

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Jeff Wall: Photography After the
End of Modernism***Jeff Wall: la fotografía a partir
del fin de la modernidad**

RECIBIDO • 28 DE SEPTIEMBRE DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING/ARTISTA VISUAL, INVESTIGADOR Y DOCENTE ■

adoring@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

Fotografía ■
Posmodernidad ■
Pintura ■
Medio ■
Academia ■

R E S U M E N

En el presente ensayo se analiza la obra de Jeff Wall y su inserción en lo que los críticos de la posmodernidad identificaron, durante las últimas décadas del siglo xx, como el “campo expandido de la fotografía”. Se hace énfasis en la formación académica y multidisciplinaria del fotógrafo canadiense y otros relevantes artistas de su generación. A partir de diversas fuentes, se busca identificar las estrategias básicas de Wall y otros fotógrafos contemporáneos para retomar el discurso premoderno del gran arte del pasado y aplicarlas para hacer de la fotografía el gran arte del presente.

KEYWORDS

photography ■
postmodernism ■
painting ■
medium ■
academy ■

A B S T R A C T

This essay analyzes the work of Jeff Wall and its insertion in what the critics identified during the last decades of the 20th century as the photography’s “expanded field”. The academic and multidisciplinary training of the Canadian photographer and of other relevant artists of his generation is highlighted. Based on several sources, an attempt is made to identify the basic strategies that Wall and other contemporary photographers use by appropriating the pre-modern discourse of the great art of the past in order to transform photography into the great art of the present.

El arte moderno tuvo sus inicios en algún momento durante la segunda mitad del siglo XIX. Según el consenso generalizado esto ocurrió en abril de 1874 cuando un grupo de pintores franceses organizó una exposición donde Claude Monet mostró una pintura titulada *Impresión, amanecer* que dio pie al término “impresionismo”. John Rewald, autor de *La historia del impresionismo*, publicada en 1946, y uno de los máximos expertos en el tema, concluye que el verdadero arte moderno no surgió sino hasta una generación más joven que él denominó “post-impresionista” y que incluye a pintores tan conocidos como Paul Gauguin, Vincent van Gogh y Georges Seurat. No es éste el espacio ni el momento para ahondar en el tema, pero sí debemos tomar en cuenta la opinión de otro crítico imprescindible y autoridad indiscutible sobre la modernidad, Clement Greenberg, quien ubica el nacimiento del modernismo en el arte con la pintura de Édouard Manet, pintor académico identificado con el grupo original, quienes lo consideraron como una influencia mayor.

Greenberg sostiene que el aspecto plano de la obra de Manet (independiente de otras características de sobra estudiadas de su pintura, como el tratamiento del espacio y la banalidad de su temática) es la clave para entender la pintura moderna. Lo plano en la pintura —una constante del impresionismo, el posimpresionismo, el cubismo y sus derivaciones y gran parte de la abstracción de la primera mitad del siglo XX— (*flatness* en términos “greenberguianos”) forma parte de una de las tesis centrales de este autor. Asimismo, nos dice que “La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina”.¹ La modernidad a la que se refiere está claramente basada en la idea de la crítica establecida por el filósofo Emanuel Kant hacia finales del siglo XVIII.

La invención de la fotografía en la primera mitad del siglo siguiente, pero popularizada en las décadas posteriores a 1850, tuvo un papel crucial en el desarrollo de la modernidad en el arte y su historia bien puede comprenderse como la del arte moderno.

Jeff Wall (Vancouver, Canadá, 1946) es uno de los fotógrafos más relevantes del último tercio del siglo pasado. Junto con Cindy Sherman y James Coleman, formó parte del grupo de fotógrafos más reconocidos por los principales teóricos de la posmodernidad durante las décadas de 1970 y 1980 y que protagonizaron la consolidación de la fotografía como medio artístico principalísimo a partir del fin de la pintura moderna (nuevamente en términos greenberguianos) y de la

¹ Clement Greenberg, “La pintura moderna” [1960], en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 111.



Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, 1818.

irrupción de nuevos soportes y lenguajes (medios)² identificados con el posminimalismo. Este periodo se caracterizó por una profunda crisis económica y política, con el advenimiento del neoliberalismo y el triunfo de las derechas en varias partes del mundo, particularmente con los gobiernos de Margaret

Thatcher en Gran Bretaña y Ronald Reagan en Estados Unidos, la caída del bloque soviético a partir de 1989 y la irrupción del sida como pandemia mundial. Estos acontecimientos, entre otros, tuvieron un fuerte impacto en el arte de finales del siglo XX, tanto en Occidente como en las llamadas (por los occidentales) “regiones periféricas”.

El Vancouver “grunge” de aquellos años fue el escenario donde se desarrolló la obra temprana de Jeff Wall. Sus primeras fotografías, de los barrios suburbanos de apartamentos y casas baratas, consisten en una fuerte crítica a la modernidad característica del siglo XIX, todavía basada en el gusto y la forma de vida burgueses. Los retratos fotográficos de los márgenes de la ciudad significan lo opuesto a la obra de pintores como Seurat. En este sentido, Wall no es sólo antimoderno y antipictórico, sino incluso antifotográfico, pues sus imágenes, cuidadosamente construidas, rechazan tajantemente la espontaneidad del foperiodismo y una buena parte de la fotografía moderna, como la de Henri Cartier-Bresson. De acuerdo con el crítico Michael Fried, Wall es un artista que basa gran parte de su



Jeff Wall, *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1992, transparencia en caja de luz, 229.0 x 417.0 cm. Foto: cortesía del artista.

² A lo largo del texto me referiré de manera continua a estos términos y será un poco más adelante cuando intentaré ofrecer una explicación más detallada de los mismos, particularmente en lo que al medio se refiere.



Édouard Manet, *Desayuno sobre la hierba*, 1863.

obra en la dialéctica; más adelante abundaré un poco en cuanto a su formación. A pesar de componer sus imágenes a la manera de un escenario cinematográfico, con actores, maquillaje e iluminación artificial, es anti-

teatral pero a la vez dramático, una de las características más estudiadas de la posmodernidad, a partir del posconceptualismo de los años setenta, que también se refiere a la apropiación como estrategia, que comparte con Sherman y muchos de los artistas plásticos de las últimas décadas del siglo XX.

En la fotografía de Wall queda patente esta dialéctica, en el sentido de que utiliza el medio tradicional de la fotografía para generar uno nuevo dentro de los múltiples lenguajes posconceptuales. Este autor pretende retomar el gran arte de la pintura histórica, después del enorme paréntesis que significó el arte moderno, mediante la pintura previa a Manet, a la vez que parafrasea al pintor decimonónico (nuevamente el modernismo que planteaba Greenberg). Con Wall queda claro que si acaso el proyecto modernista continuó hacia finales del siglo pasado fue por medio de la fotografía y no con la pintura (debemos admitir que el realismo que lo caracteriza proviene más de la pintura de Gustave Courbet). Si “el ‘pictorialismo’ dominó la pintura y la fotografía antes del arte modernista, parece que hoy en día también reina de manera absoluta después de éste”.³ En su obra es común apreciar evoca-



Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, transparencia en caja de luz, 229 x 437 cm. Foto: cortesía del artista.

³ Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2a. ed., Londres, Thames & Hudson, 2012, p. 707.

ciones de pinturas de la tradición histórica de la Francia neoclásica, como las de Nicolas Poussin, Eugène Delacroix, Jacques-Louis David y Théodore Géricault, y que culmina con Manet, época que coincide con la aparición de la fotografía.

Como una reacción análoga a lo que le ocurrió a la escultura en los años sesenta y setenta con el “campo expandido”, que en su momento explicó ampliamente la crítica Rosalind Krauss, la fotografía de las últimas dos décadas del siglo xx se diversificó hacia nuevos derroteros, como la fotonovela, el audiovisual, el video y las cajas luminosas de Jeff Wall. Esto no lo debemos confundir con la ambición de los artistas por incorporar nuevos medios tecnológicos, pues es claro que todo el arte moderno intentó imitar a la ciencia, ya fuera por medio de la aplicación de la teoría del color de los posimpresionistas y de los expresionistas en sus diversas facetas, o la geometría avanzada del cubismo y sus derivaciones dentro de la abstracción. En este sentido, a Wall no le interesa hacer ciencia, sino regresar a las metas del gran arte premoderno.

Para muchos autores, entre ellos los principales teóricos de la posmodernidad, alrededor de 1967 ocurrió el fin del arte moderno (“*modernism*” en términos de Greenberg), siendo el posminimalismo (del cual forman parte los diversos medios surgidos a partir del campo expandido en la fotografía) el primer posmodernismo. El arte conceptual es, en este sentido, el callejón sin salida del modernismo, el cual encontró nuevos caminos en los lenguajes desarrollados por el arte contemporáneo a partir de la disolución de los medios “modernistas” (tradicionales) y con la “reinención de los medios” en la década de 1990. Foster, Krauss *et al.* nos dicen que “según Wall, Manet heredó una pintura tradicional (nuevamente el *tableau*) que estaba en crisis, una crisis que la expansión de la fotografía sólo exacerbó”.⁴ Es decir, lo que la obra de Manet hizo con la unidad de la pintura de los salones de su época, Wall lo hizo al oponerse a la ruinosa unidad del fin de la imagen pictórica. Entre los diversos lenguajes (no más medios; no más pintura, no más escultura) del posminimalismo está por supuesto el performance, que como un *tableau vivant* pone en movimiento un cuadro, de manera muy similar a la imagen congelada de las foto-

grafías de Wall.⁵ A partir de ese momento (el minimalismo de los años sesenta y setenta) nacieron diversas vertientes del neoconceptualismo que, al igual que este artista, tendieron a hacer innumerables referencias al gran arte del pasado. En la obra de Wall, resulta evidente la referencia al *tableau vivant* y a los escaparates del pasado, los mismos en los que Walter Benjamin se inspiró en la década de 1930 cuando

comparó la condición moderna con los pasjes comerciales parisinos, aquellos precursores de los centros comerciales del día de hoy, donde la mera ilusión de bienestar, generada por ofrendas teatralizadas de bienes seductores e información, mantenía al público pasmado y por lo tanto engañado acerca del vacío de sus vidas pasivas y manipuladas. Con la llegada de las comunicaciones electrónicas, el espectáculo devino en fantasmagoría, incitando al filósofo francés Jean Baudrillard a argumentar que, en la sociedad post-industrial, las apariencias o los simulacros habían suplantado a la realidad por completo [...].⁶

He insistido en hablar de la palabra “medio”, la cual se refiere (aunque no siempre) a un soporte o a un lenguaje. El medio (que no el *moyen* francés) aparece como tal en la tesis de Benjamin sobre la crítica de arte en el romanticismo alemán y lo atribuye al poeta Novalis. A partir de entonces ha tenido diversas connotaciones, pero es en la crítica posmodernista donde resulta un término ineludible. Krauss afirma:

un soporte comercial de mala calidad y de tecnología barata [*low-tech* en el original] es obligado a servir como una manera de regresar a la idea de un medio. En el caso de Wall, el medio al que él desea regresar, tomándolo desde donde se le dejó en el siglo xix justo antes de que Manet lo dirigiera a lo largo del camino

⁵ Foster, Krauss *et al.* señalan que “Al mismo tiempo que su formato imita el formato publicitario, sus imágenes frecuentemente hacen referencia a la pintura histórica y a veces están compuestas de un modo que nos recuerda de manera específica al ‘*tableau vivant*’ neoclásico —es decir, un arreglo escenificado de figuras pintadas capturadas en una acción específica o un momento significativo”. *Ibid.*, p. 708.

⁶ Daniel Wheeler, *Art Since Mid-century. 1945 to the Present*, Nueva York, Vendome Press, 1991, p. 330.

⁴ *Ibidem*, p. 708

del modernismo, es la pintura, o de manera más específica, la pintura histórica. Su deseo es mover aquella forma tradicional hacia adelante, pero ahora a partir de medios fotográficos contruados. No obstante las actividades de Wall son sintomáticas de la necesidad presente de reconsiderar el problema del medio, éstas parecen formar parte del tipo de restauración revanquista de los medios tradicionales que fue tan característica del arte de los ochenta.⁷

Otra autoridad en el tema, George Baker, lo explica de la siguiente manera:

La fotografía en sí ha sido anulada, degradada, abandonada—rebasada tecnológicamente y desplazada estéticamente. Las estrellas del arte del firmamento fotográfico del presente son precisamente aquellas figuras, como Jeff Wall, que reconcilian a la fotografía con un medio más antiguo como la pintura histórica, en una extraña inversión de la venganza original de la fotografía hacia los medios artísticos tradicionales.⁸

En este sentido, la fotografía contemporánea reemplaza a todos los medios, soportes y lenguajes de la tradición modernista iniciada por Manet, incluida la fotografía como tal.

El medio que aquí cuestionamos no es ninguno de los medios tradicionales —pintura, escultura, dibujo, arquitectura— que incluyen a la fotografía. Por lo tanto la reinención que cuestionamos no implica la reposición de ninguna de aquellas formas tempranas de soporte que la “era de la reproducción mecánica” había vuelto completamente disfuncionales a partir de su propia asimilación en su forma de comodidades. Más bien, tiene que ver con la idea del medio como tal, las condiciones materiales de un soporte técnico dado, convenciones desde las cuales desarrollar una forma de expresividad que puede ser tanto proyectiva como nemotécnica.⁹

Había mencionado que una de las estrategias más novedosas de la obra de Jeff Wall, independientemente del lenguaje que utiliza y su relación con el arte del pasado, es el empleo de cajas luminosas (como en *Woman and her Doctor*). Lo plano (*flatness*) del arte moderno se conserva en la imagen mas no en el formato. Estas cajas lustrosas (cfr. la obra minimalista de Donald Judd) que enmarcan enormes impresiones en *cibachrome* a manera de *stills* cinematográficos o anuncios luminosos son *objetos*, más que *fotos de objetos*. El objeto fotográfico falla en representar el espacio de manera realista (lo cual es lo único que logra la escultura minimalista, según Robert Morris y el propio Judd), y al presentarlo como un objeto tridimensional resulta en una dicotomía incómoda. La crítica de arte Briony Fer la traduce en ansiedad, la cual “no es representada como la propiedad de un cosa particular —una figura, un objeto, una escena, un tema— pero se convierte en una condición de la representación misma”.¹⁰ Al respecto, Daniel Wheeler declaraba, más o menos por las mismas fechas, que “en una era en la que los medios masivos han hecho que la experiencia auténtica sea difícil si no imposible, casi cualquier cosa mediatizada constituye una analogía más convincente que la naturaleza”.¹¹

Aunque de manera tardía, Wall pertenece a la generación de artistas/filósofos educados en la universidad. Desde la década de 1960 varios de los creadores más avanzados han basado muchas de sus ideas en las disciplinas ligadas a las humanidades y las ciencias sociales que derivaron en el estudio del lenguaje, como la antropología posestructuralista, la lingüística y los estudios literarios. Wall no sólo estudió en la Universidad de la Columbia Británica, sino que posteriormente se graduó como historiador del arte en el instituto Courtauld en Londres donde fue discípulo del reconocido crítico Timothy J. Clark (1970-1973). Me llegan a la mente otros ejemplos que pueden resultar esclarecedores, principalmente de artistas que contribuyeron de manera tajante en la transformación radical del arte durante las décadas de 1960 y 1970: Donald Judd, filosofía e historia del arte en la Universidad de Columbia, Nueva York (siendo discípulo de Rudolph Wittkower y

⁷ Rosalind E. Krauss, “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, vol. 25, núm. 2, Chicago, invierno de 1999, p. 297.

⁸ George Baker, “Photography’s Expanded Field”, *October*, num. 114, Massachusetts, otoño de 2005, p. 122.

⁹ Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 296.

¹⁰ Briony Fer, “The Space of Anxiety”, en *Jeff Wall* (catálogo), Londres, Whitechapel Art Gallery, 1995, p. 26.

¹¹ Daniel Wheeler, *op. cit.*, p. 311.



Édouard Manet, *En el conservatorio*, 1879.

de Meyer Schapiro); Robert Morris, filosofía en el Reed College, Oregon, e historia del arte en el Hunter College de Nueva York; Mel Bochner, filosofía en la Universidad Northwestern en Illinois y posteriormente profesor en Yale; Joseph Kosuth, antropología y filosofía en la New School for Social Research en Nueva York

(la misma donde José Clemente Orozco pintó sus murales en 1930) y, por último, el gran escultor Pop Claes Oldenburg, quien estudió literatura e historia del arte en Yale entre 1946 y 1950. De aquí se desprende que no sean pocos los autores que coinciden en que la crítica del modernismo en la obra de Wall está sólidamente sustentada, principalmente, en las bases de la semiótica y el análisis posestructuralista.

La fotografía de la posmodernidad difiere radicalmente del arte moderno (incluida la fotografía tradicional) en el sentido en que renuncia al papel mesiánico de las vanguardias. Con “la significación nacida a partir de la diferencia, a partir de algo que nunca está inmediatamente presente pero siempre ausente hasta cierto grado, todos los sistemas de representación —visuales, verbales o de conducta— se vuelven tan resbalosos e imprecisos como un vehículo de significado, parecieran despojar al autor / artista de la autoridad que alguna vez se le atribuyó o a su texto tanto de ‘presencia’ como de ‘aura’”.¹²

En la misma década de 1960, la fotografía se hizo tan accesible que dejó de ser arte, con la popularización de cámaras de bajo costo como las Brownie de Kodak y posteriormente las “Instamatic”, cuando cualquiera



Jeff Wall, *A Woman and her Doctor*, 1980-1981, transparencia en caja de luz, 100.5 x 155.5 cm.
Foto: cortesía del artista.

¹² *Ibidem*, p. 310.

podía mandar a revelar sus rollos en la farmacia de la esquina (especialmente en Estados Unidos). Posteriormente —se queja Wall— los fotógrafos aficionados comenzaron a profesionalizarse, adquiriendo equipos sofisticados cada vez menos costosos, y cuando los “turistas y hacedores de picnics [comenzaron] a lucir [cámaras] Pentax y Nikon [significó que] los ciudadanos de la clase media se hicieron de equipo de ‘clase profesional’ y [...] el amateurismo dejó de ser una categoría técnica”.¹³ A partir de ese momento, muchos fotógrafos profesionales comenzaron a experimentar con cámaras estenopeicas, muchas veces de cartón y otras de plástico como la Instamatic que utilizó el posminimalista Robert Smithson en su histórica visita a Passaic, Nueva Jersey, cuando escribió el influyente texto “A Tour of Passaic, New Jersey (1967)” de ese mismo año. El campo expandido en la fotografía posminimalista abrió muchas nuevas posibilidades como el fotoconceptualismo. Aquí cabe hacer notar que el conceptualismo original se sostuvo desde sus inicios principalmente en la fotografía (léase John Baldessari, Joseph Kosuth *et al.*).¹⁴

[Los] orígenes históricos [del foto-conceptualismo], como lo señala Wall, se encuentran en la aceptación original de la vanguardia de los años veinte y treinta como una manera no sólo de atacar la idea de autonomía estética tan cuidadosamente preservada por la “fotografía artística” sino de movilizar los recursos formales sorpresivos en la búsqueda de “no-arte” que implica la espontaneidad azarosa de la fotografía documental.¹⁵

¹³ Jeff Wall citado por Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 296.

¹⁴ “Cuando Rauschenberg y Warhol imprimieron en serigrafía imágenes fotográficas directamente en la misma superficie que recibió sus pinceladas originales, se hizo evidente que el antiguo prejuicio contra la fotografía como un modo de empresa creativa sólo podía sostenerse con la mayor dificultad [...]. Al mismo tiempo, la fotografía se volvió indispensable para los conceptualistas anti-formalistas como un medio para documentar la inmaterialidad de sus textos, procesos y *performances*. Por lo tanto, en los años setenta, cuando el deseo de crear imágenes alcanzó incluso a los conceptualistas, pareció suficientemente natural que la fotografía se impusiera y que para muchos artistas, no sólo los fotógrafos, se convirtiera en un medio pictórico más socorrido que el dibujo y la pintura mismos”. Daniel Wheeler, *op. cit.*, p. 307.

¹⁵ Rosalind E. Krauss, *op. cit.*, p. 295.

En esta dialéctica, el resultado no puede ser más contradictorio, pues con el fin del arte moderno y del gran arte del pasado tradicional, la fotografía de la mano de Wall, de los artistas de su generación y de aquellas posteriores como la que conformaron los discípulos de Bernd y Hilla Becher (particularmente Thomas Struth, Candida Höfer y Andreas Gursky) se ha vuelto más arte que nunca. Como una deconstrucción del modernismo, el postmodernismo en la fotografía terminó de manera tajante con los grandes soportes (*media*) del gran arte del pasado. A partir de los años setenta del siglo XX (con algunas excepciones como el neoexpresionismo y la transvanguardia),¹⁶ la escultura y la pintura fueron sustituidas por el lenguaje (el dibujo) y la fotografía respectivamente (la desmaterialización del objeto artístico). Al igual que en el caso de Cindy Sherman, quien es actriz, directora, maquillista, decoradora, etcétera, Jeff Wall es un “*art director*”; un director de escena como en su tiempo lo fueron Rubens y Velázquez; “un instrumento de las ‘iluminaciones profanas’ de su propio mundo social”.¹⁷

La fotografía tradicional es evidentemente analógica; una imagen impresa del mundo real. Con la digitalización, la imagen se convirtió en una manipulación computarizada. La generación de Wall, pioneros en la incorporación de la fotografía a color en el medio del arte contemporáneo (no olvidemos que durante décadas se consideró poco “artística” la foto a color), también tuvo la responsabilidad de incursionar en la fotografía digital en la década de 1990 para, de ese modo, poder participar de la espectacularidad del arte actual, basado en gran medida en tecnologías avanzadas y procesos costosos (aunque no inalcanzables como lo fueron en sus inicios). A partir de una sólida formación académica, y estando en el momento y el lugar correcto (nuevamente nos encontramos con una contradicción

¹⁶ Este “paréntesis pictórico” en el desarrollo del arte posminimalista y que en realidad forma parte de este último es explicado por Wheeler: “Conforme el siglo final del segundo milenio d. C. entró a su penúltima década, el mundo posmoderno se hizo cada vez más retrospectivo y por ende plural, hasta el punto en el cual la pintura —considerada en los tiempos más recientes como la más caduca de las formas artísticas— de repente descubrió posibilidades más frescas, desde mediados de los años sesenta, de lo que cualquiera hubiera podido imaginar”, Daniel Wheeler, *op. cit.*, p. 308.

¹⁷ Hal Foster *et al.*, *op. cit.*, p. 709.

que en este caso representa su rechazo a la espontaneidad de la fotografía moderna), Jeff Wall es uno de los fotógrafos contemporáneos que más han sabido aprovechar el momento histórico que coincide con el

surgimiento de la fotografía, como una respuesta al fin de la modernidad a partir del conceptualismo, y que más han contribuido en el desarrollo del arte a partir de entonces. ▣

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

• BENJAMIN, Walter, *El concepto de la crítica de arte en el romanticismo alemán*, Madrid, Península, 1988.

• CROW, Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1996.

SEMBLANZA DEL AUTOR

ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING • Nació en la ciudad de México en 1965. Es artista visual, docente e investigador en artes plásticas con estudios de licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, licenciatura en Pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura Grabado “La Esmeralda”, maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y es doctor en Historia del Arte por la misma universidad. Desde 1985 ha participado en más de 70 exposiciones colectivas y ha tenido 17 individuales, tanto en México como en el extranjero. Ha sido acreedor a varios premios y distinciones como el Premio de Adquisición del XIV Encuentro Nacional de Arte Joven (1994) y la Beca de Jóvenes Creadores que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994). De 1998 a 2004 fue director de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y durante 2005 del Museo Laboratorio Arte Alameda del INBA. Es autor del libro *La representación del espacio en las artes visuales* (Trillas, 2011) y actualmente se encuentra adscrito como investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA.