y estéticos del sujeto contemporáneo—, del cuerdo a las relaciones que han desdibujado los límites de lo local y lo global. Como lo explica Roger Bartra, “El fémur de elefante mexicano, nos enfrenta a un problema intrigante: ¿puede existir un elefante mexicano?” (Roger Bartra, “En el Bicentenario: un fémur de elefante mexicano”, 2010). La cuestión es en todo caso no es preguntarse si puede existir o no, sino, preguntarse ¿qué lo hace mexicano?.

Resisting the Present reunió a su vez a intelectuales y escritores mexicanos y extranjeros relacionados siempre con los entornos políticos y sociales contemporáneos, y con una constante en común, la preocupación del papel del artista en el espacio que ocupa en la sociedad actual.⁹ Al respecto, en el apartado introductorio del catálogo, comenta Angeline Scherf y Angeles Alonso Espinosa que “la pertenencia de los artistas mexicanos al mundo globalizado confirmó la independencia respecto a la escena del arte contemporáneo mexicano con respecto a un contexto

⁹ Fragmento extraído del catálogo de la exposición *Resisting the present. México 2000-2012*, Textos: Angeline Scherf, Angeles Alonso Espinosa, Serge Gruzinski, Alejandro Jodorowsky, Bayrol Jiménez, Magalí Arreola, Guillermo Fadanelli, Michel Blancsubé, RM + Musée d’art Moderne de la Ville de Paris + Museo Amparo, 2012

geográfico específico” (Angeline Scherf, Angeles Alonso Espinosa, *Resisting the present. México 2000-2012*, 2012). Así, comentan las autoras, “exhibir artistas mexicanos puede parecer hoy un acercamiento ajeno a la realidad, puesto que la carrera de los artistas que conformaron la muestra, se desarrolla tanto en el extranjero como en su país de origen” (Ibíd.). Dicho nomadismo virtual, comentan, “no acarrea la uniformización de las prácticas, ni la idea de pertenencia a una historia local” (Ibíd.), en efecto, la fuerza de la cultura de inicios del milenio en gran parte se explica por este doble compromiso y en el que por supuesto las prácticas artísticas de Jonathan Hernández se ven reflejadas dentro de dichos contextos. Por otro lado Serge Gruzinski comentaba respecto a la muestra, las consideraciones de un nuevo discurso del arte contemporáneo, afirmando que “no existe lo global por sí solo; sino que es la tensión entre lo local y lo global lo que hoy constituye lo que llamamos globalización” (Scherf et al. 2012).¹⁰ En efecto, *Resisting the Present* reivindica las prácticas “post representacionales” que no se limitan a intentar mostrar el mundo tal como es (o a reinventarlo), sino que aspiran a actuar en él concretamente, visualmente, y de manera interactiva ((Serge Gruzinski, “Resisting the Present”, *Resisting the Present. México 2000-2012*, 2012), afirmando también que “el arte contemporáneo es uno de los instrumentos que abren las puertas de un mundo globalizado y también permiten medir sus peligros para aprender a sortearlos” (Ibíd.). El objetivo de ésta muestra en todo caso fue mostrar un dialogo en donde los artistas hablan de un tiempo y espacio que les pertenece, es decir —en palabras del propio Gruzinski—, “*Resisting the Present* es una muestra del tiempo y del espacio que hoy todos compartimos en todas partes del planeta” (Ibíd.). En efecto, a una

¹⁰ En palabras extraídas de una conversación entre Angeline Scherk y Angeles Alonso Espinosa con Serge Gruzinski en mayo 2011 en el marco de la preparación de la muestra “Resisting the Present”.

década y media de la transición de un siglo a otro no resulta sencillo explicar el desarrollo del arte posterior al siglo XX, sobre todo cuando el incremento de productores y de propuestas es excesivo, cuando las *social networks* se vuelven una extensión inmaterial de nuestra existencia diaria, y, resurge una confusión de discursos en lo político, lo económico, lo moral y lo estético. Sin embargo, tal parece que nos encontramos en la cúspide de nuevas posibilidades de lo estético, siendo el arte mexicano actual un fenómeno que se fecunda a través de las paradojas de lo actual y lo inmediato y la cultura basado en lo fútil.



Figura 1.6 *Fémur de Elefante Mexicano*, 2010, hueso y pintura, 38.58 x 10.83 x 7.48 pulgadas. Cortesía RM + Musée d'art Moderne de la Ville de Paris + Museo Amparo

1.3 Confusiones imaginarias

El siglo XXI ha comenzado a escribir su propia historia alejándose de residuos que dejó las últimas décadas del siglo XX. Hemos visto nacer y desaparecer multitudes de propuestas que se han quedado como antecedentes de nuestra historia contemporánea, dejándonos claro que hablar de arte actual hoy significa hablar de lo que sucede en nuestra inmediatez y tratar de reflejarla en proyectos que trascienden por su complejidad y su relevancia dentro de los aspectos generales del consumo y lo virtual. Definitivamente el trabajo de Jonathan Hernández no se debe tomar a la ligera; pues a lo largo más de veinte años de trayectoria dentro del arte, éste ha demostrado que su versatilidad, discurso y perspicacia, son elementos suficientes para generar una propuesta vanguardista y con personalidad propia dentro de la escena del arte contemporáneo. Incluso, pese a la complejidad de las relaciones de nuevas sociedades complejas, podemos decir hoy que dichos cambios otorgan una dinámica interesante en su materialización, sobre todo, en las múltiples manifestaciones estéticas al rededor de éstas, en el que, por supuesto, artistas como Jonathan Hernández intervienen para dialogar y/o cuestionar bajo una postura crítica lo que no cabe en su entendimiento. En otras palabras, podemos decir que el arte actual ha visto emerger nuevos discursos a través de la relación que ha establecido con los sucesos que le acontecen de manera inmediata, tomando forma como una intervención temporal fuertemente vinculado a los movimientos sociales provocados por el debilitamiento del Estado frente al mercado, la segregación social y la desestructuración de relaciones sociales como un fenómeno generalizado —visible principalmente en grandes ciudades como México—. Es evidente que la práctica artística de Jonathan Hernández, la cual surge en medio de dos siglos, exhibe

situaciones tangibles e inmediatas a su contexto real, las cuales hacen evidentes múltiples patologías de una sociedad cambiante inmersa en los discursos globales. Piezas como *Fémur de Elefante Mexicano* ha logrado desafiar los conceptos de “lo mexicano” —desde una perspectiva irónica y contundente—; y más aún, *Conozca México*, pone en tela de juicio la representación de lo dado la cual otorga nuevas lecturas para una gran megalópolis, caótica e inmensa. Sin duda ambas piezas, dentro de sus propios discursos, implican un sustento teórico por parte de Jonathan Hernández, incluso si se mira con cuidado, el trabajo del artista plantea un nuevo rostro frente a una historia que comienza a delinear su propio trayecto en la inmensidad de lo infinito.

La idea de mi argumento no es sino dar sentido a lo que el trabajo de Jonathan Hernández representa dentro de los panoramas actuales del arte en México; lo interesante en todo caso, es la relación que se da entre la activación de la mirada frente a lo trivial dentro del trabajo de Jonathan Hernández; es decir, por un lado dentro su trabajo tenemos la búsqueda de verdades en el mundo que nos son empíricas, es decir, que no dependen de las experiencias de los sujetos y que nos dan la posibilidad de entender el espacio, el tiempo, el orden de la naturaleza, etc., y por otro, la búsqueda de posibilidades de los límites de nuestra razón más allá de las cuestiones de los análisis de sus conceptos y teorías respecto al contexto social. Se trata pues, de entender el arte de Jonathan Hernández como una recuperación del objeto del arte, como una especie de “resistencia ante el poder”¹¹, cabe aclarar que no me refiero a las dinámicas constitutivas del

¹¹ Entiéndase “resistencia ante el poder”, como una consecuencia que siempre esta apoyándose de hechos históricos sobre instituciones jurídicas, es decir, el concepto “poder” —se acuerdo al concepto que ha desarrollado Michel Foucault en *Vigilar y Castigar, Historia de la Sexualidad I, II y III*— se trata de una cuestión que prohíbe, limita, reprime, castiga, sanciona, etc., por lo tanto, “la resistencia ante el poder” se trata precisamente de la confrontación del sujeto contra frente a posibilidades sociales en la que el sujeto se encuentra atrapado en relaciones de producción, relaciones de sentido y relaciones de poder. Es vidente la relación entre racionalización y los excesos del poder político. En efecto, dentro de éste texto, asociamos el termino “poder” como una de las bases sociales que conducen al sujeto como fundamento cultural.

Estado sino a lo que Terry Eagleton comenta respecto a la praxis donde una diversidad de poderes externos determina a los sujetos, el cual nombra como “un programa de hegemonía espiritual que renueva una y otra vez el vínculo entre lo individual y lo universal” (Terry Eagleton, *La estética como ideología*, 2006, p. 76.). En efecto, dentro del arte Jonathan Hernández se manifiesta una praxis orientada a la “autorrealización” de los sujetos basados en su interpretación socialmente determinada y determinante frente a sus obras. En este sentido se debe considerar el arte Jonathan Hernández como una forma de representar el “yo” dentro de la sociedad y manifestar aquellos discursos extrañamente entretejidos del existencialismo y el individualismo; es decir, dentro de mi argumento el arte de Jonathan Hernández evoca a una relación del cuerpo (sujeto) con su entorno más próximo en el que la obra de arte se ve realizado en el momento en el que la estética se convierte en ética.

No se trata de una conjetura vacía, por el contrario, se convierte en una evidencia contundente que dentro de los discursos del arte contemporáneo de finales de los años noventa y comienzos del siglo XXI, la manera de representar “lo actual” se basó precisamente en intentar mostrar las paradojas que surgían en torno al propio imaginario cultural de los artistas. Las referencias a nombres como Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas, Sofía Taboas, Minerva Cuevas, Joshua Okón, Gabriel Acevedo, Carlos Amorales, Yibran Asuad, Miguel Calderón, Balam Bartolomé, Enrique Jezik, Jonathan Hernández, Damian Ortega, Eduardo Abaroa, Daniela Franco, Gerardo Yépiz, Rodrigo Aldana, Daniel González, Gustavo Artigas y una larga lista de artistas en México a final de los años noventa definieron una nueva cara del arte contemporáneo mexicano debido, sobretudo, a la separación del objeto cognoscente y el objeto del conocimiento,

lo cual hizo posible distinguir lo visible de lo inteligible¹² a partir de la relación entre el sujeto y su realidad determinada. Si bien algunos de éstos artistas, como menciona Daniel Montero, “en sus inicios recurrieron a recordar y rendir homenaje a precursores del arte conceptual... surgió como un arte que encontró el punto adecuado para una crítica sin restricciones” (Daniel Montero, *El cubo de Rubik*, 2013, 97:99).

En efecto, la creación plástica de Jonathan Hernández nace en medio de la arbitrariedad del campo artístico en relación a la transición de un siglo a otro. Sin embargo, pese a su lectura, la obra de Jonathan Hernández no está completa, es decir, piezas como *Conozca México* (2000), *Se Busca Recompensa* (2001), *Your Under Arrest* (2002), *Bon Voyage* (2003), es tan solo el origen de obras posteriores que intentan retratar el mundo de la vida, no desde una cuestión mimética, sino desde su naturaleza fecunda, recurriendo a archivos que revelan una situación más profunda. Y es justamente bajo esa misma dinámica lo que da origen a *Tráfago* (2004), una exposición realizada por la galería Kurimanzutto en un edificio semi-abandonado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, que desde su título determina una situación más arraigada a las dificultades en la reflexión del tiempo y el espacio, sobre todo cuando Jonathan Hernández, a través de fotografías que selecciona desde un archivo personal, exhibe una multiplicidad de objetos y situaciones *sinsentido* que se relaciona con la fatiga y el agobio cotidiano. Dentro de esta exposición, se puede ver transformar cierta consistencia en el trabajo de Jonathan Hernández, no tanto estilística, discursiva o metodológica respecto a su trabajo, sino en un

¹² El concepto inteligible se entiende como una realidad que está construida por el pensamiento, donde la idea no muere, aún cuando el individuo perezca la idea siempre permanece.

proceso de excitación en la creación artística más incluyente dentro del lenguaje de lo global, las cuales constituyen una dimensión crucial para la estructuración de la experiencia subjetiva de la vida cotidiana. *Tráfago* exhibe la paradoja del deseo y la memoria en imágenes que se difuminan en procesos de cambios cada vez más visibles de una realidad cada vez más sumergida en el mundo de lo efímero, si embargo la muestra otorga nuevas cualidades en la lectura del trabajo de Jonathan Hernández, obligando a una resignificación del sentido de contemplación lo que permite ir más allá de lo que el concepto de “efímero” pueda implicar.

Tráfago exhibió también un vídeo realizado por el artista titulado *Tránsito* (2004), el cual acompaña a la serie de imágenes seleccionadas por Jonathan Hernández. Con una duración de 3'20", *Tránsito* muestra un puente hecho de hielo y el proceso de derretirse hasta desaparecer, lo cual conllevaba la intención de mostrar la fragilidad en estado de abandono, donde el tiempo abre las dimensiones de temporalidad en diferentes percepciones, dislocando el tiempo en la memoria como el resultado de la atención poética a lo ruinoso y como una nostalgia para la percepción perdida de una realidad que nunca fue vivida (Itala Shmelz, “Un ensayo sobre el tiempo. Tráfago de Jonathan Hernández”, *Curare* Núm. 25, 2005). Sin embargo, *Tráfago* no termina de explicar del todo la situación de las transformaciones más elementales de las relaciones entre el sujeto y su contexto inmediato desde una lectura sociológica, lo que sí se hace evidente en todo caso, es que en los materiales que nos muestra Jonathan Hernández dentro de ésta exposición e que no hay más que la impronta de su propia experiencia sensible, tal como comenta Itala Shmelz, “hay en su obra (*Tráfago*), un gusto por enredar la madeja del tiempo y por abrir dimensiones de temporalidad tan diferentes a la concepción funcionalista que parecen

fantásticas” (Ibíd., 2005, p. 62). En palabras de Itala Shmelz, *Tráfago* es “el resultado de la atención poética a lo ruinoso como nostalgia por una percepción perdida cuando, en realidad esta nunca fue vivida, y es a la vez, un resultado de un ejercicio (de la memoria): de seguir hacia atrás las huellas del tiempo” (Ibíd., p. 62)

Es comprensible entonces, bajo estos paradigmas discursivos dentro del trabajo de Jonathan Hernández, discernir que existen dos caras de esta personalización y adaptación de valores y nuevas reglas en la dinámica de las sociedades complejas del siglo XXI —tomemos en cuenta que estos cambios ni son tan buenos, pero tampoco son tan malos como parecieran—, es necesario entonces diferenciar uno del otro. En efecto, no se debe considerar de manera limitada la lectura de tales fenómenos constructivos de una sociedad, hay que considerar por un lado que dichas manifestaciones plásticas como las de Jonathan Hernández demuestran que existe una lectura que designa el condicionamiento generalizado de los aparatos de poder y de gestión del individuo politizado, y otra que se refiere a la voluntad de autonomía y de particularización de los grupos e individuos.

Hemos revisado líneas atrás, que el arte contemporáneo ha visto la necesidad de discurrir en el dialogo y reflexión de nuestro contexto inmediato, sin embargo, desde mi punto de vista, el arte actual evidencia una situación más puntual donde el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legitimo, dicho de otro modo, el arte actual, pese a su carga filosófica, demuestra que la era del escándalo, de la esperanza futurista, de la utopia global y de las libertades sexuales ha concluido; en el que se legitima y establece bajo sociedades complejas

ávidas de nuevas identidades y nuevas diferencias, porque es un hecho que la gente quiere vivir en seguida, aquí y ahora, lo cual origina una nueva concepción de cultura que abandona los grandes sistemas de sentido que diluye los límites de lo local, lo regional y lo global (Guilles Lipovetsky, “L’ere du vie. Essais sur l’individualisme contemporain”, 1983), creando una fantasía de su propia realidad degenerada; tan pervertida que no hace más que volver mucho más interesante la reglas del juego de la vida.



Figura 1.7 *Tráfago*, 1995-2004, impresión digital, 25.4 x 20.3 cm. Cortesía Galería Kurimanzutto, México

En todo caso, lo teóricamente contundente ha sido la necesidad de pasar de las narrativas originales y singulares (como las de clase o género) dentro del arte a integrar nuevas subjetividades producidas en la articulación de las diferencias culturales (idioma, creencia religiosa, nacionalidad, edad, clase social, etc.), adaptando un nuevo lenguaje y una nueva lectura de la sociedad y el individuo del siglo XXI —las cuales se vislumbran en su dinámica cotidiana por supuesto—, que se readapta a los antiguos actores colectivos. Estas cualidades contemporáneas se evidencian en múltiples prácticas dentro del arte actual y se muestran como un fenómeno sociológico aún en construcción, sobretodo en su capacidad simbólica individual (sujeto) cargada de nuevas concepciones devenidos por la cultura de consumo (mercado) hipercontemporáneo, otorgando las posibilidades de definir el sentido de pertenencia de una obra de arte en un paradigma fuera de sus propios orígenes culturales. Estas nuevas formas sociales, o “nuevas reglas del juego de la vida”, no deben ser evaluadas negativamente por supuesto, antes bien es importante comprenderlas como signos de nuevas formas de integración, es decir, como fundamentos de nuevas experiencias de colaboración colectiva, fundadas en la individualidad y la contingencia y entre los límites de lo local y lo externo. Sin embargo, la paradoja del entendimiento del presente recae una vez más cuando intentamos explicar un fenómeno de manera excluyente, y como dice Michel Maffesoli “la saturación de grandes ideales lejanos, la fragilidad de una moral universal, puede significar el fin de una cierta concepción de la vida basada en el control del individuo y la naturaleza, pero también puede indicar que una nueva cultura está a punto de nacer”. (Maffesoli, 2007, p. 15). Temas que han cobrado importancia según los asuntos políticos, económicos, sociales y culturales durante los años noventa y la transición del milenio se vislumbran en las obras de Jonathan Hernández, las cuales han

explorado asuntos políticos, económicos, multiculturalismo, globalización, decadencia y un largo etc. Tal pareciera que estos conceptos se podrían considerar como parte de sistemas teóricos distintos —o por lo menos que corresponden a disciplinas independientes, como una realidad histórico-geográfica, sociocultural, incluso política—, sin embargo, erróneamente se confunde con hechos “excluyentes” dentro de la filosofía del arte. Estas singularidades dentro de la obra de Jonathan Hernández se perciben bajo una nueva mirada que plasma estas necesidades de reflexión del fenómeno de lo contemporáneo, de lo actual, del presente, desarrollando una postura crítica respecto al concepto de lo contemporáneo influenciadas sobre el cuerpo social que traspasa los límites de la conciencia y proyectadas al mundo de lo sensible; como una proyección de ideas en donde el mundo “objetivo” solo es real hasta que se le otorga un significado dado.

Sin duda la carga teórica y filosófica en la práctica artística de Jonathan Hernández surge como una relación intrínseca entre su contexto inmediato y su relación extratemporal con el espacio. Dentro de las piezas de Jonathan Hernández la función es aceptar las confusiones imaginarias del sujeto y aceptar su propio lugar simbólico dentro del intercambio generalizado, es decir, el lugar (no conocido por el espectador) en el que efectivamente se diluye su identidad simbólica (imaginario cultural) y determina su relación habitual ante el abismo que emerge cuando el objeto (realidad simbólica) habita en una fantasía general y se enfrenta en una “dialéctica” donde el pensamiento crítico quiere encontrar la realidad a través del mundo de las

imágenes que Jonathan Hernández provee en sus piezas.¹³ Y es precisamente esta condición de vulnerabilidad en la relación del sujeto con la imagen que el arte de Jonathan Hernández depende de la interpretación del espectador sobre el contexto que éste plantea, sobre todo en las asociaciones geométricas que surgen dentro de un caleidoscopio de asociaciones inauditas, que se pueden percibir desde su obra temprana hasta la más reciente. Dichas características colocan a Jonathan Hernández como uno de los creadores con más dinamismo discursivo, su postura crítica e irónica, a la vez que reflexiva sobre la realidad que le rodea, se ve plasmada a través de la pérdida de sentido de “rituales” cotidianos y repetitivos de situaciones que sostienen la cotidianidad del ciudadano promedio.

¹³ Dicha interpretación se otorga cuando se analiza la composición de las piezas de Jonathan Hernández bajo una mirada sociológica que se inserta en las relaciones de las ideas encadenadas al sentido común. Se puede discurrir de tal manera cuando se analiza toda obra en la que Jonathan Hernández recurre a imágenes, fotografías y material impreso para crear piezas plásticas de diversa producción. Una mirada desde sus primeras obras hasta el día de hoy hace posible determinar dicha interpretación, sobre todo cuando éste se somete a un análisis más allá de las imágenes y su simbología iconográfica, y se recurre a silogismos que pasan de una premisa mayor (una situación a gran escala) a un premisa menor (un hecho palpable y tangible). Por lo tanto, la intención de esta interpretación no es buscar la verdad, sino enunciados validos a través de un pensamiento intersubjetivo que determine lo objetivo de ésta investigación.

Capítulo 2

La reconstrucción del tiempo vívido

Dejar de odiar el presente. He ahí algo difícil de lograr, para nosotros que estamos siempre al acecho de esos "mundos ocultos" que hace el deleite de las construcciones intelectuales. Y sin embargo, ante nuestros ojos se esboza un mundo reencantado, aceptado por lo que es.

Michel Maffesoli

2.1 La burbuja del simulacro

Esta mañana, al salir de la cama, encontré de nuevo la montaña de libros que abandoné sobre la parte vacía de las sábanas la noche anterior. Aún somnoliento caminé hacia la ventana, y con nulo entusiasmo corrí las cortinas para confirmar que en efecto, el sol resplandecía cálidamente. Después de confirmar que un nuevo día comenzaba su trayectoria, cual Helios su recorrido habitual, quite legañas de los ojos y sentí ganas de café. Sin embargo esta mañana las cosas no son lo mismo, pues no he dejado de pensar que tal ritual ha pasado de ser algo sublime y exquisito a convertirse en sólo una extensión de mis hábitos sin sentido, como una escena que se repite cada mañana después de despertar, quizá con algunas variaciones casi imperceptibles pero que al final siempre resulta el mismo acto, salir de la cama para comenzar la jornada. Con café en mano, y, en un momento de lucidez, decidí hacer un ejercicio respecto a recordar y reinventar; sobre todo por las escenas como las de esta mañana, la cual me ha hecho dar cuenta que el acto de *ser* implica un acto de *repetir*: de repetir acciones, de repetir palabras, de repetir halagos, de repetir almuerzos, de repetir mentiras, de repetir anécdotas, de repetir nuestra rutina diaria para *crear* y para *existir*. Es simple entender tal actitud, primero porque desde que somos

pequeños el acto de repetir es lo que nos hace “pertener” —al menos desde mi propia experiencia—, pues repetir ha sido la única manera en la que he podido “aprehender” los mitos que me han hecho creer, como en Papá Noel, las estrellas fugaces, en Dios (aunque él no crea en nosotros) o la democracia contemporánea. Incluso, tras ésta introspección de mi pasado, he podido recordar —dentro de mis propios recuerdos contaminados por el deseo y la perversión—, la manera en la que aprendí el *abc*, como una actividad donde el acto de repetir se convirtió en la única manera en la que podía recordar el sonido de la A, el sonido de R y el delicioso sonido de la S; lo mismo el ejercicio de leer, sobretodo porque éste implicó repetir el sonido de las letras que resonaban dentro de mi cabeza como un acto de memoria que se traducía en sonidos que creaban palabras. Y así, tal parece que la insistencia por repetir las cosas, como un hecho para recordar y no olvidar, es la única manera en la que podemos legitimar nuestra relación con el otro, y no sólo como un hecho de recordar para revivir situaciones y acciones, sino para crear vínculos con tus padres, tus amigos, tus colegas, tu comunidad e incluso tus enemigos a través de los recuerdos extraídos de una memoria compartida.

Escenas como las de esta mañana revitalizan mi delirio habitual, el cual me demostró que es difícil saber si el vaso está medio lleno o medio vacío, sobre todo cuando intento recordar con exactitud hechos pasados, y en el que me cuestionó ¿hasta qué punto todo lo que nuestra memoria resguarda es completamente un hecho dado? o ¿en qué punto nuestra memoria se vuelve un contenedor de hechos no pervertidos por los deseos de auto-castigo? Y aunque mi delirio habitual me hace cuestionar situaciones con nuestra experiencia respecto al gran otro, no dejó de preguntarme al mismo tiempo ¿por qué en medio de una transición general dentro las

categorías sociales y culturales, el mundo recurre a la memoria para legitimar el tiempo que no le corresponde, cuando lo único que tendría que hacer es recurrir a la imagen para hacer permanente el tiempo que se esfuma? Sin embargo tal parece que el concepto de memoria dentro de las prácticas artísticas no cuestiona las posibilidades que éste otorga, en todo caso dentro de las dificultades para entender el arte actual, se trata más bien de cuestionar y poner en tela de juicio los límites de lo que el propio concepto de memoria refiere.

Para comprender la complejidad que deriva dicha reflexión, no se debe caer en el error de categorizar a la memoria como un concepto que revitaliza el pasado para entender el presente, por el contrario, se debe comprender como uno de los elementos que erigen las categorías identitarias de los sujetos y su comunidad, y por ende sus roles sociales; incluso se debe entender a la memoria como una de las estructuras que determina, de tal o cuál manera nuestras acciones dentro de la dinámica social y que se sumerge en nuestras propias negaciones individuales, actuando como un contenedor que resguarda lo que somos, lo queremos ser y lo que no somos.

Sin duda, el acto de *ser* implica un acto de *repetir* y más allá de eso, también implica un acto de conservación para legitimar nuestra existencia ante la otredad. Como menciona Pablo Lazo, de acuerdo a sus interpretaciones respecto al *Historia de la mentira* de Jaques Derrida, “el peligro de manipulación ideológica de los ‘hechos’, que toma la forma bizarra de una pretendida ‘reconstrucción histórica’, pasa por un encuentro con la verdad irrefutable y corre el peligro de ser una manipulación de la memoria cultural sobre un evento crítico” (Pablo Lazo, “Dialécticas culturales de la memoria una reflexión a partir de la lectura de la historia de Nietzsche y

Benjamin”, *Memoria instituida, memoria instituyente*, 2008, 43:44). Ahora bien, si entendemos que la memoria se manipula respecto a su lectura condicionada por la historia, no nos queda más que inferir en nuevas posibilidades para descifrar aquello que no se ve a simple vista, lo cual significa un proceso para desarrollar múltiples variaciones que determinen las nuevas reglas del juego y por ende descartar aquellos elementos que confundan nuestra comprensión del mismo — y así considerar a la memoria un concepto que se refugia en solo experiencias dadas y no como un concepto que funge como estructura de la identidad—. Pareciera complejo en su entendimiento, sin embargo, si continuamos con nuestro ejercicio respecto a hacer una lectura de nuestra historia social como si de un libro de imágenes y texto se tratase, si duda alguna, leer en *entrelneas* nos otorgarían las posibilidades para inferir respecto de aquello que no se ve a simple vista. Tal lectura, por supuesto recae en dos aspectos a considerar, por un lado, el recurso de lo cotidiano como fuente elemental para la comprensión de la dinámica social y cultural, y por otro, la necesidad de resguardar tal información como un recurso para legitimar nuestra identidad distinta del pasado y no como el recurso para intentar revivir lo ya dado. Por supuesto ambas cualidades convergen mutuamente para descifrar y dar sentido a aquella información concentrada de lo que no se ve a simple a vista, lo cual otorga mayor dinamismo al juego llamado vida; y es precisamente esta lógica respecto a la percepción de nuestras subjetividades cotidianas archivadas en la memoria del tiempo que la obra de Jonathan Hernández se convierte en un ejemplo en la reflexión dentro del concepto de memoria, no solo por capturar entre sus obras imágenes de lo cotidiano, sino, en el hecho de conservarlas como fragmentos extraídos del tiempo que dialogan entre sí pese a tener orígenes distintos.

Dentro del proceso de investigación que Jonathan Hernández lleva a cabo para la creación de sus piezas de archivo, éste logra desvirtuar la realidad exterior cuyos medios impositivos sobre el objeto que utiliza como recursos estéticos (los recortes de diarios que conforman sus piezas de collage y fotomontaje) llegan a presentarse como objetos de universos infinitamente diversos. En efecto, el lenguaje dentro de la práctica del collage de Jonathan Hernández adquiere ante todo, la naturaleza de ser escrito como un archivo que resguarda el tiempo efímero (que no está condicionado por un hecho históricamente revelador), evidenciando una paradoja entre tiempo y memoria que se contrapone a los significados dados de conservación de un evento trascendental.

Jonathan Hernández dentro de sus trabajos de collages busca reinventar la práctica documental como un proceso donde el vínculo entre *objeto* y *memoria* se convierten en el deseo mismo de “*desear*” siempre nuevos modos de placer, en otras palabras, Jonathan Hernández otorga la posibilidad de reflexionar —una vez conjuntadas las imágenes que va recopilando dentro de un archivo visual—, nuevas formas de pensar la imagen como procesos que se convierten en detonadores de nuestra dinámica contemporánea e inmediata, lo cual hacen de Jonathan Hernández “un artista que revela toda su actualidad y su carácter intrínsecamente vanguardista al impedir una lectura más unívoca y clara de su contenido” (Visconti, 2011), sobre todo en collages que, no sólo logran una vinculación al azar con nuestro inconsciente, sino una profundidad conceptual y formal en sí misma en el que se percibe la referencia a la tradición modernista y dadaísta del collage y el fotomontaje.

La composición de los fotomontajes y collages de Jonathan Hernández cambian sustancialmente el concepto de creación acercándose a actos como la elección, la selección, y en última instancia, la construcción o el montaje. Un ejemplo de ello es *Rongwrong* el cual muestra de manera surrealista relaciones causales extraídas de la propia cotidianidad de objetos ordinarios que dialogan entre múltiples discursos, de tal manera, consideramos que dicha serie no es un trabajo concluido, pues la realización de cada pieza —cabe mencionar que ésta serie ha sido realizadas de manera periódica y cíclica entre el 2004 y el 2011—, otorgan las posibilidades para creer que Jonathan Hernández ha recopilado un archivo de imágenes que podrían dar continuidad a la serie; pero más allá de las cualidades técnicas en *Rongwrong* (2004-2011) las piezas de ésta serie crean un universo contemplativo de otra índole a la que Jonathan Hernández nos había demostrado en sus trabajos anteriores, pues dentro de ésta serie es posible observar el espíritu dadaísta del siglo XX, no sólo por el título; el cual nos recuerda a aquel accidente en la impresión de la portada de una segunda revista dadaísta editada por Marcel Duchamp en 1917, la cual tenía la intención de llamarse “Wrongwrong” pero dadas las circunstancias de un error de impresión dieron origen a una de las anécdotas más curiosas en la historia del arte. No dudamos por supuesto, que la fuente de inspiración de ésta serie de collages por parte de Jonathan Hernández haya sido precisamente la portada del único número de *Rongwrong* (1917), sobre todo no dudamos que, en efecto —más allá del título que da origen a la serie—, lo que realmente haya inspirado a Jonathan Hernández es la intención de plasmar la irracionalidad contemporánea desde lo más extravagante a lo más simple, y con ello, las casualidades devenidas de la relaciones de nuestro inconsciente con aquellas imágenes que forman parte de nuestra memoria construida por los vínculos entre aquellos objetos que se determinan como lo “irrelevante”.



Figura 2.1 *RONGWRONG*, 1917, 28 x 20.3 cm, portada de revista del único número publicado en New York por Marcel Duchamp y editado en conjunto con Henri Pierre Roché y Beatrice Wood. IMAGE CREDITS n° 1 (July 1917) [toutfait]

Rongwrong de Jonathan Hernández no tienen la intención de resguardar imágenes como un contenedor visual de hechos pasados, ni tampoco la intención de conservar memorias de grandes sucesos de la Historia social contemporánea, sino, que a través del fotomontaje —el cual a diferencia del collage, se distingue por ser una técnica en el que la se manipulan imágenes que en su combinación dan origen a un nuevo elemento—, el artista diluye el discurso de la memoria condicionada por la Historia, pues una vez descontextualizadas las imágenes de cada pieza de la serie, éstas crean nuevos elementos que dialogan en un discurso que otorgan una lectura a múltiples posibilidades en su entendimiento. En efecto, *Rongwrong* es apenas una muestra de las

cualidades infinitas de una serie que consigue converger realidades paralelas en un mismo plano, otorgando una lectura inaudita respecto a las subjetividades del sujeto contemporáneo, sin embargo ésta no es la única lectura dentro de la serie; quizá, la cualidad más radical respecto a *Rongwrong* sea la manera en la que Jonathan Hernández extrae fragmentos de la memoria colectiva que se manifiestan como signos de la cultura mediática de una memoria común, en el que el tiempo y el espacio se vuelven ausentes en su significación.

La pieza titulada *Rongwrong XIII* (2007), exhibe en su composición múltiples cuerpos que se mezclan con objetos que fueron extraídos de contextos completamente opuestos. Recortes de diarios colocados sobre un fondo blanco de cartón, juegan una dinámica de movimiento aleatorio que otorga la cualidad de una lectura rizomática en el que difícilmente se logra percibir un punto focal para la mirada. En una lectura panorámica y general dentro de ésta pieza se observa, como elemento común, las características de un narcisismo exacerbado de una cultura de masas en el que la violencia generalizada y los eufemismos a una exuberancia narcisista se convierten en el común denominador dentro de toda la pieza, pues al colocar la mirada a los elementos que la componen, sé es posible dar cuenta de elementos representativos de la cultura pop; incluso, más allá de su lectura general, al detener la mirada en la parte superior de ésta pieza podemos observar los componentes estructurales del nuevo sujeto inmerso en las banalidades narcisistas de lo material. *Rongwrong XIII* no es un pieza que se deba observar únicamente como un reflejo de una sociedad mediática, sino que éste pieza en específico representa a ese “Gran Otro” kantiano, que en un orden simbólico y virtual —que funge como una red que estructura la realidad para nosotros—, la dimensión del “Gran Otro” que se concibe dentro de ésta pieza se

trata únicamente de la alineación constitutiva del sujeto en el orden simbólico, es decir, como sostiene Slavog Žižek “ese *Gran Otro* es el nombre para la sustancia social, para todo lo que explica por qué el sujeto nunca domina plenamente los efectos de sus actos” (Slavog Žižek, *La suspensión política de la ética*, 2005, p. 154). Tal parece que *Rongwrong XIII* no sólo es la representación visual de un mundo meditativo absorbido por el espejo y la vanidad, sino que se convierte en el reflejo más puro de las cualidades más contemporáneas de una sociedad que ha distorsionado el estilo de vida a múltiples maneras de placer devenidas principalmente por el consumo, el dinero y la violencia.



2.2 *Rongwrong XIII*, 2007, periódico sobre cartulina, 132 x 208 cm. Imagen cortesía de la galería Kurimanzutto, México

No cabe duda que la complejidad en la lectura de una pieza como lo es *Rngwrong XIII*, repleta de elementos que dan fuerza a las apariencias dentro de lo real, se esfuerzan en hacernos creer que lo más trágico de las sociedad contemporánea radica en las cualidades más obvias dentro de su lectura; por ejemplo, dentro de la pieza se evidencia la violencia más inverosímil como categoría inaudita de nuestra historia contemporánea, incluso, se evidencia la exuberancia y el exhibicionismo como categoría de diferenciación dentro de los roles sociales y como un recurso a la “identidad”, sin embargo, el rasgo más importante dentro de esta pieza radica en una paradoja que sé es visible a través de una lectura a detalle de aquellos elementos que podrían pasar desapercibidos en nuestra lectura general, en primer lugar, porque una pieza de tal complejidad necesita de una lectura más profunda respecto de su composición y que se vea expuesta a la experiencia de la mirada.

Al centrar la mirada en la parte superior del collage, se observa el andar de una mujer cubierta de un exuberante abrigo de piel, —la cual parece ir en sentido opuesto a la lente de una cámara cinematográfica, aunado a una actitud de desafío imperante—, que se escabulle a paso firme y sin mirar atrás, como si intentará desafiar la propia acción inmediata y en el que se contrapone al propio espacio que la rodea. Los deseos de una vida atrapada en la fantasía y los sueños sin cumplir; convierte al personaje andante en su propia víctima, donde el deseo se ha vuelto el trastorno para su propia existencia, sin embargo, no es la chica el objeto del deseo de la lente, ni siquiera se convierte en su presa para capturarla en alguna imagen, sino que es la maquinaria la propia protagonista de sus perversiones, de tal forma que el camarógrafo se reduce a una extensión de la máquina —en este caso la videocámara—, perdiendo sus cualidades y su

función social al posicionarse como un elemento extendido de la maquinaria. Resulta muy curioso ver que el sujeto que “domina” a la cámara surge de la espalda de una mujer, —desesperada quizá por las atrocidades que mira debajo de ella—, como una extensión corporal inmediata de la dolencia de una mujer sin voz, como si el sujeto al sostener la cámara quisiera capturar al opresor y al sádico que provoca el dolor a la mujer que engendra. Sin embargo, lo más curioso de este fragmento, no son los elementos que se contradicen mutuamente, sino que es la trayectoria de la chica cubierta de finas pieles, la cual parece dirigirse —haciendo una lectura horizontal de izquierda a derecha—, a una eventual tragedia, la tragedia inminente a su muerte y su extinción.

Ronwrong XIII otorga a nuestra interpretación un segundo grado en su lectura dentro de éste fragmento, pues podemos decir que el camarógrafo y la videocámara han sido colocados con la intención de romper con la lectura horizontal y vertical de todo el fotomontaje. En efecto, no son los elementos múltiples los que dotan el argumento más condensado dentro de la pieza, porque el detonante se encuentra en la lente que no se dirige a un punto determinado, sino que éste se encuentra en sentido opuesto a lo que podría mirar, incluso podemos decir que ésta sale de la propia obra y se materializa de forma externa. La lectura rizomática de todos los elementos que componen *Ronwrong XIII*, se conectan mutuamente en una reflexión respecto a las incoherencias que surgen en la era del espectáculo y el hiperconsumo las cuales no hacen más que evidenciar decepción y frustración. Volvamos entonces a la escena sin fin, donde, no se trata de lo que la lente debería capturar, sino del rompimiento que se genera en el andar de la chica y la lente que se niega a captar sus movimientos; efectivamente, en este rompimiento de la lógica

de una sociedad cada vez menos pornográfica e insaciable, se muestra una escena llena de *sinsentidos* que se repiten todos los días hemos dejado de ser relevantes, nuestros actos obscenos parecen ya no causar conmoción ni mucho reacciones morales de nuestros prejuicios, lo hemos superado, y, justamente como la escena de esta mañana, por cada repetición que esta tenga la sorpresa, la magnificencia y lo extraordinario perderá el sentido conforme se repita una y otra vez. La *Rongwrong* de Jonathan Hernández se convierte en la evidencia real que muestra que la sociedad y el individuo viven en la actualidad un proceso de diferenciación y de desplazamiento decisivo. Definitivamente no es casualidad que estos procesos de cambios cada vez sean más visibles dentro de los discursos de Jonathan Hernández, sus cualidades como creador, su personalidad y su trabajo reflexivo crean las circunstancias adecuadas para discernir respecto de una realidad más sumergida en el mundo de la inmediatez las cuales escapan a las formas tradicionales de representación de sociedad.

2.2 Lógica de identidad, lógica de identificación

La interdisciplinariedad de los registros dentro de las obras de Jonathan Hernández, encuentran el punto de unión, no únicamente en una cuestión técnica, sino en un problema nuevo, la integración de la realidad en el mundo de los cuadros artificiales, estableciendo el fragmento como objeto en sí, sino en tanto que elemento susceptible de sintetizar la nueva situación cultural, caracterizada por haberse enfrentado a un cuestionamiento inaudito de las fronteras que separan el arte de la vida. Dentro de los fotomontajes de Jonathan Hernández, no se trata de una narración lineal e irreversible como hemos visto, sino que se presenta bajo una

forma abierta, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable, lo que demuestra que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción tanto en la selección de los mismos como en la combinación para crear una narración diferente, es decir, Jonathan Hernández logra crear un nuevo corpus y un nuevo significado dentro de un archivo dado. En efecto, Jonathan Hernández es el tipo de artista que quiere que el público observe las imágenes y reconsidere su significado y al mismo tiempo dar pie a la reflexión sobre lo que sucede en nuestra vivencia cotidiana, independientemente del idioma y cultura que esta pueda tener. Incluso la aportación de Jonathan Hernández como artista contemporáneo mexicano al recurrir a técnicas como el collage y el fotomontaje, se convierte en una característica peculiar dentro de su trabajo, sobre todo por su capacidad para entretener —a través de las imágenes extraídas de distintas fuentes, incluso con su propia iconografía preexistente—, todo tipo de sustancias y objetos posibles. Este hecho tan sólo constituye una base que necesita ser confrontada con la manipulación que posteriormente sufren los materiales seleccionados por parte del artista.

A partir de esta apertura de límites, Jonathan Hernández ha podido crear a través de un objeto dado, piezas trascendentales en el que se desplaza el material extraído a un plano completamente descontextualizado de su propia iconografía, los cuales son expuestos como un collage novelado sin principio ni fin. La serie *Rongwrong* es un claro ejemplo de dicho proceso, pues otorga la apertura a cualquier tipo de componentes en la obra misma, como si se tratase de una escena determinada por la casualidad. No se trata sólo de una cuestión estética y material dentro del collage y fotomontaje por parte de Jonathan Hernández, la cual nos otorga la

posibilidad de una reflexión más profunda, se trata más bien de las múltiples lecturas que sus obras nos muestran, ya que éste rescata las posibilidades materiales como contenido connatural a él en todos los sentidos posibles (discursivo, poético, signico, narrativo, simbólico y sobre todo constructivo).

En otras palabras, los collages y fotomontajes de Jonathan Hernández resultan ser una especie de corporeísmo “espiritual” que se exterioriza en imágenes de lo cotidiano que nos permite explicar lo verdaderamente “incoherente”. Jonathan Hernández no solo desvía la búsqueda de los medios masivos por el placer y la recompensa inmediata, pues éste revienta la burbuja del simulacro para dirigir la atención a los tumultuosos y dolorosos aspectos del deseo.¹⁴ Empero, la intertextualidad de la obra de Jonathan Hernández se centra en la toma de un cierto número de elementos externos (imágenes extraídas del periódico principalmente); objetos materiales y personajes de múltiples orígenes los cuales se insertan en una integración posterior para dar forma a una creación nueva, y con ello producir una totalidad original en la que se manifiestan rupturas de distintos tipos —referencial, contextual, visual, etc.—, los fotomontajes de Jonathan Hernández exploran no los referentes situacionales y contextuales, sino los propios códigos del lenguaje entre las imágenes. La elaboración de la serie *Rongwrong* ha permitido a Jonathan Hernández poner en el tintero toda posibilidad de una interpretación definitiva, donde pareciera que el azar ayuda en el ensamblaje de los recortes seleccionados y con la virtud única de poder cortar siempre el comienzo y el fin de lo que se escribe en nuestra historia común.

¹⁴ Extraído de la biografía del artista dentro del catalogo en línea de la galería Kurimanzutto, Consultado el 29 de Agosto del 2016. Extraído de <http://www.kurimanzutto.com/artists/jonathan-herndez>

No nos queda duda que los fotomontajes y collages de Jonathan Hernández —y como afirma Pablo Lazo respecto a la memoria—, lo que intentan es recuperar, a través de las imágenes efímeras y fugaces “los motivos de redención de construcción de un futuro amputado del devenir pasado” (Pablo Lazo Briones, “Dialécticas culturales de la memoria una reflexión a partir de la lectura de la historia de Nietzsche y Benjamin”, *Memoria instituida, memoria instituyente*, 2008, p: 57-58). Esto es en palabras de Pablo Lazo, “un futuro que se propone como fuente del compromiso ético con aquello que no fue posible pero que, desde su negación pasada, pone las condiciones para inventar su continuación futura” (Ibíd.) es decir, “no es un solo sentido de continuidad, sino desplegando múltiples posibilidades de interpretación de eso que hubiera podido ser” (Ibíd.). Incluso podemos colocar a la obra de Jonathan Hernández la intensidad de las imágenes recuperadas del pasado, y la multiplicidad de líneas de futuro que se abren dentro de las imágenes que éste selecciona, “lo cual permite que imaginación y reflexión crítica trabajen a la par a través de imágenes desestabilizadoras que irrumpen en el presente, permitiendo abrir imaginariamente las múltiples posibilidades de futuro que hagan justicia al pasado” (Ibíd.), porque como sostiene Didi-Huberman “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 31).

Ejemplos de esta relación temporal dentro de la obra de Jonathan Hernández se hacen contundentes al observar la pieza titulada *Rongwrong XXIV* (2010), sobre todo dentro de la idea de la progresión. Es interesante observar dentro de este collage cómo alguno de los primeros objetos que resaltan frente a nuestros ojos sea un antiguo cráneo primitivo y las icónicas

pirámides egipcias, que desde una lectura ascendente, sobresale un sujeto con una bombilla en su boca que engendra a una mano con los dedos entintadas que sostiene en el dedo pulgar a una especie de cazador que se conforma con un cuerpo humano y la famosa estatua de la libertad, el cual carga a una liebre muerta como símbolo de victoria, toda esta combinación de elementos se conecta a través de un especie de mancha líquida con el resto de la obra, el primer contacto se trata de un edificio en construcción, del que pareciera salir a paso lento un encapuchado con rumbo al vacío.

Sin duda, lo más curioso en esta combinación de objetos y situaciones, es el encapuchado, que representa el espíritu del nomadismo y vagabundeo del hombre contemporáneo, y la ausencia de un rostro nos hace sugerir que éste deambula en búsqueda de su identidad y rostridad arrebatada, el cual logramos diseminar con el viajero que se encuentra en la parte inferior de la pieza, que al igual que el encapuchado, éste se encuentra en búsqueda de su propia identidad no arrebatada pero si transformada por el largo viaje y con la única diferencia de que éste último se desplaza —como un extranjero— de una cultura a otra absorbiendo nuevos modos de existencia.

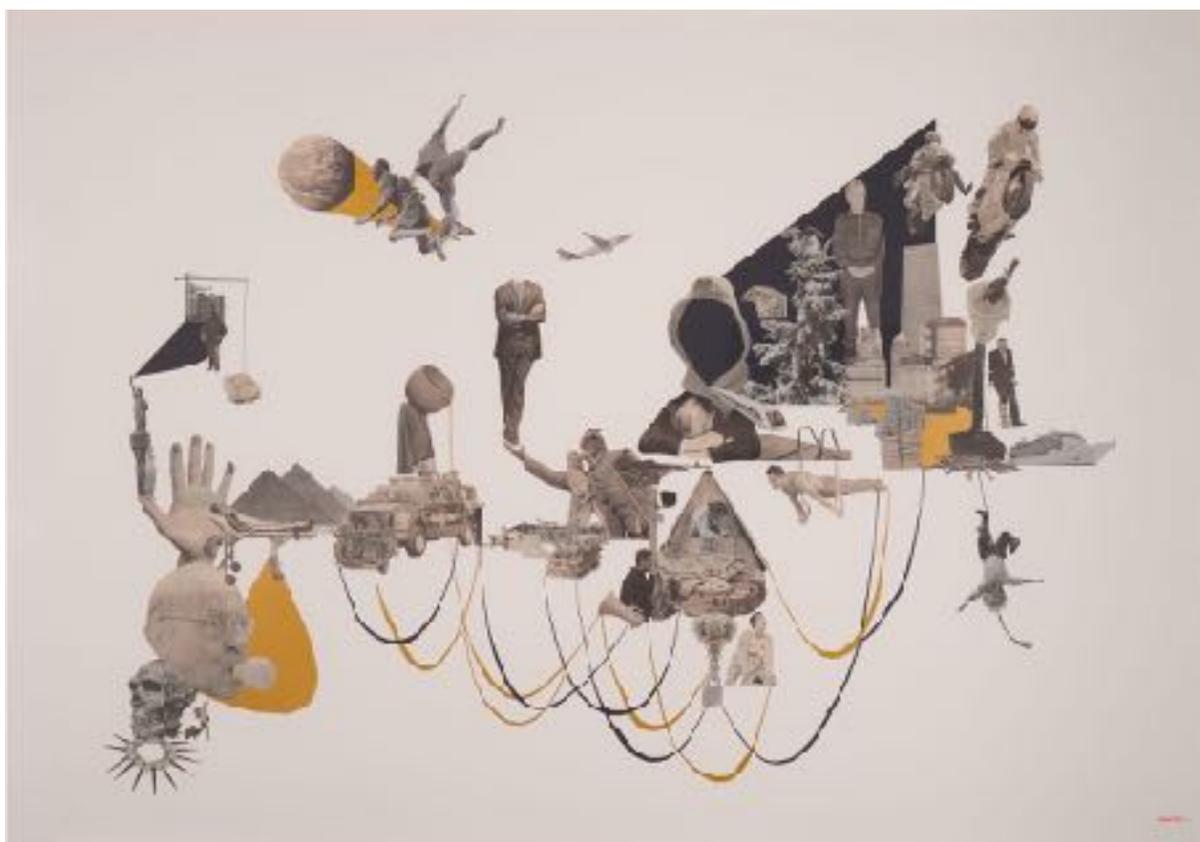
Es así que entre el eje de significancia y el de subjetivación de estos personajes, Jonathan Hernández nos traslada, en términos de Michel Maffesoli, de una *lógica de identidad* a una *lógica de identificación* (Maffesoli, *En el crisol de las apariencias*, 2007, p. 16) en apenas un diminuto fragmento de la obra. En efecto, no solo se trata de la relación signica entre los sujetos de una identidad desplazada y arrebatada del cuerpo social, sino que *Rongwrong XXIV* muestra

de forma más explícita la construcción de los imperios y el poder absoluto del hombre sobre la naturaleza, y, el uso de la violencia como recurso para legitimar el poder, del cual podemos observar con los elementos colocados posteriormente dentro del fotomontaje, por ejemplo, vemos un vehículo repleto de militares armados frente a una patrulla de la “policía federal mexicana” que transporta a algunos de los personajes más emblemáticos de la política internacional del siglo XXI, además, se observa que sobre ellos se sostiene un cuerpo femenino que ha sido cubierto de la cabeza por una una especie de recipiente que derrama un delgado filamento dorado que parece derramarse y expandirse por toda la pieza, y que al mismo tiempo —siguiendo el trazo dorado que se escurre—, éste se conecta a un altavoz que a lo que parece un candado de seguridad que no permite la entrada a un complejo arquitectónico. La combinación de los elementos dentro de *Rongwrong XXIV* dispone a “no considerar la teatralidad cotidiana como una simple frivolidad” como alguna vez dijera Michel Maffesoli, sino más bien, ésta pieza se deben considerar como un vector de conocimiento en el que habrá que describir los símbolos, reconocer los ritos, captar las forma de hacer y las maneras de decir que caracterizan a las relaciones sociales, siendo necesario “despejar la superficie de las cosas” que se establecen en un juego de interacciones entre la imagen del yo y las imágenes del entorno natural y social. Y sobretodo, entender que las imágenes (del yo y del entorno) no dejan de tener su parte en situaciones y experiencias de diversas órdenes que constituyen las sociedades, es decir, las formas de ser dentro de ésta pieza, no dependen solamente de causas externas y agobiantes, sino también de su dinámica interna que traduce el vitalismo y la permanencia de los conjuntos sociales, y tal como afirma Michel Maffesoli, “esta potencia tiene su origen en lo común del mundo de las imágenes” (Maffesoli, 2007, p. 99).

Las imágenes cuidadosamente seleccionadas por Jonathan Hernández dentro de *Rongwrong XXIV* representan de manera brillante la relación fenoménica referente a la paradoja de lo que significa ser contemporáneo. *Rongwrong XXIV* es una pieza destinada a hacer que el público piense cuidadosamente y reconsidere el significado de las imágenes comunes que miramos diariamente. Se trata pues de buscar un origen natural al lenguaje que Jonathan Hernández induce dentro de su obra, es decir, partir de un carácter orgánico impropio por la propia idiosincrasia constructiva del artista. Sin embargo existe una confusión en la lectura de *Rongwrong XXIV*, sobre todo cuando se intenta hacer una análisis como si de un comportamiento orgánico natural se tratase entre cada uno de los elementos que conforma la obra, la función comunicativa en todo caso se expresa y encuentra su abstracción en la imagen misma, es decir, en el que corre de forma paralela a la función del collage y del ensamblaje, centrando su atención en manifestar unos objetos que se nos han presentado absolutamente “vagos” dentro de una nueva naturaleza.

Rongwrong XXIV trata de una trascendencia inmanente, puesto que las emociones suscitadas son compartidas con otros y que diluyen por completo valores universales, por tanto, éstos deben ser sustituidos por otros valores subjetivos en su lectura. En efecto, el lenguaje dentro del arte de Jonathan Hernandez dentro de la serie *Rongwrong*, al ser cosificado, pierde sus referencias subjetivas quedado suspendido en la nada y en una abstracción materializada hecha para significar su realidad presente e inmediata. Por supuesto, ésta es una de las razones por la que consideramos que el arte de Jonathan Hernández es un arte que intenta ser autónomo, por ser las mismas piezas las que le otorgan la condición de objeto crítico a cada propuesta del artista.

Los collages y fotomontajes de Jonathan Hernández son el resultado de un ejercicio de la memoria por parte del artista de perseguir hacia atrás las huellas del tiempo para darle sentido al presente, es decir, éste tiene la capacidad para reactivar el tiempo ido a través de la fuerza psíquica de lo evocativo a través de la memoria personal y colectiva materializadas en el arte de lo cotidiano. Michel Maffesoli dentro de *El crisol de las apariencias* explica que “la estética no está para nada individualizada sino que constituye una masa global donde, de una manera orgánica, todos los elementos materiales y espirituales del cuerpo social y natural entran en una sinergia perpetua” (Ibíd., p. 259).



2.3 *Rongwrong XXIV*, 2013, periódico sobre cartulina, 154.9 x 222.3 cm. Collection Pérez Art Museum Miami, Miami

No resulta una casualidad que el lenguaje plástico de Jonathan Hernández dentro de esta serie de fotomontajes determine un estado de separación que acarrea una carga discursiva que va más allá de una simple interpretación de la imagen. Por tanto, hablar del trabajo plástico de Jonathan Hernández es hablar de una alienación que atañe a la dialéctica fundamental existente entre el sujeto y el objeto, es decir, el lenguaje artístico de Jonathan Hernández es objetivado en tanto que es el producto de un desajuste general entre la expresión cultural y su época.

No se trata en lo referente al collage, el fotomontaje y sobre todo al *ready-made* dentro de las obras de Jonathan Hernández, al contrario, es necesario buscar los puntos comunes que su arte tiene con los restantes trasuntos vitales, y éstos se encuentran indudablemente en la dialéctica *sujeto/objeto*¹⁵ visibles en las piezas que conforman la serie de *Rongwrong*. Bajo este argumento, es necesario decir que la evolución en la estética de Jonathan Hernández, desde comienzos del milenio hasta el día de hoy, ha buscado la reconciliación de la idea con la materia, sobre todo cuando el artista realiza una investigación bajo una situación de dependencia del sujeto el cual necesita del objeto para conocerse a sí mismo, en otras palabras, el trabajo de Jonathan Hernández concibe un grado de independencia cuando el sujeto (plasmado en sus fotomontajes) al ser consciente, encuentra en los objetos la manera de hacerlo, es decir, “*a través de los objetos exteriores, (el sujeto) intenta encontrarse a sí mismo*”.¹⁶ Bajo esta postura ,

¹⁵ Hasta el siglo XIX, dicha relación dialéctica parecía haberse resuelto según los principios aristotélicos de *mimesis* y *diégesis* en el que Hegel —al ubicar el trasunto estético en esta dialéctica—, vuelve a unificarlo con el resto de las disciplinas de la filosofía y con los demás aspectos fenomenológicos de la vida (G. W. F. Hegel, 2003, pág. 47-49), mientras que Kant hizo depender la estética del juicio en función de los principios de placer y displacer, junto con la religión y la filosofía misma. en Hegel, G. W. F, “Introducción a la estética”, Península, Barcelona, 1997

¹⁶ Para que la idea se manifieste a los sentidos, constituyendo en ella la forma que actúa sobre la materia objetiva y que bien puede acoplarse de manera simbólica, artificial o independiente. *Ibíd.* Op. cit. pág. 72

el arte de Jonathan Hernández construye una segunda naturaleza respecto a la memoria, que, frente a la estética, según las teorías kantianas, necesita de la autonomía del objeto (en este caso las imágenes que conforman sus fotomontajes) para poder vislumbrar la dialéctica base¹⁷ de la relación sujeto/objeto. Sin embargo, hemos comprendido dentro de la lectura de los trabajos de Jonathan Hernández que la belleza natural ya no es el fin de la estética —al menos no dentro del lenguaje del arte actual—, en tanto que filosofía del arte, sino la particularización sensible del concepto, es decir, el acoplamiento de la “idea” a la “forma” sobre la “materia”.¹⁸ No consideramos por supuesto el arte de Jonathan Hernández como una mirada de el pequeño otro (de lo diferente, lo excluido), sino por el contrario como un sostén del gran Otro (la cultura contemporánea). Por ello realizar una lectura de las obras de Jonathan Hernández se determina necesariamente por la acción del siguiente nivel de desarrollo socio-cultural que se vislumbran en la contemporaneidad y en lo cotidiano, en la que el artista retoma, precisamente, lo que hasta el día de hoy había quedado relegado por un juego de representaciones consensuado y objetivado, es decir, recurrir a lo superfluo, lo espontáneo y al *sinsentido* como procedimientos que escapan de la historia, entendiendo que la objetividad como la verdad exterior o el carácter que presenta la interacción con el mundo, tal como lo hallamos en la naturaleza, ofreciendo al espectador una realidad con rasgos que nos son conocidos.¹⁹

¹⁷ Respecto al idealismo subjetivo de Kant, Hegel apunta: “Pero incluso esta conciliación total o en apariencia es, a fin de cuentas, sólo subjetiva, es decir, realizada por el sujeto, y existe sólo en virtud de su juicio; no responde a la verdad y a la realidad en sí”. *Ibíd.* pág. 111

¹⁸ Hegel, G. W. F, “Estética I”, Alta Fulla, Barcelona, 1988, Op. cit, pág. 43

¹⁹ Tal como afirma Juan Eduardo Cirlot con esta liberación de la realidad exterior cuando comenta la atención que Marcel Duchamp prestó al objeto. Más allá de una “Sociedad protectora de animales y plantas”, Marcel Duchamp se acercaba a la previsión de una “Sociedad protectora del objeto”. Cirlot, Juan Eduardo, “El mundo del objeto a la luz del surrealismo”, Anthropos, Barcelona, 1986, pág. 79.

Sin embargo ante tales evidencias, y pese a mis conjeturas respecto a lo que nos hace *ser* y *existir* en un mundo material, tal parece que aún seguimos siendo incapaces de fomentar un discurso más profundo respecto de nuestros sinsentidos rutinarios como aspectos que pasan desapercibidos en nuestra rutina cotidiana; aún incluso, cuando intentamos retener tales condiciones, como la escena de esta mañana en mi habitación, son nuestros sinsentidos cotidianos los verdaderos contenedores de nuestra memoria, las cuales se repetirán cada mañana y cada noche para legitimar nuestra existencia material y nuestra relación con el otro, y, rara vez, se manifestarán como un recuerdo real, porque están inmersos en la perversión de crear fantasías pervertidas de deseos y trastornos profundos.

En este punto es necesario mencionar un factor determinante dentro del entendimiento del concepto de memoria dentro de las obras de Jonathan Hernández. por un lado como menciona Michael Pollak, “aún cuando pareciera que la memoria es un fenómeno individual, relativamente íntimo... la memoria debía ser entendida también, como un fenómeno colectivo y social, o sea como un fenómeno construido colectivamente y sometido a fluctuaciones, transformaciones, mudanzas constantes” (Michael Pollak, Michael, “Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite”, 2006, p. 34). En efecto Michael Pollak apunta que si destacamos esta característica fluctuante, mutable, de la memoria, tanto individual como colectiva, debemos recordar también que en la mayoría de las memorias existen marcos o puntos relativamente invariables, inmutables (Ibíd.). Incluso al hacer una lectura más profunda en los fotomontajes de Jonathan Hernández se percibe dicha dialéctica en la formación de la memoria respecto a lo que se ve y lo que se lee, y, quizá la aportación más importante

dentro de su discurso es que éste consigue desdibujar todo origen posible de los materiales e imágenes que conforman sus fotomontajes dentro de la serie *Rongwrong*, pues una vez eliminado todo rastro del origen de sus elementos, estos pierden sus cualidades como archivo y otorgan las posibilidades de una lectura más abierta que depende de la interpretación del espectador. En este aspecto, podemos decir que la obra de Jonathan Hernández demuestra que la memoria también sufre fluctuaciones que están en función del momento en que resulta articulada y en que esta siendo expresada, es decir, en términos de Michael Pollack, “las preocupaciones del momento constituyen un elemento de estructuración de la memoria”. (Ibíd., p. 37).

2.3 Vertical y transversal

En un artículo sobre archivo y memoria, Jose Luis Barrios comenta que “la producción de imágenes nos permite leer las promesas y los engaños de la historia como una condición superada del sentido del documento en nuestra cultura y nuestra sociedad” (José Luis Barrios, “Memoria instituida, memoria instituyente”, *Memoria instituida, memoria instituyente*, 2008, p: 17-18). Tal cuestión nos permite afirmar que, si la memoria esta construida socialmente es obvio que toda documentación también lo está, es decir que la construcción que hacemos del pasado, es siempre dependiente del documento. (Pollack, 2006, p. 42). Incluso lo anterior se puede reafirmar en *Arqueología del saber* en el que Michel Foucault sostiene que “el archivo es lo que permite establecer la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los “enunciados” como acontecimientos singulares” (Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, 1969, p. 159), es decir, el término archivo para Michel Foucault no se refiere al conjunto de

documentos, registro de datos o memorias que una cultura guarda como testimonio de su pasado, ni a la institución encargada de conservarlos. En todo caso, si consideramos el razonamiento foucaultiano respecto al concepto de archivo en el trabajo de Jonathan Hernández, dicha enunciación se convierte en un hecho tangible que demuestra la relación del documento como un elemento que determina un hecho provisto de una memoria particular y social, pero que se desvanece en la lectura de los fotomontajes de Jonathan Hernández cuando éste interviene en la manipulación de las imágenes extraídas de diversos periódicos que posteriormente descontextualiza, en el que cualquier significado contenido dentro de la imagen desaparece, otorgando una lectura anacrónica a sus piezas y que al mismo tiempo descoloca las leyes de la lógica y la inmovilidad del pensamiento.

En un artículo para la revista *Cuarare*²⁰ Itala Shmelz menciona —respecto a los supuestos modelos de vivencias y de imaginar el tiempo—, la cercanía de las obras de Jonathan Hernández a esta paradoja de representación del tiempo como resultado de la memoria, las cuales se apuntalan, según Shmelz, “a tiempos divergentes a partir de las experiencias de la propia conciencia del tiempo del que únicamente puede tomar sentido el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas” (Itala Shmelz, “Un ensayo sobre el tiempo. Tránsito de Jonathan Hernández” en *Revista Curare*, Núm. 25, enero-

²⁰ Itala Shmelz menciona que el tiempo lineal, el del reloj, no es la única temporalidad que existe, hay otros modelos de vivencias y de imaginar el tiempo siendo importante entender a éste como un fenómeno más allá de una escala de medición. Citando a Henri Bergson, Shmelz menciona que el tiempo lineal es el tiempo coercitivo, el tiempo del deber y del orden, entendido como algo artificial y una temporalidad funcional y al mismo tiempo arbitraria, sin embargo el tiempo connota un significado más profundo, y de acuerdo a Augé es primordial poder “reconocer el tiempo puro” y entenderlo como el tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas. Ante la rutina se vive una experiencia sensible, una mezcla de naturaleza y cultura que se pierde en el pasado y que sufre en el presente como un signo sin significado, al menos, que el sentimiento del tiempo que pasa, y que a la vez, dura. Itala Shmelz, *Un ensayo sobre el tiempo. Tránsito de Jonathan Hernández* en *Revista Curare*, Núm. 25 enero-junio 2005

junio 2005), menciona además que “ante la rutina se vive una experiencia sensible donde se genera una mezcla de naturaleza y cultura que se pierde en el pasado y que sufre en el presente como un signo sin significado” (Ibíd., p. 59). En una aproximación más profunda respecto a las obras del artista Schmelz menciona que “los collages de Jonathan Hernández generan ordenes paralelos y cruces entre nociones e imágenes, invitando a una lectura fractal que no puede reducirse a los términos de la definición o de la mera ilustración” (Ibíd.), es decir, las obras de Jonathan Hernández se apuntalan a partir de las experiencias de la propia conciencia del tiempo, generando una dicotomía entre el tiempo y el espacio y la memoria, las cuales proyectan las cualidades del símbolo sobre una realidad concreta no definida por el tiempo lineal, mientras los símbolos se encadenan de manera difusa —pudiendo excluirse entre ellos o simplemente no alcanzando la conjunción mutua—.

Vemos por ejemplo que el “signo” —el cual otorga sentido al discurso dentro del arte— dentro de la serie *Rongwrong* se encadena de manera no disyuntiva, es decir, el componente social del objeto (los recortes de periódicos) una vez intervenido en su manipulación por parte de Jonathan Hernández es efectivamente el medio donde el artista entra en una red universal de valores de cambio, el cual hace opaco en su entendimiento dentro de una lectura lineal del tiempo, y que, una vez adoptada la forma del objeto reconocido por el espectador éste (el espectador) logra asociar cualquiera de las imágenes con su memoria, entonces, la obra de arte en *Rongwrong* se convierte en algo enigmático y por tanto fetichista. Es decir, en relación al símbolo dentro de los collages de Jonathan Hernández se percibe ya no social, sino naturalmente con cada elemento seleccionado, como un objeto sin procedencia, por lo que el orden social

(memoria colectiva) se presentará también como natural, de tal manera que el espectador puede comenzar a descifrar cada pieza como si de un jeroglífico se tratase de acuerdo a sus propias experiencias. Por supuesto Jonathan Hernández no solo expone dentro de sus piezas sus relaciones ideológicas y cercanía con una memoria colectiva generalizada y compartida, sino que éste manifiesta también una búsqueda de lenguaje infantil y primitivo como una vuelta al origen de lo básico, en el que solo hace falta mirar sin pensar.

Tal hecho dentro de las obras de Jonathan Hernández prueba que dentro del lenguaje del arte contemporáneo existe una sustitución paulatina de la alienación natural por la alienación social. Sin duda alguna, el trabajo de Jonathan Hernández recuerda a los orígenes de Dadá al proponer nuevas líneas de actuación de la interdisciplinariedad de su trabajo, recordemos que la mayor parte de los artistas apegados a este movimiento no se dedicaban a trabajar dentro de un único ámbito, sino que experimentaban en varios terrenos al mismo tiempo, en el que poesía, pintura, collages, fotografía, fotomontaje, etc., se complementaban y desencadenaban influencias recíprocas como una reacción contra la falsificación de todas las realidades humanas (Henri Béhar, Michel Carassou, *Dadá, historia de una subversión*, Barcelona, 1996). Al igual que Dadá, las obras de Jonathan Hernández busca la espontaneidad, lo inmediato, lo actual, lo aleatorio y la contradicción para demostrar la paradoja de la realidad convertida en imágenes oníricas. Los fotomontajes y collages de Jonathan Hernández habla todas las lenguas, bebe de todas las culturas y se dirige al hombre entero.

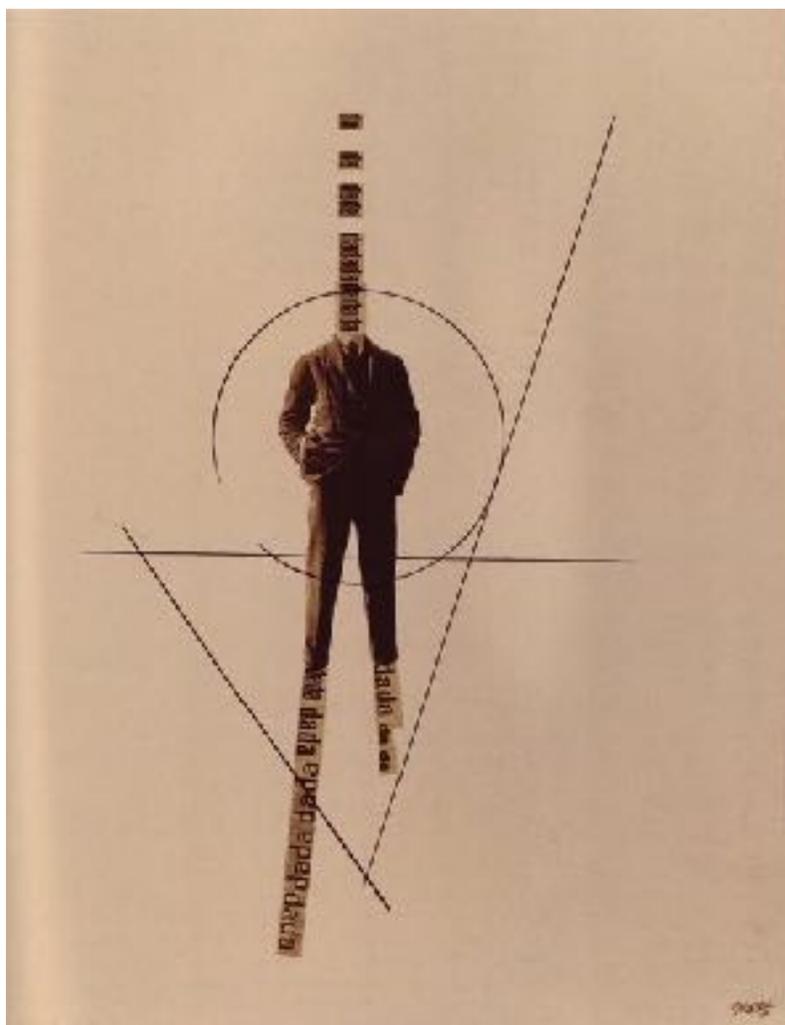


Figura 2.4 George Grosz, *Dadabild*, 1919-1920, periódico sobre papel y tinta china, 37 x 30 cm, Zurich, Kunsthaus

Cuando se observa un obra de collage o fotomontaje de Jonathan Hernández, podríamos decir que en el material ya reside un contenido de orden discursivo, sin embargo, podemos ir más allá si afirmamos que en el material, con sus propias cualidades, ya está implícito el primer paso constructivo de un nuevo discurso. Acercarse a una obra de Jonathan Hernández no significa centrarse únicamente en la materia, es así que tanto el collage y el fotomontaje como práctica artística por parte de Jonathan Hernández supone un recuento casi taxonómico de las múltiples posibilidades signicas abordadas para la creación de sus piezas.

Utilizando como base al cartón —como un soporte el cual otorga las posibilidades de múltiples interpretaciones capaz de aportar por sí solo un sentido distinto de sus componentes—, Jonathan Hernández va construyendo un mundo complejo lleno de significados de imágenes que se conjugan en un mismo plano. Tanto los materiales del ensamblaje y la ruptura de géneros en series como *Rongwong*, trazan una historia aproximada, más no cierta, de los materiales seleccionados, con el fin de enaltecer la aportación “meta-estética” de su realidad presente, estableciendo una lectura tanto en *la forma* como en *la materia*. De esta manera, en un plano completamente vacío cargado de simbolismos, Jonathan Hernández desvela las limitaciones que impide apreciar sus aportaciones más allá de la “sustitución” e intervenciones de los materiales previamente seleccionados. Bajo estos principios, las obras de Jonathan Hernández se convierten en sí en la base de un fenómeno *a-histórico* que discurre en una reflexión más allá de las apariencias, la cual atañe tanto a la “realidad física concreta” (presente) del idealismo objetivo (imaginario cultural), como a las “infraestructuras socio-económicas” del materialismo histórico (realidad global), el cual mantiene en cierta medida un punto de vista histórico —al menos evolutivo— ante una situación de extrañamiento del sujeto frente al objeto, como un ping-pong de situaciones que se mantienen constantes entre uno y otro permitiendo analizar el trabajo del artista a través de una cuestión dialéctica. En efecto, el trabajo de Jonathan Hernández ha buscado la liberación del concepto (memoria, archivo, tiempo) a través de expresiones distintas que retoma un mismo proceso desarrollado por la casualidad, con el fin de desvelar los factores históricos que participan dentro de su trabajo y que invita a la reflexión de aquello que percibe a través de su propio imaginario cultural y social las cuales son cuestiones centrales que tienden a desaparecer.

Es importante tener en cuenta que la obra de Jonathan Hernández no solo rompe con toda idea que deviene respecto al concepto típico de memoria, en todo caso, la intención del artista no es la de recrear a través de las imágenes un recuento de su procedencia a través de la imaginación, sino, crear un cortocircuito entre memoria e imagen. Es importante considerar también que el concepto de memoria dentro del trabajo de Jonathan Hernández no es sólo una concepto que intente contener la historia de un suceso ya dado en un biblioteca de información, en todo caso hablaríamos de archivos con testimonios contenidos de su origen, por el contrario, en la lectura de las obras de collage de Jonathan Hernández se debe considerar la memoria, algo así como Paul Ricoeur sugiere al respecto de la memoria como algo caracterizado como afección (*pathos*) que recae en el imaginario colectivo como algo dado (Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 2004, p: 33-34), porque, cabe aclarar que los humanos comparten con algunos animales la simple memoria, pero no todos disponen de la sensación (percepción) del tiempo. En este punto, como afirma Paul Ricoeur, “análisis del tiempo y análisis de la memoria se superponen y da un nuevo vigor a la antigua aporía del modo de presencia de lo ausente” (Ibíd., p. 34), lo cual se hace visible en piezas como *Rongwrong XIII* y *XXIV*. Entendemos entonces que la imaginación y la memoria dentro de estas piezas poseen como rasgo común la presencia de lo ausente, y como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior.

Bajo estos criterios se entiende el trabajo de Jonathan Hernández como un proceso que no intenta retener una realidad dada para después recrearla a través de imágenes que recuerdan el pasado, sino como un fenómeno donde lo ausente se manifiesta a través del imaginario colectivo

dentro de un lenguaje intersubjetivo. Incluso a pesar de la innegable densidad filosófica que pueden otorgar las piezas de Jonathan Hernández estos se vuelven un recurso más prolífico, pues casi siempre parten de la base de materiales propios de la vida cotidiana sin grandes preocupaciones estéticas, lo cual revela un entrelazamiento indisoluble entre pensamiento filosófico y cuestiones aparentemente prosaicas que se reflejan en la forma en que se pasa de argumentos filosóficos a cuestiones ordinarias; no se podría considerar de otra manera la lectura de sus trabajos sin una perspectiva dialéctica de por medio, dado que, la falta de pistas claras puede tener el efecto de dejar al espectador desamparado, perplejo frente al desbordamiento de imágenes y posibles significados, pero por otra parte lo desafía a la reflexión, lo instiga a encontrar revelaciones y significados hasta en cosas aparentemente inconexas o fuera de lugar.

La clave para adentrarse en la obra de Jonathan Hernández es situarse en la premisa de que, a pesar de las apariencias, nada está allí por casualidad y todo está conectado como por redes invisibles que se conectan mutuamente. A primera vista, las obras de Jonathan Hernández llevan al engaño, ya que solo podemos observar una actividad cotidiana, algo que todo el mundo pasaría por alto, ya que se trata de algo que todos vemos y conocemos, un hecho al que no podemos negar y que se ha vuelto indispensable, pero lo que interesa no es ver esas actitudes tan superfluas, sino que en sus obras, el caos y el orden se entretajan naturalmente dando como resultado una paradoja visual que no se aleja de la que vivimos en realidad.

Capítulo 3

Mnemósine contemporáneo

Jean-Luc Nancy

Las cosas y la gente, las palabras, los actos, no están dispuestos para terminar o borrar sus huellas, sino para recomenzar; nuevamente en movimiento, volviendo a pasar por los pasajes, las operaciones, los repartos, los intercambios, las combinaciones, en arrastres que parten de todos lados y sólo desembocan en otra invención en la travesía...

Jean-Luc Nancy

3.1 Memorabilia

La atrocidades no se esfuman tan fácilmente como las legañas de los ojos. He salido de casa sin beber el primer café del día y apenas cubierto con una chaqueta que me resguarda de un frío que se esfumará antes del medio día. Pensando en las actividades que aún me faltan por hacer; he caminado a la esquina de siempre para esperar el taxi que me llevará a mi cita de esta mañana. Mientras esperó, ha sido inevitable no desear entre mi paladar nueve gramos de café diluido en agua hirviendo, y sin pensarlo dos veces, me decidí ir a por uno a la tienda de 24 horas que cada mañana atiende a decenas de autómatas somnolientos. Con vaso en mano y con el tiempo medido apenas pude saborear un café que ha quemado mi lengua y se ha escurrido entre mis dedos, ¡vaya que soy torpe!. Después de esperar cinco minutos por fin el taxi llegó a por mí, y —aunque parecía una buena mañana—, la andanza inicio complicada, pues no esperaba que cerrarán vialidades, pero claro, la ciudad siempre es una tómbola de múltiples sorpresas y debí haberlo sabido. Han dado las 10:18 de la mañana de un día de otoño, extrañamente caluroso y

extrañamente caótico; aún con una leve quemadura en la mano y con los dedos oliendo a café, me he subido a un taxi de limpieza impecable y con falso olor a “bosque”, ante el impacto de un automóvil que parecía digno de una exhibición automotriz me doy cuenta que voy retrasado a mi cita para conocer el estudio de trabajo de Jonathan Hernández. Ha sonado la radio y las noticias anuncian el cierre de vialidades en algunos puntos de la ciudad, mi preocupación aumenta, mi ritmo cardíaco también y el sudor comienza a aparecer en pequeñas gotas sobre mi frente. Confundido y aún desorientado después de haber realizado un viaje impensado por algunos rincones de la ciudad, he bajado de un taxi que había dejado de despedir su aroma a falso “bosque”. Agitado y apresurado por recorrer una cuadra y media a pie, por fin me encontré con mi destino; parado frente un edificio que apenas resaltaba entre la calle, pese a sus dimensiones monumentales y su fachada pintoresca, el color beige de los muros que contrastaba con los ladrillos rojos que delineaban los contornos de una edificación de tres niveles, parecían estar esperándome con ansiedad que incluso sentí por un momento el tiempo se detenía. Un edificio sostenido por varios “comercios” (cerrados en su mayoría) parecían inmóviles, como una fotografía casual que retrataba el instante. Un edificio construido probablemente desde los años sesenta, bastante tranquilo y pintoresco en su entorno, concentraba realidades múltiples en un mismo punto; en el que resaltaba el humilde café que sirve y reparte desayunos a la carta cada mañana, las carpas ambulantes de ropa a la moda y el puesto multicolor con una amplia variedad de música que ambientaba la atmósfera del lugar, que, junto a un larga fila de coches estacionados uniformemente como fichas de domino, daban la sensación de estar en medio de un escenario que resguardaba el tiempo entre sus estructuras. Sin demora, he llamado desde mi teléfono a Jonathan Hernández para anunciar mi presencia; abochornado y contrito por mi

retardo, en mi mente sólo pasan las palabras adecuadas para disculpar mi torpeza. Después de mis fallidas disculpas y disimulando mi respiración agitada, no dejaba de pensar en el orden de las preguntas que tendría que hacer, y tampoco dejaba de pensar que el primer contacto sería el más importante.

Me tiemblan las manos y se enmudece mi voz, pero me ha sorprendido la humildad y la amabilidad de Jonathan Hernández, incluso aún después de escuchar mis múltiples perdones y dudar de mis dificultades para poder llegar al lugar, éste ha aceptado mis disculpas. No pasó mucho tiempo, tal vez unos instantes, para que Jonathan Hernández me invitará a pasar a conocer su estudio de trabajo, aún aturdido no dude en seguirle detrás. Al abrir el portón blanco de la entrada principal del edificio y dar los primeros pasos en un largo pasillo que se edifica en sus costados por una decena de departamentos idénticos en fachada, tamaño y pintados de un color durazno emblanquecido, pude darme cuenta de las múltiples paradojas que éste lugar encierra, el silencio quizá ayudaba a pensar con mayor claridad la situación, o tal vez sólo era la insolación, aún no lo sé . No hemos andado mucho hasta que nos detuvimos en un sosegado departamento que se encontraba al costado de unas robustas escaleras de concreto del lado izquierdo del edificio. La luz resplandeciente de una mañana soleada cegaba mi mirada para apreciar a detalle el estudio de Jonathan Hernández, sin embargo, con el pasar de los minutos he podido atisbar una habitación de blancos muros, cálida y luminosa, en el que colgaban imágenes, letreros y uno que otro estante con algún artefacto encima. He dado apenas unos pasos dentro y no he podido dejar de mirar la gran mesa que sobresale en la habitación contigua de mi lado izquierdo, y no ha sido por su tamaño, sino por lo que se encuentra encima; decenas de imágenes

extraídas de periódicos encima de una gran mesa tapizaban el mueble, incluso algunas carpetas —que en sus extremos se podían asomar alguna que otra imagen más—, cubrían una mesa blanca de grandes dimensiones que junto a una maqueta hecha a escala de lo que parecía una exposición de Jonathan Hernández —muy probablemente la de su última exposición en Detroit, y que por alguna extraña razón no lo pregunte—, llamaban la atención como si de una provocación se tratará, sólo para atraer al más curioso a un mundo repleto de imágenes concentradas en un mismo punto.

Después de mirar con modestia varias de las imágenes que colgaban en los muros del estudio de Jonathan Hernández, he aceptado tomar asiento y ponerme cómodo a petición del artista. Luego de varios minutos charlando respecto al arte, ambos nos hemos dado cuenta que hablar de tal facultad a veces no te lleva por muchos caminos para hacer una crítica objetiva respecto a tus inquietudes intelectuales, y que para sentirte comfortable con temas que son más relevantes —al menos desde tus propios juicios—, lo que se debe hacer es no hablar de una exuberante irracionalidad de términos insondables, sino, como ha mencionado Jonathan Hernández, lo que se debe hacer es “*dejarse de pendejadas y observar, y aficionarse a los juegos de las formas del objeto cotidiano*”,²¹ con la intención de poder ser parte del suceso de lo que precisamente se te presenta cada mañana, como el ir a comprar el periódico del día.

En efecto, dejamos de hablar por un momento de aquello que parecía presuntuoso y soporífero, y he podido escuchar anécdotas de un artista que ha vivido en medio de dos siglos y

²¹ Jonathan Hernández en entrevista personal realizada el 3 de Noviembre del 2015

que ha visto transformar el panorama del arte mexicano, de un artista que ha visto transitar un arte local a un arte que ha comenzado a desterritorializarse. He podido escuchar las anécdotas de un artista que sigue fiel a sus inquietudes personales, las cuales retoma como elemento fundamental para su proceso creativo, que le ha permitido exhibir las paradojas de lo que implica ser contemporáneo. He podido escuchar a un artista que no se engancha en preocupaciones teóricas ni en sentimientos profundos, por el contrario, he podido darme cuenta que Jonathan Hernández es un artista que, al igual que sus obras más conocidas, ésta hecho de multiplicidad de estas conversaciones anodinas sin reflexiones y pretensiones respecto a la meteorología, el tiempo que pasa, la emisiones televisivas, la radio, la prensa y cosas por el estilo, más bien, pude comprender que Jonathan Hernández, al igual que sus obras más recientes, se construye por una comunicación que no es verbal. Incluso mientras charlábamos, también me he podido percatar que Jonathan Hernández no sólo condensa sus inquietudes más vacuas dentro de sus obras, sino que trasciende esas mismas inquietudes en algo más que un estilo de vida y una obra de arte. Dentro de nuestra conversación ha sido revelador también darme cuenta que lo banal, lo cotidiano y lo pueril es lo que realmente funda la sociabilidad, que de alguna manera configura nuestra lengua natural, la cual actúa sobre todo aquello que llamamos cultura como base de la comunicación; por qué, detengámonos un momento, no hay nada más apasionante (y perverso) que las masacres, los escándalos públicos de las personalidades conocidas en el mundo y los dramas amorosos. Tales conjeturas me hacen pensar, qué tan complicado es intentar generar un discurso sobre nuestro presente inmediato que devienen de diversas acciones de un mundo de millones de personas si en las mayoría de las ocasiones descartamos tales elementos como hechos sustanciales; en todo caso, guste o no, lo anodino e “insignificante” es justamente el

hecho más congénito dentro de las crónicas y reseñas de nuestras conversaciones cotidianas — esas que se acompañan de café—, lo que resulta inútil y vano negar tal apreciación, en todo caso, más vale reconocerlo porque expresan mucho mejor las paradojas de una vida carente de calidad.

Compartir una charla con Jonathan Hernández me ha recordado que lo interesante de vivir es darse cuenta que la vida es cotidiana o no es vida. Por lo tanto es mucho más sencillo reconocer que la vida esta compuesta por esos pequeños momentos y detalles que la mayoría del tiempo pasamos por alto, y, tal como menciona Michel Maffesoli respecto a los elementos de lo cotidiano estos pequeños momentos nos convoca a “una revolución copernicana, que valoriza lo concreto, las pequeñas cosas, la banalidad. Cosas que se organizan de manera lógica... que constituyen, en sentido estricto, el orden de la realidad, porque justamente las cosas son fugaces. Como aquel que las ve y las vive, son mortales” (Maffesoli, 2007, p. 44). Y es efectivamente el sentido de la finitud el que obliga, sin ser una conciencia o una voluntad muy precisa, a impregnarse de lo que es agradable vivir. En este sentido, como asegura el sociólogo francés, “el hecho de epifanizar las pequeñas cosas de la proximidad conduce a una filosofía de la vida” (Ibíd.). Cabe recordar “que en lo vivido cotidiano hay un extraordinario amoralismo y lo que es importante es lo que es, y no solo lo que debería ser” (Ibíd., p. 84). De manera específica, Michel Maffesoli menciona que “todo individuo está a la búsqueda del secreto que asegure la permanencia de la existencia individual y social” (Ibíd.). Por lo tanto, en una época en que el concepto de memoria se desplazó al ámbito de los chips, las computadoras y las ficciones cibernéticas, la mejor manera para determinar lo que somos, lo quisiéramos ser y lo que no

somos, es través de lo cotidiano, justamente como las obras de Jonathan Hernández que surgen de un proceso sin pretensiones irreales, sino como un hecho libre de prejuicios y condiciones otorgadas por las incoherencias de discursos pervertidos por más de un siglo, quizá la cualidad más importante dentro del arte de Jonathan Hernández sea precisamente la habilidad de ser una representación más franca de nuestras incoherencias humanas sin la necesidad de partir de una memoria dada, sino la capacidad de generar su propia memoria dentro de su contexto inmediato.

Menciona Andreas Huyssen que “los críticos han deplorado rutinariamente la entropía de memoria histórica y definen la amnesia como un peligroso virus cultural generado por las nuevas tecnologías mediáticas” (Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura, memoria, en tiempos de globalización*, 2002, p. 146), afirmando que, “el recuerdo configura nuestros vínculos con el pasado; las maneras en que recordamos nos definen el presente. Como individuos y como sociedades, necesitamos del pasado para construir y anclar nuestras identidades y para alimentar una visión de futuro”(Ibíd., p. 146). Puntualizando que “la memoria colectiva de una sociedad no es menos contingente ni menos inestable; sus contornos de ninguna manera son permanentes en el tiempo pues siempre queda sujeta a la reconstrucción” (Ibíd.). De tal manera que se debe entender el concepto de memoria como un hecho que no se vuelve algo establecido y permanente como una obra arquitectónica, aún cuando su función sea el vínculo social de identidad de los sujetos y su entorno con el pasado, pues la memoria esta determinada a modificarse de acuerdo a las necesidades y justificaciones que el propio sujeto disponga con su propio presente, es decir, la memoria no es un hecho objetivado en tanto que el sujeto modifica su pasado de acuerdo a cúmulo de información que se dispone gracias a un proceso de aprendizaje o a la experiencia

adquirida, y ésta (la memoria), se modifica según los atributos que el sujeto otorga a sus recuerdos. Es mucho más sencillo entenderlo a través del arte, primero porque el arte es la única herramienta para poder ejemplificar la situación de la memoria como un hecho volátil, pese a que éste intenta representar “la vida” a través de una propuesta estética, no retiene una realidad generalizada —quizá solo se detenga a representar de manera onírica un aspecto de la propia realidad por parte del artista y que será interpretado por un sujeto que intentará justificar aspectos que le son ajenos pero no desconocidos—. Sin embargo, existe una posibilidad que podría referir aspectos menos complejos, al menos dentro del arte, tal es el caso de *Vulnerabilia* (2000-2004 / 2004 - 2008 / 2008-2011), una serie de collages de Jonathan Hernández compuesto por decenas de imágenes que se conjuntan por sus similitudes y semejanzas en planos que representan distintas realidades agrupadas por la coincidencia que recaen en aspectos anacrónicos por ser imágenes que no refieren a un tiempo y espacio específico, pero que retiene fragmentos de la realidad contada desde el presente sin un referente del pasado, lo cual reorienta el propio concepto de Historia,²² al no recurrir a ella para dialogar en la forma de intercambio contemporáneo, y sobre todo al representar en múltiples fragmentos, la vida hecha imagen, es decir, la serie *Vulnerabilia* al cohesionar objetos por sus similitudes dentro de universos paralelos, se transforma en un contenedor de hechos sociales, lo cual muestra de forma más pura la concepción del sujeto —individual y socialmente condicionado—, en el que la memoria se vuelve un concepto que no legitima los antecedentes que se observan en cada pieza que conforma la serie, sino que muestra de manera gradual la concepción del imaginario social

²² Consideremos el término Historia como la ciencia social que se encarga de estudiar el pasado de la humanidad, encargada de definir periodos históricos para referirse al pasado mismo.

contemporáneo, es decir, cada elemento seleccionado por Jonathan Hernández dentro de esta serie, descarta la memoria como elemento primordial pues no resguarda ningún hecho trascendental de la historia contemporánea, al menos no desde la concepción de traer a cuenta un archivo que muestre los sucesos más importantes ocurridos en el mundo con la finalidad de mantener una memoria viva, sino que éste conjunta elementos múltiples y opuestos que no se considerarán relevantes, sobre todo porque las imágenes están descontextualizadas de su origen, en el que pasan de ser un elemento visual que cuenta un suceso a un elemento que conforma un hecho intrascendente, pero, que es parte de lo que sucede todos los días; entonces, *Vulnerabilia* se convierte en un archivo que no resguarda memoria, sino que resguarda el tiempo y al sujeto perteneciente a ese instante en el que ha dejado de pertenecer.

Incluso nos atrevemos a decir que Jonathan Hernández dentro de *Vulnerabilia* lleva la obra un segundo nivel, pues éste intenta recuperar sistemáticamente la memoria —entiéndase como memoria social—, a través de objetos que éste recolecta de algunas notas de prensa, postales de viaje, carteles publicitarios y demás artilugios visuales que logran resguardar la supervivencia de las formas y contenidos culturales de una transformación paulatina de su propia realidad. Tales recursos al proceso creativo en la elaboración de los collages de Jonathan Hernández dentro de *Vulnerabilia* coinciden con muchas de las características que en su momento Aby Warburg plasmó en su colección de imágenes del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929); incluso, se hace visible una cualidad inaudita respecto a las cuestiones de la selección de los elementos que componen tanto los collages de Jonathan Hernández como el *Atlas Mnemosyne*, las cuales representan las nuevas condiciones materiales de la vida contemporánea, y, según

Anna Maria Guash, las imágenes contenidas en el *Atlas Mnemosyne* se vuelven una evidencia que “conducen a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino en la lógica de la representación cultural” (Guasch, Anna Maria, 2005, p. 160). En efecto, éstas nuevas manifestaciones culturales provistas dentro del collage de Jonathan Hernández dispone una lectura renovada en comparación con las obras de Aby Warburg —quizá sea por la difusión y exposición global en la que el arte se sumerge hoy en día—, sobretudo en la lectura a nuevas realidades comunes que se manifiestan en las imágenes que Jonathan Hernández conjunta dentro de sus collages; y en la relación que el espectador pueda descifrar de tales fragmentos que el artista concede en sus piezas, las cuales se vuelven permanentes ante la propia historia de un presente que se esfuma y un futuro que se vuelve irrefutable.



Figura 3.1 Aby M. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1924 – 1929, Mnemosyne-Atlas, Nr. 45, 1924, en Joaquín Chamorro Mielke. AKAL. 2010. Madrid. 192 páginas.

Al respecto sobre considerar *Vulnerabilia* como un archivo de imágenes —en su función más elemental por supuesto—, que funge como un método y/o herramienta para aumentar las facultades de la memoria contemporánea y en el que sé es posible recurrir a la obra como un material para legitimar nuestra historia más próxima, por ello, catalogamos a la obra de Jonathan Hernández como un arte “mnemotécnico”,²³ sobretodo, porque es a través de las imágenes contenidas dentro de los collages de Jonathan Hernández que la acción de recordar se vuelve una experiencia que no depende de una memoria condicional, sino que los materiales contenidos en los collages del artista se convierten en el referente indirecto para dar sentido a nuestro presente, como una especie de recordatorio de aquellas cosas en las que dejamos de pensar porque creemos que no son relevantes, como un recordatorio para no olvidar que seguimos siendo humanos y como un recordatorio para no olvidar que el presente se esfuma al abrir los ojos después de parpadear. Por supuesto no se debe caer en el juego simplicista de considerar los collages de Hernández como un material que resguarda una memoria para legitimar nuestra historia, es decir, la función en todo caso dentro de los collages de Jonathan Hernández no es servir como un libro de historia, sino como un álbum que legitima lo que realmente somos, seres indefensos en contante contradicción.

Tampoco se debe pensar el arte de Jonathan Hernández como un recurso directo a los conceptos de memoria y archivo, sobre todo porque la reflexión a tales conceptos se han convertido en una tendencia dentro de los temas del arte desde finales de la década de los

²³ La definición de la RAE de *mnemotécnico* o *mnemotecnica*, lo define como un adjetivo que sirve para auxiliar a la memoria.

setenta del siglo XX hasta la actualidad, lo cual ha perdido audacia dentro de los temas que competen el arte actual, sobretodo en la consideración de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo”.²⁴ Sin embargo, especialistas dentro de la reflexión del arte contemporáneo amplían el panorama respecto a considerar el concepto de archivo como un juicio que excluye algunas relaciones con la memoria colectiva y personal, y en su función solo legitima fragmentos de una verdad inventada. Anna Maria Guash menciona que “el archivo se entiende como el lugar legitimador para la historia cultural” (Guash, p. 157), de tal manera que dicha afirmación infiere en una reflexión respecto al archivo como contenedor de información, más no de emociones, en todo caso queda excluida una parte de una realidad que jamás volverá a recrearse por el hecho de no existir, es decir, si el arte actual intenta reflejar un estado más cercano a las percepciones humanas como método para su entendimiento y reflexión, pensar en el archivo como contenedor de tales percepciones resulta un tanto paradójico, pues en su concepción excluye elementos que también son parte de una realidad perdida. Hacer una lectura sosaina y pedestre respecto de los collages de Jonathan Hernández nos hace pensar que su obra se acerca a dicha tendencia, sin embargo al observar detenidamente cada elemento que compone la serie *Vulnerabilia* es posible percatarse que Jonathan Hernández se desvía de tal argumento una vez que descontextualiza cada imagen contenida dentro de ésta serie. Volvamos por un momento, consideremos que la tendencia dentro de los discursos del arte de siglo XX respecto al archivo y la memoria era reguardar la historia cultural como un relato histórico, definitivamente Jonathan Hernández se

²⁴ Anna Maria Guash menciona que éste giro es detectado por distintos autores citando a Hal Foster en “An Archival Impulse”, October 110, Otoño 2004, pp. 3 - 22 y Marita Sturken, “Reclaiming the Archive. Art, Techonolgy, and Cultural Memory”, en Seeing Time. Elections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art (David A. Ross, Robert. R Riley, Maritas Sturklen, Chrissie Iles, and The Westreich), San Francisco Museum of Modern Art, October 15, 1999-January 9, 2000, pp. 31-49 en Guash, Anna Maria, “Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar”, en Matèria: revista d’art, 2005, Núm. 5, extraído de <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>, consultado el 31 de Agosto del 2016

aparta de tal tendencia al no incluir ningún elemento que determine un relato lineal, ni tampoco de manera anacrónica, sino que éste ha sido capaz de mostrar el lado más elemental de las relaciones sociales a través de lo burdo, lo banal, lo cotidiano y lo pueril. Al igual que Aby Warburg, Man Ray, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Richard Hamilton, John Heartfield, e incluso Alexander Rodtschenko, Jonathan Hernández demuestra que en la génesis del collage se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, no intentar revivir los hechos y recrear la memoria, sino partir de lo natural como elemento primordial para los recuerdos.

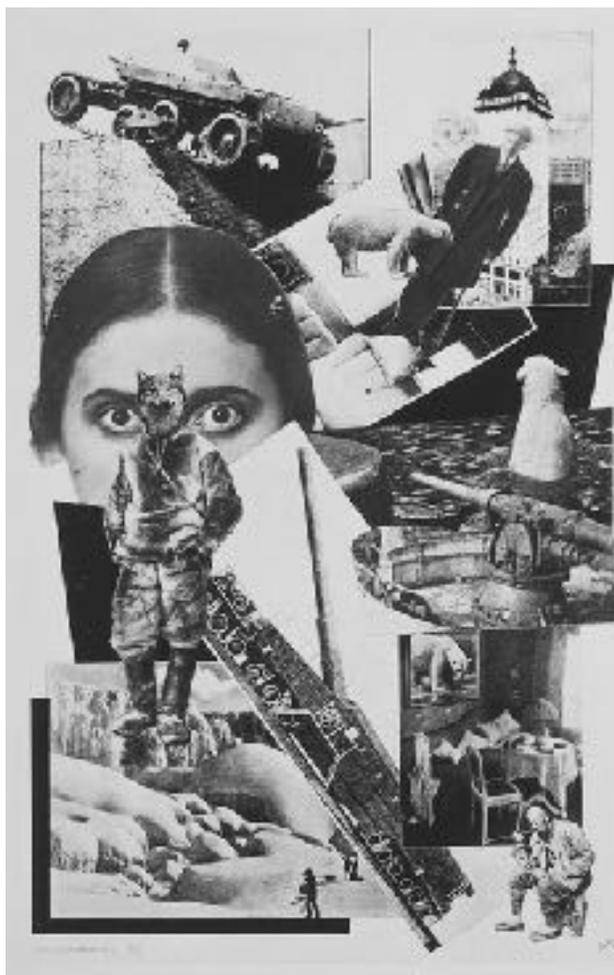


Figura 3.2 Alexander Rodchenko, *Photomontage for Majakovski's "Pro Eto"*, 1923, periódico sobre papel, 21.5 x 16 cm, Ludwig Collection

3.2 Cartografía visual de lo real y de lo imaginario

Hemos revisado, valorado y calificado el origen y proceso creativo de un artista que en su arte plasma las cualidades de un mundo cargado de contradicciones y mutilado por sus propias paradojas; de un artista que en su sensibilidad han resurgido nuevas formas para entender lo que somos, lo que fuimos y lo que quisiéramos ser. Hemos visto también la audacia y agudeza de un artista que no se inclina en un discurso transgresor y radical, sino que en su proceso creativo surgen nuevos elementos para pensar el arte más allá de lo que se ve y más de allá de lo que podría significar, mostrándonos que el arte actual no significa únicamente pensar en el contexto espacial y temporal de donde se origina sino que es necesario considerar las cualidades de cómo se origina. En este aspecto —en la medida en que la simultaneidad barre con la alteralidad del pasado y el presente, del aquí y del allí—, el arte de Jonathan Hernández tiende a perder su anclaje en la referencialidad y en lo real —el *tiempo* (Historia)—, y, su mágico poder de simulación y proyección, donde la percepción de distancia espacial y temporal es borrada. Jonathan Hernández nos demuestra que ese presente absoluto que sugiere la inmediatez de las imágenes es en gran medida de índole imaginaria, la cual crea nuestras propias fantasías de omnipotencia donde la memoria personal y social se ven afectados por una nueva estructura de la temporalidad que se genera por la vertiginosa marcha del mundo material y por la aceleración de imágenes e información mediática, porque es un hecho que la velocidad destruye el espacio y borra las distancias; sobretudo en plena época de hipermodernidad en el que se está operando una transformación radical en la circulación, producción y recolección de las imágenes dada a la inmediatez. Tales hechos se manifiestan en las práctica estética de un artista que relata el tiempo

a través de su propia idiosincracia y su propia experiencia, sobretodo dentro de los collages en el que las imágenes yuxtapuestas (accidentales y circunstanciales), fungen de manera indirecta como formulaciones del *pathos* de las sociedades complejas de nuestra contemporaneidad, convirtiéndose en evidencias contundentes que dan paso a una reflexión más propia de nuestra realidad extraviada.

Piezas como *Vulnerabilia* (2000-2004 / 2004 - 2008 / 2008-2011), *Estado Vicioso* (2010), *You Are Under Arrest* (2000-2002) y *Se Busca Recompensa* (1998-2001), se convierten en un recurso para desarticular el pensamiento y dislocar nuestras percepciones respecto al tiempo y la memoria, pues éstos abordan —dentro de un archivo de exploración de situaciones ordinarias— los cuestionamientos relativos a lo real y la vida cotidiana que se traduce en imágenes que trazan situaciones que convergen entre sí, demostrando que en un mundo donde lo cotidiano se encuentra constantemente saturado de imágenes y objetos que por sí mismos proyectan sus usos potenciales, las repeticiones y la estandarización hacen visible la fragilidad del individuo dentro de la sociedad derivada de una cultura globalizada, mediática y mercantilizada. Y es precisamente desde la vulnerabilidad del sujeto frente a pérdida de sus propias creencias que surge una de las series más importantes dentro de la trayectoria de Jonathan Hernández, su obra titulada *Vulnerabilia surge* como una obra que se basa en la reflexión de la organización social que sufre un desajuste respecto a los medios de producción. *Vulnerabilia* no se limita a la producción de formas novedosas y provocadoras, sino que materializa “la voz” de aquellas subjetividades que nos hacen coincidir en una misma realidad temporal y espacial, y, la relación del sujeto con la imagen, exponiendo dentro de esta serie de collages únicamente la subjetividad

abstracta que se origina con cada elemento que Jonathan Hernández selecciona dentro de su colección de imágenes en el que reduce el lenguaje de sus piezas en una separación del tiempo y el espacio, otorgando con ello una lectura más pura dentro de los paradigmas existencialistas. Incluso el propio Jonathan Hernández admite que dentro de esta serie el objetivo es *entender la imagen y articularla como un cuerpo de obra que tiene que ver con su contexto más simple y cotidiano*.²⁵ En efecto, son las propias imágenes las que encierran una doble paradoja en el que Jonathan Hernández intenta descifrar las sensaciones de lo desconocido y transformarla en un signo de lectura comprensible.

Vulnerabilia es quizá la obra más conocida del artista por muchas cualidades en su origen y contenido, sobretodo porque en cada pieza que compone la serie Jonathan Hernández reduce al objeto —que es producto de una práctica estética—, y promueve al sujeto en un desplazamiento en el mapa de lo real, es decir, elimina todo rastro institucional que designa el carácter cultural y social del sujeto. *Vulnerabilia*, amplía la materia del mundo y sus procedimientos yendo más allá, pues se toma la libertad de recurrir a los materiales más variados que componen el mundo —material, social, cultural, político, económico— y que, al mismo tiempo, problematiza la producción de sentido social e individual, consiguiendo descifrar sensaciones desconocidas que transforman la lectura de nuestra realidad. *Vulnerabilia* es una serie que surge como una obra consecuente de trabajos previos por parte de Jonathan Hernández que exploran a través de un archivo retrospectivo la relación imagen/individuo, las cuales han sido elaboradas en piezas independientes correspondiente a los períodos 2000-2004, 2004-2008, 2008-2011. Dicha serie ha

²⁵ Jonathan Hernández en entrevista personal realizada el 3 de Noviembre del 2015

conseguido precisar una obra que se inserta más allá de su propio origen conceptual, y, aún cuando se haya concebido como una manera de “*intentar entender la imagen y articularla por sus características particulares*”,²⁶ se ha derivado como una obra que tiene otro nivel de lectura, es decir, otorga variaciones textuales de un archivo de la misma pieza, convirtiendo a *Vulnerabilia* en el archivo mismo de una obra infinita que no demuestra un objeto como fetiche, sino la fragilidad de individuo cada vez más inmerso en su relación con la imagen. En este punto, es necesario comprender que *Vulnerabilia* no se reduce al objeto como un producto de la práctica estética, sino a la propia realidad como un objeto inserto en una imagen.

La paradoja aparece entonces como una lectura intrínseca de las relaciones que se establecen entre el sujeto y la imagen capaz de mantener en un mismo plano el origen puro del *ethos*²⁷ a través del recurso inmaterial de lo cotidiano. En efecto, *Vulnerabilia* juega con una paradoja de expresión de sensaciones casi imperceptibles, manifestando un irónico juego psicológico entre el “yo” y el “otro” dentro de un discurso que traslada las cuestiones de identidad a un fenómeno de nueva circulación. *Vulnerabilia* consigue transformar las paradojas de la identidad no categorizada en algo tangible que da cuenta de la distinción individual y social, el “yo” y el “otro”, el cual varía debido a las intervenciones del exterior o la perturbación de cierto orden que rodea “lo racional”. Basta mirar un fragmento de este archivo para darse cuenta de

²⁶ Ibid.

²⁷ En su texto *La modernidad de lo Barroco*, Bolívar Echeverría menciona que el término “*ethos*” “tiene la ventaja en una lectura de doble sentido, las cuales otorga las posibilidades de combinarse una con otra, explicando que en la significación básica de “morada o abrigo” del término “*ethos*”, se refiere a “refugio” y como recurso defensivo o pasivo, “*ethos*” se refiere a “arma”, a recurso ofensivo o activo. Bajo esta sugerencia por parte Bolívar Echeverría, nos referiremos a “*ethos*” como un término de doble sentido que designa un proceso impositivo pero al mismo tiempo juega un papel determinante en constante transformación. Echeverría, Bolívar, “La modernidad de lo Barroco”; ed. ERA, México, D.F., 1998

ello, por ejemplo en *Vulnerabilia Filas* (2008) es evidente que la coincidencia no es el único factor que determina la conjunción entre las imágenes; recordemos que cada imagen es un contenedor de interpretaciones por separado desde su origen, sin embargo, una vez extraída y puesta en paralelo con una imagen que contiene el mismo valor discursivo, ésta se vuelve apenas un pequeño relato de algo mayor, es decir, la interacción que otorga una imagen con otra se convierten en elementos que dan pie a reflexionar, no las cuestiones materiales del collage, sino los factores elementales de la relación de la imagen con el sujeto y su relación con el mundo, no como un archivo para recurrir a documentar un hecho dado, sino para mirar a detalle cada elemento como parte de un todo. Treinta y nueve imágenes forman un mosaico de situaciones distintas en contextos discontinuos dentro de *Vulnerabilia Filas* (2008), que a primera vista coinciden por la acción realizada —gente formada en filas—, pero que difícilmente contextualizan la acción, pues éstas se limitan a mostrar únicamente la imagen de algo que fue —sin un antecedente, sin un pasado que recuperar, solo el simple hecho de una acción efímera que no volverá a repetirse—, es decir, más allá de su propio origen, las imágenes seleccionadas dentro de ésta pieza no representan la memoria del suceso sino la acción colectiva en dos aspectos, políticos y filosóficos —más allá de lo que nuestra propia memoria colectiva y personal puedan decir—, es decir, no es el suceso lo que determina el diálogo entre las imágenes, pues muchas de ellas incluso son opuestas entre una y otra.

Vulnerabilia Filas desdibuja una interpretación intencional pues no discurre en el hecho de la violencia explícita, ni tampoco en la sujeción del poder más extremista, ni mucho menos en el sentido de obligación, pues al contraponerse una imagen de gozo colectivo contra una de

infinitiva dolencia éstas modifican el discurso a una interpretación más plural, es decir, las relaciones que se establecen una vez seleccionadas las imágenes no determinan una interpretación categórica para recordar el hecho y sustraer el pasado para legitimar lo que podríamos decir, más bien dicha dinámica es el factor elemental de lo no dado, de lo desconocido, de lo invisible. Así pues, el diálogo entre las imágenes se reordenan en un aspecto simbólico devenido en el contrato social como una actividad cotidiana; en este punto no me refiero a la sujeción de poder del individuo sometido a una carencia de juicio autónomo, sino a su propia relación social que lo determina como individuo, no como el hecho de una acción que lo excluye de su propia autonomía, sino como parte de una estructura. Treinta y nueve imágenes extraídas de distintos diarios muestran dentro de ésta pieza la noción del mundo como escenario de una obra en la que jugamos papeles desconocidos. *Vulnerabilia Filas*, es el rescate de las investigaciones que utilizan las referencias históricas como pretexto para narrar microhistorias que puedan tener convergencias con situaciones comunes —y que constantemente llegan al mismo punto como una coincidencia—; la desolación y la ironía se convierten en metáforas por el deseo de Jonathan Hernández de acortar la distancia entre sujeto/imagen, y entre arte y vida a través de la cotidianidad de los diarios en los cuales se observan nuevos aparatos reguladores de los conflictos, tensiones y acuerdos entre individuo y sociedad.

Ocho bloques de imágenes agrupadas dentro *Vulnerabilia Filas* crean una narrativa muy interesante en el que múltiples universos se ven unidos únicamente por la casualidad. El primer bloque en la parte superior se conforma de tres imágenes que muestran una larga e infinita fila de gente que espera —quizá ansiosa por alguna promesa sin cumplir, o por alguna recompensa por

su paciencia—, fútilmente el acontecimiento que les mantiene pacientemente expectantes. Una fila de pequeños niños que esperan ser conducidos a un punto que no les es permitido, irrumpe bruscamente con el resto de los elementos que contiene éste primer bloque; la ingenuidad de sus rostros otorga una aire de sosiego a la imagen, sin embargo, la lectura final de ésta se complementa con la fotografía inferior que muestra una fila de prisioneros —amordazados, desaliñados— conducidos por soldados uniformados que muestran sus armas de fuego; en el que la ingenuidad de los rostros de los niños se transforma en aparente asombro y una pervertida estupefacción de aquel quien mira las imágenes del otro lado, en el que se muestra un gozo pervertido por el asombro moralista del observador. Un segundo bloque se encuentra de manera continúa; siete imágenes agrupadas —posterior a las primeras tres imágenes—, muestran un lado menos perverso, pero más explícito en cuanto a las relaciones de poder, siete imágenes que convergen en el discurso de la sujeción política en el que no se clasifica ni el color de piel, ni la procedencia del sujeto, sino únicamente su condición social dada. Gente formada en filas que parecen mirar de manera curiosa el primer bloque del collage —como si de un espectáculo de entretenimiento se tratará—, lo mismo que la imagen inferior, en el que un policía dirige su mirada a observar con interés el suceso ocurrido y en el que parece encabezar una fila que le sigue detrás y que se divide por otra fila que parece dará continuidad a la imagen de los prisioneros del primer bloque. En la parte superior —de derecha a izquierda—, Jonathan Hernández coloca intencionalmente dos imágenes opuestas en toda composición; del lado izquierdo, hombres y mujeres occidentales enfilados con una sonrisa ingenua en su rostro; frente a ellos, una imagen de mujeres de color con miradas resignadas y una mujer que apenas finge una sonrisa forzada, parecen posicionarse frente a frente en el que se nota el rechazo absoluto por

parte de una mujer que da la espalda a un hombre que demuestra una postura de indiferencia. Finalmente, en este segundo bloque, el collage se vuelve más osado cuando Jonathan Hernández coloca una imagen de líderes políticos y religiosos que se forman en una fila para unir sus manos con desdichado desdén, en el que pareciera no se involucran en ninguna de las situaciones mencionadas anteriormente, y en el que parece se excluyen de los asuntos que les rodean con funesto desaire.



Figura 3.3 *Vulnerabilia (filas)*, 2008-2010, collage sobre cartulina, 87.5 x 130.3 x 4 cm. Imagen cortesía de la galería Kurimanzutto, México

Temas que han cobrado importancia según los asuntos políticos, económicos, sociales y culturales durante la transición de un milenio a otro se hacen visibles en *Vulnerabilia Filas*; asuntos que van desde la pluralidad de género (como la imagen que muestra a una chica tendida en el suelo), la exclusión social, los asuntos raciales, la violencia legitimada, el multiculturalismo devenido de la globalización y un largo etcétera, convergen en un cumulo de múltiples realidades simultáneas que no retiene en lo abulto una historia que recordar, sino el simple hecho de dar veracidad a los eventos comunes que han pasado de ser algo inaudito a convertirse en algo pervertido y legitimado por nuestra cotidianeidad pornográfica y psicótica.

Las imágenes contenidas en los bloques posteriores dentro de *Vulnerabilia Filas* muestran de manera explícita la situación del sujeto contemporáneo y su relación con el contrato social, y por consecuencia, la sujeción que determinan la condición social dada las nuevas paradojas de la contemporaneidad inmediata. Retomemos entonces un tema que para mi punto de vista cae en un error circunstancial respecto de la reflexión del sujeto contemporáneo. Judith Butler menciona en su texto *Mecanismos psíquicos del poder* que “quien propone la continuación de la existencia explota el deseo de supervivencia en el que es preferible existir en la subordinación que no existir” (Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, traducción de Jaqueline Cruz, 2001, p. 19), adentrándose a asuntos que tienen que ver mucho más con los propios prejuicios sociales impuestos como sujeción política y cultural, y la cual otorga una paradoja en su entendimiento. Menciona Butler también que “mediante la repetición neurótica, el sujeto persigue su propia disolución, su propia descomposición” (Ibíd., p. 20), afirmando que el sujeto se produce mediante el repudio. Sin embargo, este aspecto queda

poco claro si se considera el hecho que en dicha teoría por parte de Butler ésta no considera en efecto la situación determinada por cuestiones socioeconómicas, que más allá de situarse en un aspecto de historia transversal, trae consigo nuevas subjetividades instaladas en cuestiones psíquicas de la formación del sujeto contemporáneo, es decir, si el sujeto se produce a través del repudio, éste se encuentra determinado a su desaparición, sin embargo, tal parece que es contraproducente dentro del discurso de Butler, pues las relaciones intrapersonales están atrapadas en relaciones de producción y relaciones de sentido que encierran al sujeto en su propia exclusión, en este punto considero pues, que es más prudente no abordar tácitamente la racionalización del sujeto como un hecho que lo excluye de una cuestión social transitoria, como se ve en la imagen central de *Vulnerabilia Filas* al concentrar en una imagen un centenar de sujetos condicionados por la vida económicamente activa, sino más bien analizar ese proceso en diversos terrenos, es decir, lo que hay que hacer es analizar racionalidades producidas por factores externos que van más allá de cuestiones morales y cívicas, en otras palabras, más que innovar innecesariamente los progresos de la racionalización general, se debe entender que son las bases sociales las que van a conducir al sujeto. En efecto, dentro de esta pieza se observa que la vida social es intercambio que convierte el instinto en cultura. Quizá sea el arte contemporáneo, sobre todo dentro de *Vulnerabilia*, que manifiesta más claramente los aspectos devenidos del principio de regulación colectiva que logran salirse de la construcción jurídica del poder.

La lectura dentro de *Vulnerabilia Filas* no es solo una cuestión histórica sino algo que forma parte y que al mismo tiempo transforma la dinámica de las relaciones sociales, al menos

desde el punto de la homogeneidad de sus prácticas y procesos, pues la segregación de los discursos en bloques individualistas que conforman la pieza muestran que su lectura no es incomprensible, porque solo contienen un pequeño universo de múltiples paradojas simultáneas. la serie *Vulnerabilia* demuestra que individuo y sociedad son correlativos y éstas son una combinación entre lo orgánico y lo emocional, y en la medida en que vamos sociabilizando va cambiando la condición social —no en un aspecto de minorías, sino en un aspecto generalizado —, en otras palabras, las subjetividades que se manifiestan en discursos fragmentados solo se convierten en un discurso que alimenta la segregación más que la colectividad. En este aspecto las cualidades que otorga *Vulnerabilia* se manifiestan apenas como una representación visual de los sucesos generalizados de una realidad compartida de sujetos sin nombres ni referencias de su pasado —del cual poco se tiene para reconstruir—, lo que demuestra que *Vulnerabilia* se convierte en una cartografía visual de lo real y de lo imaginario, de aquello de lo que justamente no se ve o que solemos pasar por alto.

3.3 Un banco de datos o red de mapas

Retomemos la premisa donde el elemento de la subjetividad se transforma y modifica dentro de la serie *Vulnerabilia* a través del imaginario colectivo, lo cual da pie a una interpretación recurrente dentro de los estudios del arte —que se basaría indiscutiblemente en el pensamiento “lógico” de tiempo y espacio en el que la obra fue realizado—, sin embargo hay que considerar que Jonathan Hernández elimina dicha relación cuando excluye cualquier elemento que pueda determinar el origen de las imágenes que conforman dicha serie exponiendo

únicamente la subjetividad abstracta que se origina con cada elemento que compone la serie. Las intervenciones de cada elemento que selecciona Jonathan Hernández, reduce el lenguaje de sus piezas en una separación del tiempo y espacio, otorgando con ello una lectura más pura dentro de los paradigmas existencialistas que una obra de arte pudiera determinar y que generan una lectura más exquisita sobre el pensamiento formado desde la intersubjetividad. Por lo tanto el proceso creativo de Jonathan Hernández no es un proceso de investigación finita, pues todo el tiempo está discurriendo en un ejercicio de observación y exploración a través del sentido común de lo cotidiano, es por ello que Jonathan Hernández dejar de ser, y al mismo tiempo oír, la parte más profunda de lo que tiene que decir, y en las estructuras lineales de sus piezas se desprende de la idea de lo que debería ser, lo cual otorga una postura contemporánea de lo que pocos han explorado hasta el momento, en otras palabras, los collages de Jonathan Hernández se trata de un ping—pong entre vivencias y el registro de lo cotidiano de un presente mediatizado. *Vulnerabilia* es un archivo atemporal que nos demuestra que como sociedad y sujetos hemos perdido nuestra noción más natural de apreciación a la vida. Los antecedentes de la historia lineal demuestran que dichos cuestionamientos que reflexiona Jonathan Hernández dentro de *Vulnerabilia*, dan pie a una reinterpretación del presente inmediato, sin embargo, es desde la deconstrucción, —no ya para reinscribir el presente, sino para instigar el orden de la temporalidad y traspasar del pasado al futuro—, que *Vulnerabilia* señala las condiciones de un progreso infinito como parte de la memoria histórica. Ante esta situación no se puede hablar de una congruencia transitoria en la lógica de la identidad social dentro de *Vulnerabilia*. Sin embargo, la serie de collages de Jonathan Hernández llega a una conclusión respecto al quehacer artístico de hoy —que se determina como un acto que materializa la vida en cuestiones menos ostentosas— y sobre todo

en las cuestiones subjetivas, donde el papel de la memoria colectiva se manifiesta como una paradoja de una realidad social que reduce lo humano a un término general en su comprensión a través de lo ordinario, es decir, al destruir simbólicamente la historia lineal que alude a la conservación de la memoria histórica y colectiva *Vulnerabilia* produce una lectura de la totalidad de la comunidad en sí, como un agente de la universalidad de lo social como tal, y al mismo tiempo Jonathan Hernández reduce lo cultural a un juego de intereses particulares que se desplaza por los efectos producidos del mundo capitalista. A partir de esta pérdida de la realidad en las imágenes de *Vulnerabilia*, las nociones de memoria son extraviados en un universo manipulado, por ello, ésta serie pone de manifiesto el hecho de una memoria como un todo construido bajo principios de una cultura globalizada y sobre la manera que aluden a cuestiones de conservación de imaginarios sociales.

Como hemos mencionado a lo largo de ésta investigación, Jonathan Hernández ha construido un gran archivo de imágenes que recolecta cada mañana como una actividad cotidiana desde hace ya varios años —en el cual las imágenes son resguardadas hasta converger por medio de la coincidencia en piezas que conforman obras con gran carga conceptual—, que infiere en la construcción de un archivo, no de imágenes, sino de sucesos en toda su extensión conceptual. Por ejemplo en *Se Busca Recompensa* (2002) Jonathan Hernández recopiló más de 100 carteles de perros perdidos en la ciudad de México, mostrándonos un álbum que en su contenido se generaba un discurso de la ausencia y la memoria, en su pieza titulada *You Are Under Arrest* (2003) el artista presenta otra colección de imágenes de prensa —recopiladas a partir de los eventos ocurridos el 11 de septiembre de 2001— de personas detenidas y arrestadas alrededor

del mundo, dislocando también los conceptos de pertenencia y sobre todo cuestionando las relaciones de poder dentro del imaginario social. Por supuesto, la aportación de Jonathan Hernández como artista contemporáneo mexicano dentro de éstos trabajos es su capacidad para retener y entretrejer a través de las imágenes todo tipo de sustancias y objetos posibles. Dentro de su archivo personal Jonathan Hernández retiene el tiempo para ser exhibido como una obra posterior, a partir de esta apertura de límites el artista ha podido crear piezas trascendentales que se desplazan desde el material hasta la propia iconografía, otorgando lecturas más extensas en su interpretación.

El contenido dentro de *Vulnerabilia* otorga la apertura a cualquier tipo de componentes con el objetivo de ser enfrentados tanto por ser distintos, como por su similitudes dadas y por contraponer irracionalmente distintas historias en un mismo universo que juegan con un efecto de contraste cuasi aleatorio. *Vulnerabilia* relanza la imaginación y la narración a otros niveles rizomáticos por ser un collage que se confronta a una realidad interpuesta por el azar, creando nuevas perspectivas a gran escala en el que Jonathan Hernández deja actuar al azar a una práctica consciente de la abstracción dentro de sus piezas y —como menciona Henri Béhar respecto a los collages—, éstos asumen simultáneamente varias funciones “crítica, por la desmitificación de la obra de arte; dialéctica, por el juego sobre lo real y lo figurativo; creadora, por la síntesis que opera de los mecanismos de invención; y poética, por los ilimitados efectos de recepción de su composición” (Henri Béhar y Michel Carassou, “Dada. Historia de una Subversión”, Barcelona, 1996, p: 129-133). Dentro de ésta serie de collages Jonathan Hernández explora a través de la investigación y el uso de imágenes de lo cotidiano, la búsqueda de nuevas experiencias con la

vida que se diversifica en una simulación de representaciones de acuerdo a los criterios de quien mira sus obras, es decir, sus piezas son un un factor que dislocan las percepciones ingenuas del asombro, pues actúan como testimonio de la memoria colectiva que se mantiene presente entre los sujetos, y al mismo tiempo, actúan como un objeto fetiche de la memoria simulada adjudicado por empatía dual. *Vulnerabilia* desarrolla al mismo tiempo una reflexión que se debe considerar como un fenómeno conjunto entre el “yo” y el “otro”, pues, como señala Tzvetan Todorov, “el sujeto no solo está hecho de sus propias imágenes acerca de si mismo, sino también de la identidad colectiva” (Tzvetan Todorov, “Los abusos de la memoria”, traducción de Miguel Salazar, Barcelona, 2000, p. 51). En efecto *Vulnerabilia* al ser una obra que se basa en recopilaciones de archivos se convierte en una obra de texto mnemónico,²⁸ no con el fin de resguardar la memoria, sino retener el tiempo en toda su contemplación.

El origen de *Vulnerabilia* hace visible una paradoja muy interesante dentro del arte actual si consideramos que “la verdadera imagen es en sí una contradicción ya que su función es representar aquello que consideramos real” (Hans Belting, “La vraie image. Croire aux images?”, París, 2007, p. 33). Por supuesto *Vulnerabilia* representa el lado menos febril de todo ello, pues en ningún momento la serie muestra narrativamente una historia por reconstruir, al contrario, *Vulnerabilia* muestra la cosificación de la propia realidad en escenas que se condensan como objetos fetiches, lo cual abre otro camino para dar paso a un nuevo diálogo entre la imagen y lo real, para tener al fin la oportunidad de ver surgir otro mundo moldeado por Jonathan Hernández, la cual origina una problematización que invita a un desciframiento de signos en la

²⁸ Definición de la Real Academia de la Lengua Española. **Mnemónico. adj. Perteneciente o relativo a la memoria.**

producción de sentido a través de la interpretación de tales atributos, y las cuales actúan como códigos que se trasladan en lo simbólico, lo imaginario y lo real. Por supuesto *Vulnerabilia* no se reduce al objeto como un producto, pues va más allá cuando Jonathan Hernández trabaja con recursos (no objetos materiales tangibles) del mundo y problematiza los sectores de la vida cotidiana. Metafóricamente Jonathan Hernández dentro de *Vulnerabilia* extrae la esencia de la vida para colocarla en un mapa que participa en la construcción del espacio, de personajes y dinámicas que descifran los devenires del mundo en la propia inmanencia de la materia que capta dichos códigos, los cuales logra documentar como aspectos más concretos de la vida diaria: trabajo, pasatiempos, consumo, espiritualidad, vida personal e íntima, etc., quedando anclada en lo cotidiano y donde la imagen trasciende lo inmediato.

A partir de lo dicho por Tzvetan Todorov “la inmersión real en el mundo depende de la familiaridad con el lugar y con la historia de la comunidad” (Tzvetan Todorov, 2000, p: 16-17), *Vulnerabilia, círculos, esferas y derivados* (2007) demuestra que los contextos sociales y públicos —tan cruciales para la formación del sujeto—, están siempre combinados. La pieza que forma parte de la serie *Vulnerabilia*, esta conformada por imágenes que reúne todo tipo de esferas y circunferencias, convirtiendo la pieza en una obra política, directa y didáctica. Al mirar con detalle los elementos que compone *Vulnerabilia, círculos, esferas y derivados*, se observa un exacerbación del cuerpo como espectáculo que convierte al espectador en un *vouyerista* donde la perversión se encuentra en integrar un análisis general de la pieza basado en parámetros como el sentimiento, el imaginario, lo lúdico. Sin embargo, para comprender el mensaje de la pieza, hay que partir de algunas banalidades básicas que evocan la relación cautiva del hombre con su

entorno las cuales construyen una búsqueda de lo divino en un mundo secular abandonado. Al detener nuestra mirada a la pieza, sobresalen dos imágenes en el centro que escenifican perfectamente el enloquecido exceso del goce burocrático que se perpetua a sí mismo en su autocirculación; una mesa redonda, que conjunta a un grupo selecto de gente que determina las directrices del mundo, muestran paradójicamente una burocracia atrapada en un círculo vicioso de goce inaudito. Sin duda los elementos que conforman *Vulnerabilia, círculos, esferas y derivados*, son representaciones de un comportamiento que enmascara el espectáculo cómodo de una “administración eficiente”. La lectura dentro de éste fragmento del collage, muestra que toda conducta está manipulada para atrapar nuestra mirada a una escena montada por nuestro propio inconsciente. A primera vista el collage de *Vulnerabilia, círculos, esferas y derivados*, parece estar estático y suspendido, sin embargo cuando se observa con mayor precisión cada elemento que compone el collage éste comienza a girar de manera progresiva que se traslada a “universal singular”²⁹ que se configura como una alegoría a lo sublime, lo majestuoso y lo infinito. *Vulnerabilia, círculos, esferas y derivados* exhibe la vida como una fuerza creadora y dinámica dentro de cuarenta y tres imágenes que se organizan por una lógica de sucesión a través de circunferencias solitarias, majestuosas, exóticas y exuberantes que se ven segregadas al mismo tiempo por una clasificación secundaria que separa círculos y esferas, donde el artista resalta de manera brillante el goce absoluto del hombre contemporáneo y su narcisismo fuera de límite. Los elementos esféricos dentro de ésta pieza representan el origen de todo; el sol cálido y resplandeciente, Jupiter majestuoso e imponente y la luna —que brillante y pálida se resiste a

²⁹ En su conciso análisis de historia, Jean-Claude Milner —y bajo el relato de “The Cares of a Family Man” de Franz Kafka—, nombra “universal singular” a aquello que parece humano pero que no se comporta como humano, al describir al *otradek* del cuento de Kafka. En Milner, Jean-Claude “Otradek, la bobine de scandale”, *Elucidation*, núm 10, París, primavera de 2004, p: 93-96

ocultarse— y el destello de luz de un eclipse permanente, se conjuntan en un universo posible a través de las manos de Jonathan Hernández, esferas majestuosas que en susurran secretos de su pasado y que se ven interrumpidas por escenas inusuales cargadas de ironía y altivez de una sociedad carente de lógica. Cada elemento en éste fragmento muestra astutamente las paradojas que encierran al sujeto contemporáneo en su propia realidad trastornada la cual es vigilada bajo lupa por un gran ojo que mira con asombro las contradicciones de nuestras propias idiosincrasias como un ritual que reafirma su superioridad ante el otro. Los ojos que otorgan una carga discursiva más intransigente a la lectura de esta pieza nos muestra tácitamente el placer del hombre por estar encima de todo y su inmensa vanidad propagada en cada una de sus actividades cual Narciso enamorado de si mismo.

No cabe duda que dentro de *Vulnerabilia* Jonathan Hernández concilia una lectura sagaz de elementos agrupados que conviven dentro de un universo cargado de simbolismos que otorga una lectura fascinante al concepto de lo contemporáneo y lo coetáneo. A primera vista lo que parece unir las prácticas artísticas como *Vulnerabilia Filas* y *Vulnerabilia, círculos, esferas y derivados* con el archivo en el espacio de la contemporaneidad, es un particular procedimiento de organizar sistemáticamente el conocimiento en el marco de modelos didácticos a una metodología que supone arrinconar los conceptos de collage y el fotomontaje en beneficio de nuevos conceptos como serialidad, repetición, secuencia, inventario, monotonía, estandarización, deja vu; contra el acto de abrumar al espectador por el efecto shock en el Jonathan Hernández crea una obra que propone una secuencia mecánica sin fin.

Conclusiones

En medio de dos siglos Jonathan Hernández ha sido testigo y participe de la mayor empresa poética de los tiempos hipermodernos, ante una crisis de valores que desborda una nueva realidad en términos de pertenencia, Jonathan Hernández refleja, entre otras cosas, los cambios hacia una integración global —al menos en relación con la cultura y lo social—, de las paradojas que rodean el arte de hoy y las cuales han llegado a confluír en asuntos que devienen en la explicación de una nueva experiencia para crear y percibir el arte. Sin duda, Jonathan Hernández no solo logra trazar y construir mundos alternos en sus collages y fotomontajes, sino que ha logrado destruir un mundo para colocar otro en su lugar en el que su trabajo plástico no solo inserta una dialéctica discursiva respecto al origen de sus obras, sino que otorga cualidades que se desprenden de una lectura lineal del tiempo.

El arte de Jonathan Hernández explora la insistencia en el olvido del pasado en razón de la vida presente y de la complejidad de lo ordinario de nuestra existencia a través de creaciones que se conciben con esplendorosas formas geométricas en medio de la nada y que muestran con absoluta belleza las confusiones de nuestras propias contradicciones humanas. Jonathan Hernández no es un artista que intenta crear un arte para concientizar a sus posibles espectadores, sino que se muestra como un hombre que renace con el alba de cada mañana y hace inmanente el tiempo de su existencia cada día; Jonathan Hernández es un artista que resguarda archivos de las cosas que no se irán pero que tampoco perdurarán en el altiplano de lo ausente y lo sublime de lo

cotidiano. El acercamiento más profundo a las obras de Jonathan Hernández nos han permitido discurrir respecto a la obra de arte contemporánea mexicana como un recurso para dar nuevas lecturas respecto a nuevas realidades complejas y dispersa y en específico, las obras de Jonathan Hernández nos han permitido al mismo tiempo inferir respecto del concepto de la memoria —y sobre todo en la función del archivo—, revelando que “para comprender procesos culturales se debe pensar la memoria como un despliegue de procesos culturales interconectados y complejos, nunca como el simple rescate o reiteración de un pasado muerto” (Pablo Lazo, 2008, p. 40). Por supuesto, las lecturas a las obras de Jonathan Hernández se deben comprenden bajo este paradigma, es decir, se debe partir desde las subjetividades interconectadas que dan sentido a una realidad que no representa el pasado —ni tampoco la utopía de un futuro idealizado—, sino a una realidad más honesta de una memoria que transita entre lo que fue, lo que es y lo que no será.

En este punto vale la pena resaltar el modo en que la obra de Jonathan Hernández induce a hacer comparaciones y trazar paralelismos con otros artistas de su generación, por ejemplo, permite relacionar los collages de la serie *Vulnerabilia*, con la serie de fotografías Polaroid del artista Haris Epamimonda —sobre todo en la aspiración utópica de crear una archivo potencialmente infinito de lo cotidiano el cual encuentra un contrapunto en la elección del uso del collage—. Incluso es visible, de acuerdo a Teresa Blanch, que los collages de Jonathan Hernández mantienen un lazo similar con la del croata David Maljkovic³⁰ los cuales intentan

³⁰ Artista con el que Jonathan Hernández pudo coincidir en la exposición internacional *Lugares en pérdida* en el Centro Huarte de Arte Contemporáneo de Navarra en el año 2012.

mantener la permanencia de lo cotidiano en el discurso de sus piezas de recolección de imágenes. Su estar sintonizado con las cuestiones que alimentan la producción contemporánea en varios lugares del mundo demuestran la extrema riqueza de la obra de Jonathan Hernández, sobre todo en la imposibilidad de no reducirla a una única lectura y de intentar presentar cualquier interpretación como definitiva.

Incluso en su trabajo reciente Jonathan Hernández nos habla del transcurrir, del todo y a la vez de nada, tomando en cuenta los valores instaurados en la condición humana contemporánea, ya que interpretan formas colectivizadas de una comunicación global, basadas en una serie de experiencias similares y asociaciones relacionadas a la homogeneidad de nuestros caminos de cultura global. Al recurrir a la “cultura de la memoria”³¹ que coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida. Donde las personas, los grupos familiares, las comunidades y las naciones narran sus pasados, para sí mismos y para otros (Elizabeth Jelin, 2000, p. 9)³² el arte de Jonathan Hernández evidencia un cuerpo de obra que atiende al propio entendimiento del sujeto en un entorno determinado por el momento histórico que junto a las consecuentes muertes de la historia, han dado como resultado un juego textual de múltiples superficies que han reemplazado a la profundidad del discurso, creando una paradoja cada vez más evidente y en el que nos hemos

³¹ En un apartado titulado *La memoria en el mundo contemporáneo*, Elizabeth Jelin explica que vivimos en una era de coleccionistas en el que registramos y guardamos todo: las fotos de la infancia y los recuerdos de la abuela en el plano privado-familiar, las colecciones de diarios y revistas (o recortes) referidos a temas o periodos que nos interesan, archivos de todo tipo como una respuesta o reacción al cambio rápido y a una vida sin anclajes o raíces. La memoria tiene entonces un papel altamente significativo como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia. Jelin, Elizabeth, “Los trabajos de la memoria”, Ed. Siglo XXI, España, 2002, p. 9

³² *Ibid.*

perdido en sus profundidades. Guste o no, la sociedad y sus productos se transformaron bajo el papel determinante de los medios de comunicación y lo que se hubiera imaginado más “transparente” se volvió caos, desestabilizó “el centro” y apareció la nostalgia (Gianni Vattimo, *Posmodernidad ¿Una sociedad transparente?*, “En torno a la posmodernidad”, España, 1994). Sin embargo, debemos entender que la construcción ideológica que deviene después de los años noventas es una imposición, donde ya no “creemos realmente” simplemente cumplimos con rituales y costumbres como parte del respecto por el “estilo de vida” de la comunidad a la que pertenecemos; “*no creo realmente en esto, es sólo parte de mi cultura*” (Zizek, Slavoj, “La suspensión política de la ética”, Argentina, 2005, p. 71), parece ser efectivamente el modo predominante de la creencia desplazada, característica de nuestros tiempos y como menciona Elizabeth Jelin, “el debate cultural se mueve entre distintas interpretaciones y posturas. Quienes destacan el lugar de la memoria como compensación a la aceleración de la vida contemporánea y como fuente de seguridad frente al temor u horror del olvido” (Jelin, Elizabeth, “Los trabajos de la memoria”, España, 2002, p. 10).

Sin embargo existen factores que no se consideran en tales afirmaciones que se vuelven evidentes en el impulso irracional del sujeto contemporáneo —los cuales cuales dieron sentido a aquel superhombre del que Nietzsche escribía hace más de un siglo, libre de pensamiento—, y que hoy se manifiesta en un estado de invariable conjetura cultural. De acuerdo a las interpretaciones de Guilles Lipovetsky, estamos viviendo una nueva transición de modernidad que revaloriza lo local y la vida simple, al mismo tiempo disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte, y legitima la afirmación de la

identidad personal conforme a los valores de una sociedad en la que lo importante es ser uno mismo (Guilles Lipovetsky, “L’ère du vie. Essais sur l’individualisme contemporain”, París, 1983). En otras palabras, esta nueva cultura descentrada y heteróclita, materialista y emotiva, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, está sometida a una carencia de sentido (Ibíd., p: 19-23) las cuales se vuelven evidencias contundentes dentro del trabajo de Jonathan Hernández. Por supuesto, lo más notable de tal afirmación es que el arte de Jonathan Hernández se ubica directamente en el espacio vivo de la cultura. Es decir, la relación entre memoria e identidad es casi banal en el arte de Jonathan Hernández, pues la relación es de mutua constitución en la subjetividad, mostrando que las memorias no son cosas sobre las que pensamos, sino cosas con las que pensamos y como tales no tienen existencia fuera de nuestras relaciones sociales y culturales.

Escenas como las de esta mañana en las que he vuelto a encontrar la montaña de libros que abandoné sobre la parte vacía de las sábanas antes de caer rendido en un sueño profundo; mí despertar obligado hacia la ventana para correr las cortinas y darme cuenta que el sol resplandecía cálidamente; quitarme las legañas de los ojos y sentir ganas de café, me han hecho dar cuenta que recordar no significa revivir mi vida, sino, reafirmar lo que soy, lo que quisiera ser y lo que no soy. Incluso me he dado cuenta que Andreas Huyssen tenía razón cuando decía que “cuanta más memoria se almacena en las bases de datos y en los bancos de imágenes, menores son la disposición y la capacidad de nuestra cultura para comprometerse con el recuerdo activo” (Andreas Huyssen, “En busca del futuro perdido. Cultura, memoria, en tiempos de globalización, México, 2002, p. 146). Me he dado cuenta incluso —aún con las legañas en los

ojos—, que la memoria se modifica como un hecho variable con el pasar de los tiempos, lo cual otorga las posibilidades de un acercamiento más exquisito con nuestro universo, porque, aún cuando la escena se repita todos los días, algo siempre lo hará distinto que ayer.

En mi paseo matinal entre la ventana y la cama, me he dado cuenta también que la transformación de los discursos dentro del arte es una manifestación de múltiples voces de sujetos que se han visto en la necesidad de adaptar su cultura e idiosincracia a un mundo cada vez más global que comienza a desdibujar fronteras y reducir las distancias. Entre mis cavilaciones existencialistas me he dado cuenta de las transformaciones dentro de las categorías del “imaginario” como un hecho social mucho más complejo de lo que a simple vista remite. Es a partir de una reflexión casual y espontánea —desde las subjetividades que conforman mis conocimientos dentro del arte contemporáneo—, pensar que tales transformaciones en la creación artística global han sido factores totalizadores que determinaron el rumbo de nuevas expresiones intrínsecas por parte de artistas que lograron plasmar dentro de sus piezas dichas cuestiones. Por un lado tenemos la transformación de un mundo globalizado por el sistema mercantilista —conocido como sistema capitalista global—, que junto con los medios de comunicación —los cuales se convirtieron en una extensión de la cotidianidad de la sociedad cosificada cada vez más por el mercado—, y, en segundo lugar, la adaptación y enajenación más perceptible por parte de la sociedad consumista —la cual nos deja mucho material para discutir respecto a nuevos estilos de vida y un narcisismo cada vez más en incremento—. Dichas cuestiones dan origen a una nueva lectura de las paradojas de la sociedad contemporánea como hemos mencionado en los capítulos anteriores.

Desde este punto de vista, rescato un término que Boaventura de Souza Santos propone, y la cual nombra como una “asunción de nuevas creencias colectivas”, las cuales, según de Souza, “se generan con la idea de progreso y que se basan en el pensamiento occidental” (Boaventura de Souza, “Descolonizar el saber, reinventar el poder”, Trilce, Montevideo, 2010, p: 12-14), consideremos en este caso lo occidental como un sinónimo de capitalismo y flujo de mercado. Ante esta situación, y aterrizado en los lenguajes dentro del arte contemporáneo de la segunda mitad del siglo XX, la realidad de los hechos históricos y sociales durante éste período han determinado la manera en la que los artistas lograron asimilar conjeturas de una situación que determinó —en un sentido más amplio— nuestra “existencia” y pertenencia común a esa misma realidad generalizada. La revisión histórica de lo que ha ido sucediendo en los últimos veinte años ha demostrado que nuestra contemporaneidad se debe entender como manifestaciones políticas, económicas y culturales que determinan una nueva manera de leer el mundo, siendo el mercado y el capitalismo los elementos principales que han transformado las estructuras de nuestra realidad, y en la que indiscutiblemente el arte no puede ser indiferente.

Podemos decir ahora que a partir de los años noventa se iban a producir una serie de cambios en el mundo del arte que no eran sino un reflejo de los cambios que estaban teniendo lugar en el “mundo real”, sin embargo, hace falta resaltar que en ésta época no todo el arte era crítico al respecto —ni arte mercancía que buscaba la consolidación de artistas convertidas en celebridades—. Hoy se puede diferenciar el arte que se concentro en el universo de un mercado cada vez más complejo y el arte que cobró significado a través de su proceso de realización y recepción. Podemos decir también, que los cambios ocurridos durante los últimos veinte años

ocasionados por el hiper-capitalismo provocó múltiples manifestaciones estéticas donde los artistas intervinieron para dialogar y/o cuestionar bajo una postura crítica y directa lo que no cabía en su entendimiento temporal, en otras palabras, el arte surgido durante la segunda mitad de los años noventa, sobretodo en México, tomó forma como intervención temporal, las cuales estuvieron —y aún hoy en día— fuertemente vinculados a los movimientos sociales.

La escena artística de los años noventa en México y hasta el día de hoy, representan los profundos cambios socioculturales de una sociedad que ha visto transformar sus estructuras desde el interior, y que ha adquirido sentido como un hecho fenomenológico de la intersubjetividad del sujeto encarnado en la sociedad, es decir, estas nuevas manifestaciones artísticas surgidos desde la segunda mitad de los años noventa, logra vincular sujetos —y, por lo tanto, cuerpos— a través de su realidad temporal y en algún punto como la obligación de exhibirse para poder ser. La evolución de nuevas manifestaciones artísticas que emergieron durante el final del siglo XX y comienzos del siglo XXI en México, se vuelven cada vez más una referencia para el entendimiento y la reflexión de nuevas estructuras que diseminan nuevas facultades en las relaciones sociales del sujeto contemporáneo y su entorno cada vez más descentralizado, y sobretodo en la reflexión de una cultura cada vez más mediática que se ha visto desollada de sus propias raíces para definir nuevas identidades carentes de lógica y estructura. Hablemos entonces de lo que significa el arte actual. Por un lado tenemos la búsqueda de verdades en el mundo que no son empíricas, es decir, que no dependen de las experiencias y que nos dan la posibilidad de entender el espacio, el tiempo, el orden de la naturaleza, la libertad de la moralidad, etc., y por otro, la búsqueda de posibilidades de los límites de nuestra razón que

pueden derivarse más allá de las cuestiones de los análisis de sus conceptos. Se trata pues de entender el arte actual como una recuperación del objeto del arte, como una especie de “resistencia ante el poder” a través de su interpretación socialmente determinada y determinante, es decir, el artista contemporáneo del siglo XXI puede considerarse como una forma de representar y afirmar el “yo” dentro de la sociedad y manifestar discursos extrañamente entretejidos del existencialismo y el individualismo; en otras palabras, el arte actual que se desprende de las técnicas pictóricas y escultóricas, intenta representar la relación entre el individuo interior y su entorno inmediato.

Las representaciones intersubjetivas de los objetos de éste abanico expandido de manifestaciones artísticas actuales, obliga a observar con mayor detenimiento los discursos que el propio artista reflexiona, sin duda el artista actual, como hemos visto en la práctica artística de Jonathan Hernández, crea piezas que evocan una relación del cuerpo —sujeto— con su entorno que no deja de lado su postura crítica, y que en la mayoría de los casos ponen mayor ímpetu ante situaciones específicas, en el que ponen en el tintero temas que han cobrado importancia según los asuntos políticos, económicos, sociales y culturales de los últimos veinte años —desde la pluralidad de género, exclusión social, diversidad sexual, asuntos raciales, violencia, enfermedades de transmisión sexual, política económica, multiculturalismo, globalización, decadencia y un largo etc—, sin embargo, la paradoja se centra en pensar que el arte actual excluye desde su propio origen, las cualidades reales para el entendimiento de su temporalidad inmediata, pues al comprometerse con una de las múltiples problemáticas que rodea al sujeto contemporáneo, éste da pie a una segregación de los discursos individualistas dirigidos a

“micropublicos” interesados como parte de una mini comunidad, los cuales por supuesto se vuelven cada vez más absurdos; lo que es un hecho, es que, individuo y sociedad son correlativos y estas son una combinación entre lo orgánico y lo emocional, en decir, en la medida en que vamos abriendo fronteras va cambiando nuestra sociedad y no en un aspecto de minorías, sino en un aspecto generalizado, es decir, las subjetividades que se manifiestan en discursos de minorías “excluidas” solo se convierten en un discurso que alimenta la segregación más que la colectividad, a qué me refiero, a que las cualidades que el arte manifiesta desde finales del siglo XX hoy se vuelven un paradigma casi obsoleto, al menos en los discursos sociológicos del siglo XXI dado que estamos viviendo nuevas problemáticas devenidas de una nueva cultura global que se vuelve cada vez más homogénea dentro de sus discursos. Hoy en día, pensar en el arte implica pensar en todo y pensar desde nuestro presente, no con la intención de olvidar, sino con la intención de intentar dar respuestas de aquello que aún no somos capaces de comprender.

El siglo XXI ha comenzado a escribir su propia historia alejándose de residuos que dejó las últimas décadas del siglo XX. Hemos visto nacer y desaparecer multitudes de propuestas que se han quedado como antecedentes de nuestra historia reciente, dejándonos claro que hablar de arte actual, significa hablar de lo que sucede en nuestra inmediatez y tratar de reflejarla en proyectos que trascienden por su complejidad y su relevancia dentro de los aspectos generales del consumo y lo virtual. Definitivamente el trabajo de Jonathan Hernández no se debe considerar como un arte excluyente dentro de los relatos de la historia del arte contemporáneo mexicano, pues éste se ha convertido en el creador de un espacio que maniobra desde hace varios años convirtiéndose en testigo privilegiado de los acontecimientos más importantes en medio de

dos siglos, el cual le otorga la cualidad de poder interferir en la configuración sistemáticamente contradictoria de lo real. Con un arte característico —la acumulación de imágenes que en su contenido reflejan las contradicciones y paradojas de nuestra existencia—, Jonathan Hernández crea una obra sin fin que fractura el pensamiento en dos vertientes, la primera, donde deja imaginar el fin del capitalismo posmoderno teorizado desde los años setenta, y que en consecuencia centra su creatividad en desarrollar un *modus vivendi* de lo contemporáneo —no asentado en derechos universales sino en significativas transferencias condicionadas por los grupos sociales y su dinámica cotidiana—, y en una segunda vertiente, Jonathan Hernández demuestra que la dimensión política de la memoria —y la corrupción que la acompañan—, no pueden más que afectar a la forma de escribir nuestra Historia, en el que las representaciones de los hechos del pasado tal y como se forjan en el presente no son más que estructuras elementales alimentados por rituales y ceremonias que se repiten todos las mañanas, las tardes y las noches de todos los días.

El arte de Jonathan Hernández nos muestra que existe una crisis en la “transmisión” de memoria en nuestras sociedades contemporáneas dada a la inmediatez y los múltiples canales de comunicación que generan información constante y masiva, lo cual hace más difícil retener nuestra memoria en hechos singulares. Mientras se concluía ésta investigación Jonathan Hernández ha demostrado dentro su exposición más reciente en la galería Kurimanzutto titulada *Extinción de dominio* reflexionar desde otras perspectivas acerca de la turbulenta realidad mexicana y sus implicaciones políticas, económicas, sociales y culturales a partir del sentido común y nuestra capacidad reflexiva y con intencional desapego al carácter mórbido que

contienen las vertientes del narcotráfico, el artista nos propone un camino donde el vacío y lo invisible son los motores del pensamiento. Todo lo que no vemos, todo lo que intuimos, todo lo que ha desaparecido de un lugar nos sugiere observar y reconocer el desierto en el que estamos inmersos para poder considerar una posible regeneración y reconstrucción, la transformación de la ausencia en presencia, en resiliencia que sus cualidades como artista otorgan nuevas posibilidades dentro de su proceso creativo (Kurimanzzutto, 2016). Definitivamente el arte de Jonathan Hernández intenta reconstruir experiencias dentro de un universo concentrado con el fin de ofrecer elementos de conocimiento fáctico inaccesibles por otras fuentes las cuales ayudan a restituir la calidad de una nueva experiencia histórica dada por nuevas realidades contemporáneas, sin duda, Jonathan Hernández ha creado un arte que trasciende los lenguajes de lo dado y exponen las vicisitudes de una vida hiper-moderna que ha comenzado a escribir su propia trayectoria. Por supuesto las cualidades dentro del trabajo del artista se diversifican en posturas que relacionan cuestiones ordinarias, las cuales suelen pasar desapercibidas la mayoría del tiempo por ser justamente hechos recurrentes y cotidianos en el que hace falta tan solo detenerse por un instante en el silencio y en la nada, para mirar con detalle las contradicciones de nuestra realidad y con ello intentar entender el juego llamado vida.

Y en estos ejercicios de adultez que el mundo le impone a uno, de logros y fracasos y pequeñas duchas diarias, de más canas, menos pelo y cada vez menos pantalones en los que apenas entrabas hace tan solo medio año. Es durante estos ejercicios que llega el frío sin avisar y una noche decides que necesitas despertar sin necesidad de encontrar la postura fetal y los pies gélidos —porque con los pies fríos no se piensa bien— y entre la oscuridad y el silencio no haces

más que pensar que el feto hace poco más de veinte años que lo abandonaste, aunque hay veces en las sepas que vas a continuar aprendiendo a golpes, a traumas tan duros como el de nacer. Pero siempre llega una noche en la que bajas la manta abrigadora de lo más alto del armario, y como una ceremonia, lo colocas sobre la cama, como si se tratase de una casa nueva, tan vacía casi siempre, sabiendo que ese día va a ser especial, que vas a dormir envuelto en un abrazo que se te olvidará con el pasar de los días, pero hoy no, hoy te metes en la cama, abrazas la almohada lloras —porque a veces lloras en la cama— por las cosas que has hecho mal, por las cosas que has hecho bien y por las cosas que no sabes como saldrán. Y al final acabas durmiéndote, cansado, leído, aborrecido, y es en sueños que te das cuenta que vivir es jugar, y que jugar es soñar y que soñar es reinventar y emerger nuevas realidades sobre lo que ya existe.

Lista de referencias

- Agustín, José, “Tragicomedia mexicana: la vida en México de 1970 a 1982”, Vol 2 De 2, Planeta, México, 1992
- Adamowicz, Elza, “Surrealist collage in text and image. Dissecting the exquisite corpse”, Cambridge University Press, Cambridge, 1998
- Amey, Claude Et J. P. Olive (Comp.), Fragment, Montage-Démontage, Collage, Décollage, La Défection De L’oeuvre?”, Éd. L’hamattan, Coll. Arts 8, Ufr Arts, Philosophie et esthétique – Université Paris 8, Paris, 2004
- Bablet, Denis Bablet (Comp.) “Lausanne: collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt”, La cité-l’age d’homme, Paris, 1978
- Barrios, José Luis, “Memoria instituida, memoria instituyente”, Universidad Iberoamericana, México, 2008
- Baudelaire, Charles, “Salones y otros escritos sobre arte”, A. Machado Libros, Madrid, 2005
- Béhar, Henri y Michel Carassou, “Dada. Historia de una Subversión”, Península, Barcelona, 1996
- Belting, Hans, “La vraie image. Croire aux images?”, 1a. ed. 2005, Gallimard, París, 2007
- Benjamín, Walter, “Poesía y capitalismo”, Taurus, Madrid, 1998
- Blanco, Sergio, “Postpretérito. Contiene al tiempo y recicla el provenir”, publicado en Reforma, Cultura, 31 de agosto de 2006
- Breton, André, “L’art magique”, Phébus, Paris, 1991
- Bourriaud, Nicolas, “Radicante”, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2009
- Bois, Yve-Alain, “Painting as Model”, MIT Press, Londres, 1993
- Borja, Jordi, “La ciudad conquistada”, Alianza Editorial, Madrid, 2003
- Buchloh, Benjamin, “Atlas/Archive”, en Alex Coles (ed.) “The optic of Walter Benjamin”, volumen 3, Black Dog Publishing Limited, Londres, 1999
- Buchloh, Benjamin H. D., “Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el Arte del siglo XX”, Akal, Madrid, 2004
- Butler, Judith, “Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción”, traducción de Jaqueline Cruz, Ediciones Cátedra, 2001
- Ceballos, Miguel Angel , “Vulnerabilidad, rasgo del ser humano“, publicado en El Universal, 11 de julio de 2005

- Cirlot, Juan Eduardo, “El mundo del objeto a la luz del surrealismo”, Anthropos, Barcelona, 1986
- Daix, Pierre, “Historia cultural del mundo moderno”, Cátedra, Madrid, 2002
- De Abiega, Marian, “La ironía como estrategia de resistencia”, nota de presentación de Nierika, Revista de Estudios de Arte, Año 4, Núm. 8, julio-diciembre 2015
- De Mèredieu, Florence, “Histoire matérielle et immatérielle de l’art moderne”, Larousse, Paris, 2004, 1ª Éd. 1994
- De Souza, Bonaventura, “Descolonizar el saber, reventar el poder”, Trilce, Montevideo, 2010
- Debroise, Olivier, “Posmodernismo: una parodia mexicana”, La Jornada Semanal, publicado el 2 De Julio De 1988. México, 1988
- Debroise, Olivier, “¿Un Posmodernismo en México?”, México en el Arte, No. 16, México, 1987
- Didi-Huberman, Georges, “Confronting Images: questioning the ends of a certain History of Art”, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005
- Díez Fischer, Agustín R., “Pintura en el reino de la imagen. Archivo y práctica pictórica en el arte contemporáneo”, en Nierika. Revista de Estudios de Arte, Año 3, Núm. 5, enero-junio 2014
- Echeverría, Bolívar, “La modernidad de lo Barroco”, ed. ERA, México, 1998
- Eagleton, Terry, “La estética como ideología”, traducción de Germán Cano y Jorge Cano Cuenca, Trotta, Ciudad Fernández, 2006
- Eco, Humberto, “La definición del Arte”, Destino, Barcelona, 2002
- Felshin, Nina, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en Marcelo Expósito et al. (eds.), Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001
- Foucault, Michel, “La palabras y las cosas”, Siglo XXI, México, 2004
- Francastel, Pierre, “Art et technique aux XIX et XX siècles”, Gallimard, Paris, 2000
- Groupe M , Revue D’esthétique N 3/ 4, Numéro Spécial Intitulé Collages, U. G. E., Coll. 10/ 18, Paris, 1978
- García Canclini, Néstor, “Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad”, Grijalbo, México, 1990
- García Canclini, Néstor, “¿Modernismo sin Modernización?”, Revista Mexicana De Sociología. Julio – Septiembre, UNAM – Iis, 1989
- Gills, Jhon R., “Memory and identity: the history of a relationships” en Gills, Jhon R., “Commemorations: the politics of national identity”, Princeton: Princeton University Press, citado en Jelin, Elizabeth, “Los trabajos de la memoria”, Ed. Siglo XXI, España, 2002

- Guasch, Anna María, “Los Lugares de la Memoria: El Arte de Archivar y Recordar”, Passatges del segle XX, Barcelona, Spain, Materia: Revista d’ art, Nº 5, 2005
- Hegel, G. W. F, “Estética I”, Alta Fulla, Barcelona, 1988
- Hegel, G. W. F, “Introducción a la estética”, Península, Barcelona, 1997
- Hernández, Jonathan, “Rethinking Contemporary Art And Multicultural Education”, New Museum, Routledge, New York, 2011
- Hernández, Jonathan, “Vulnerabilia (Ver Llover)”, Publicac Ión De Libro, La Caja Negra, Madrid, 2010
- Hernández, Jonathan, “Vulnerabilia (Cierto Desierto)”, High Desert Test Sites. California, 2008
- Hernández, Jonathan, “Collage: The Unmonumental Picture”, New Museum, Merrel, New York, 2007
- Hernández, Jonathan, “Vulnerabilia”, La Caja Negra, Madrid, 2005
- Hernández, Jonathan, “Installation Art In The New Millenium”, Editores, Nicolas De Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry
- Huysen, Andreas, “En busca del futuro perdido. Cultura, memoria, en tiempos de globalización”, Fondo de Cultura Económica, México, 2002
- Hugnet, Georges, “Collages”, Léo Scheer. Paris, 2003
- Jameson, Fredric, “Teoría de la Posmodernidad”, Trotta, Madrid , 1996
- Jelin, Elizabeth, “Los trabajos de la memoria”, Ed. Siglo XXI, España, 2002
- Kristeva, Julia, “Semiótica 1”, Madrid: Fundamentos, 2011
- Lévi-Strauss, Claude, “El Pensamiento Salvaje”, Fondo De Cultura Económica, México, 1988
- Maffesoli, Michel, “En el crisol de las apariencias”, Ed. Siglo XXI, México, 2007
- Marx, Karl, “El Capital”, Fondo De Cultura Económica, México, 2002
- Marx, K. Y F. Engels, “Escritos sobre Arte”, Selección, Prólogo Y Notas De Carlo Salinari, Barcelona: Península, 1969
- Monnin, François, “Le Collage. Art du Vingtième Siècle”, Paris: Fleurus, París, 1996
- Morris, William (2004), “Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la Plutocracia”, Pepitas de calabaza, Logroño, 2004
- Montero, Daniel, “El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90”, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013
- Mumford, “Arte y Técnica”, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968

- Paz, Octavio, "La Búsqueda del Comienzo (Escritos Sobre El Surrealismo)", Fundamentos, Madrid, 1983.
- Paz, Octavio, "La otra voz. Poesía y Fin de Siglo", Seix Barral, Barcelona, 1990
- Pollak, Michael, "Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite", Ediciones Al Margen, Argentina, 2006
- Raileanu Petre y Michel Carassou, "Fundoianu/ Fondaine Et L'avant-Garde, Bucarest: Fondation Culturelle Roumaine/ Paris-Méditerranée, Paris, 1999
- Ramírez, Juan Antonio, "El Dadaísmo" en Historia del Arte 4: El mundo contemporáneo, Alianza Editorial, Madrid, 1997
- Raymond, Marcel, "De Baudelaire al Surrealismo", Fondo De Cultura Económica, México, 1983
- Rheims, Maurice, "La Vie Étrange Des Objets. Histoire de la Curiosité", Librairie Plon, Paris, 1959
- Richter, Jean Paul, este último en "Alba del Nihilismo", Istmo, Madrid, 2005
- Ricoeur, Paul, "La memoria, la historia, el olvido", Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2004
- Rimbaud, Artur, "Poesía Completa", Círculo De Lectores, Barcelona, 1998
- Rodari, Rodari, "Le Collage. Papiers Collés, Papiers, Déchirés, Papiers Découpés", Skira, Italia, 1988
- Rodríguez-Blanco, Sergio, "La gran trampa mexicana de Daniel Lezama. Alegoría, ironía, identidad y sacrificio en la era de la ensoñación", Nierika, Revista de Estudios de Arte, Año 4, Núm. 8, julio-diciembre 2015
- Sartre, J. P., "Baudelaire", Gallimard, Paris, 1947
- Shmelz, Itala, "Un ensayo sobre el tiempo. Tráfago de Jonathan Hernández", publicado en Revista Curare Núm. 25 enero-junio 2005
- Schwarz, Arturo, "The Complete Works f Marcel Duchamp", Greenidge, New York, 2000
- Seldmayr, Hans, "La Revolución del Arte Moderno", Mondardori, Madrid, 1990
- Spies, Werner, Max Ernst. "Les Collages, Inventaire et Contradictions", Gallimard, Paris, 1984
- Todorov, Tzvetan "Los abusos de la memoria", traducción de Miguel Salazar, Paidós, Barcelona, 2000
- Winner, Langdon, "THINK GLOBAL, ACT LOCAL", publicado en el New York Times, 13 de Septiembre de 1981

Apéndice

Revista Arte al Día:

http://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Jonathan_Hernandez

Revista Nueva Era Online:

<http://www.nuevaeraonline.com.mx/maria-amparo-casar-el-movimiento-dejo-pasar-una-oportunidad/#.Vt2pLMdXWRs>

ADN Político:

<http://www.adnpolitico.com/2012/2012/08/01/la-necesidad-de-regular-las-manifestaciones>

Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO):

<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/83233/112454>

Galeria Kurimanzutto:

<http://www.kurimanzutto.com/artists/jonathan-hernandez>

Diario La Jornada:

<http://www.jornada.unam.mx/2012/10/09/cultura/a07n1cul>

<http://www.jornada.unam.mx/2016/02/09/cultura/a04n2cul>

Diario El Universal:

<http://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/53972.html>

Galeria La Caja Negra:

<http://www.lacajanegra.com>

<http://us4.campaign-archive1.com/?u=1a56697f23c40af1e3f0a88aa&id=b1a93ea64e>

Perez Art Museum Miami:

<http://www.pamm.org/collections/rongwrong-xxiv>

ARTSY

<https://www.artsy.net/artwork/jonathan-hernandez-rongwrong-xxiv>

<https://www.artsy.net/galerie-krinzinger/artist/jonathan-hernandez>

Colección Jacquie Barral, colección de libros de artista de la Bibliothèque Universitaire Tréfilerie de l'Université Jean Monnet Saint-Etienne.

http://dossier.univ-st-etienne.fr/scd/public/livres_artistes/pages%20catalogues/artistes/rar148.html

CABINET DU LIVRE D'ARTISTE de l'université Rennes 2

<http://www.sites.univ-rennes2.fr/cabinet-livre-artiste/genres/livre/diario-japones>

Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. CAC Málaga

<http://cacmalaga.eu/2003/11/25/jonathan-hernandez/>

Revista Art Of The Day

<http://www.art-of-the-day.info/e17515-hernandez-bon-voyage.html>

Revista El Cultural

<http://www.elcultural.com/revista/arte/Jonathan-Hernandez/8453>

ArtFacts.net

<http://www.artfacts.net/de/kuenstler/jonathan-hernandez-14086/profil.html>

Arishock

<http://artishock.cl/2013/02/13/crece-participacion-extranjera-en-arco-2013/>

Revista W3ART

http://w3art.es/weblog_archivos/000671.php

Michael Hoppen Gallery

<http://www.michaelhoppengallery.com/artists/156-jonathan-hernandez/overview/>

Knight Foundation

<http://knightfoundation.org/blogs/knightblog/2015/10/12/vulnerabilia-jonathan-hernandez-mocad-detroit/>

Blog

<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.mx/2012/03/resisting-present-mexico-2000-1012-at.html>

MoMA

http://post.at.moma.org/content_items/443-poema-colectivo-2014/media_collection_items/4850

Vita

Félix Feria es Maestro en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana, Licenciado en Sociología y especialista en arte contemporáneo y estudios de la cultura. Dentro de su trayectoria profesional ha sido colaborador y columnista en distintas publicaciones en México y España, y en su trayectoria académica cuenta con algunos diplomados sobre arte contemporáneo e industrias culturales; además, ha fungido como curador independiente de exposiciones que han puesto en tela de juicio los conceptos de alternatividad y contemporaneidad. Sus intereses profesionales se inclinan en la reflexión y análisis respecto a los discursos multiculturalistas en la estética contemporánea y los nuevos paradigmas socioculturales en las sociedades del siglo XXI.