

00225

6



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

L a p i n t u r a c o m o a c c i ó n p o é t i c a d e c o n o c i m i e n t o

E s t r a t e g i a s y r e c u r s o s d e l a p i n t u r a c o n t e m p o r á n e a

Tesis que para obtener el título de: Licenciado en Artes Visuales

presenta:

E m m a n u e l d e l a C r u z H i n o j o s

Director de tesis: Lic. José Miguel González Casanova



**ESFTD. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICA
XOCHIMILCO D.F.**

México D.F. 2003.

1



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.

Introducción	3
Capítulo 1	
Adición - sustracción / materialidad de la obra	6
Reciclaje de recursos y discursos	7
Algunos sentidos del collage	13
Ensamblajes pictóricos	19
Capítulo 2	
Estrategias de composición / soportes diluidos	24
Poética del fragmento	25
Estructuras de Repetición	31
Simultaneidades	35
Capítulo 3	
Pensamiento-acción / Pintura contemporánea	40
Poética de conjunto	41
Acción - poética	47
Conclusiones	54
Anexo de obra	57
Índice de imágenes	69
Índice de obra	70
Fuentes bibliográficas	72

Introducción

Las formas de pensar que se van generando íntimamente relacionadas con el entorno, tienen que relacionarse también con las composiciones de los artistas. De hecho, podemos considerar algunas de estas creaciones entre las más interesantes formas de comunicación y pensamiento. Estos procesos son parte de los cambios del ser humano en sociedad. Dentro de este contexto, los artistas hacen un planteamiento de contenido y de forma en sus obras. Independientemente de los medios, los manejos del mercado del arte y las modas, el arte puede producir conocimiento, comunicación. El trabajo del artista es hacer arte, y a través de este puede, entre otras cosas, producir cuestionamiento, crítica, reflexión, que la gente piense. Sin embargo, esto no depende solamente del artista ni de la pieza artística, sino de quien se acerque a ella.

El pintor, como artista, es un provocador intelectual que cuestiona, que comunica algo a través de composiciones pictóricas donde procesa visualmente informaciones, emociones, conocimientos, pensamientos, etc., para transformarlos en lenguaje artístico. Así, el arte se separa de la estética y de lo que podríamos llamar bello. El arte no tiene que ser necesariamente agradable o que nos conmueva, solo tiene que ser arte. Los valores artísticos que poseen las obras no necesariamente nos causan placer, debido a que su valor es precisamente artístico y no necesariamente estético. Las obras de arte contienen inestimables informaciones acerca del mundo y de las maneras como vivimos en él.

Los pintores al componer sus obras lo hacen sobre la base de todas las otras obras e informaciones a las que ha tenido acceso, mientras que los espectadores actúan de la misma manera. Podemos decir que son un tipo de intertextualizaciones en donde interviene el pensamiento visual.

El investigador David Harvey define esta red intertextual como un autorganismo social que opera más allá del individuo: "La vida cultural podría ser vista como una serie de textos que se cruzan con otros textos, produciendo más textos. [...] Este entramado intertextual tiene vida propia. Todo lo que escribamos transmite significados que no nos proponemos o no podemos transmitir, y nuestras palabras no pueden decir lo que queremos dar a entender. Es inútil tratar de dominar un texto, por que el constante entramado de textos y significados está más allá de nuestro control. El lenguaje opera a través de nosotros." [1] De manera similar podemos decir que los lenguajes de las artes visuales operan sobre el pintor que conjuga sus imágenes, sus reflexiones plásticas, y las del espectador. El artista va generando necesidades y toma lo que le sirve para componer sus pinturas.

La pintura en la actualidad es un sistema abierto a un sin fin de recursos tanto formales como conceptuales con los que se van desarrollando lenguajes y conocimientos nuevos dentro del arte. Analizaremos algunas características y algunos antecedentes que podrían considerarse como causantes de las últimas formas de hacer pintura en el mundo.

La multiplicidad de las manifestaciones pictóricas en la actualidad tiene que ver con los procesos en que se ha ido diluyendo el soporte en el arte durante el siglo veinte, atomizándolo en conceptos y procesos, como parte de un lenguaje, permitiendo usar estas formas de hacer tomadas de la historia del arte. Se toman elementos de procesos y discursos anteriores para transformarlos en pintura. Se toman elementos de procesos y discursos anteriores para transformarlos en pintura. Se recurre a materiales, imágenes, y composiciones anteriores, para situarlas en una nueva unidad y temporalidad. Es en este sentido de apropiación, intertextualización, fragmentación, e interpretación, que en el presente texto recurrimos a los prestamos, las citas, como formas de estructuración análoga a el tipo de composiciones pictóricas a las que nos referimos.

[1] Harvey, David. La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Argentina, Amorrortu, 1998, P.68

Durante el proceso de la presente tesis los temas se han desarrollado en una forma abierta. Los capítulos fueron creciendo de una manera orgánica y caótica. Se eligió una estructura no lineal en la que cada apartado es como una ventana, un individuo, que se puede relacionar con las otras y conformar fragmentos de otra unidad. Son ventanas que hablan de recursos y discursos con los que se estructuran algunas composiciones en la pintura contemporánea. Retomamos la idea que utiliza Gerardo Mosquera en su texto para el catálogo De lo crudo a lo cocido, cuando dice: "En vez de un discurso lineal, voy a presentar algunos fragmentos, como ventanas en un ordenador: cajas de diálogo [...] programadas desde allí dentro. Tal estructura es una metáfora, pues considero que la aceptación del collage resulta decisiva para nuestro continente. Algunas ventanas son reflexiones, otras son mitos, citas y hasta chistes, como alegorías" [2]

En esta tesis discutiremos ideas de la pintura, y mostraremos lo que otros artistas han utilizado como influencia para sus propias creaciones, situándolas dentro de un marco histórico. De esta manera observamos relaciones que nos llevan a los procesos pictóricos contemporáneos.

Actualmente no podemos hablar de estilos, movimientos, o vanguardias en la pintura contemporánea. El caos que es el mundo, la saturación y movilidad que es el panorama mundial del arte, las diversas crisis que han tenido el mercado del arte, los procesos políticos, migratorios y de colonización con sus respectivos mestizajes, etc., han impuesto la diversidad, la individualidad, la multiplicidad, en las manifestaciones pictóricas en la actualidad. Sin embargo, retomamos estrategias y recursos ya existentes y reconocibles que han ido transformándose en el arte para presentarlos como formas vivas en la pintura contemporánea, como son: el collage, el ensamble, la cita, la simultaneidad de lenguajes, espacios, y materiales, el reciclaje de conceptos y materiales, la secuencia, el fragmento, el uso de módulos, el fragmento, la repetición, los procesos de adición y sustracción. Enfatizamos esta transformación de los conceptos de soporte físico en lenguajes y procesos, y su utilización en relación a cada composición en particular, y como se van alterando sus significados. De esta manera se busca respetar la individualidad de las piezas y artistas creando lazos y analogías entre ellos, más que buscar englobar experiencias tan diversas. Son precisamente estas individualidades y diversidades las que hacen vigente y contemporánea, tanto a estrategias ya existentes en la pintura, como a la pintura misma.

Italo Calvino dice en una de las conferencias recapituladas en su último libro: "El conocimiento como multiplicidad es el hilo que une las obras mayores, tanto de lo que se ha llamado modernismo como del llamado postmoderno, un hilo que - más allá de todas las etiquetas - quisiera que continuase desenvolviéndose en el próximo milenio." [3]

La forma en que se utilicen los medios dentro de la pintura como instrumento de pensamiento, es lo que contendrá una propuesta, que más que novedosa, resulte interesante desde el punto de vista de la producción de una experiencia artística. A partir del individuo y de como estructure los elementos, ya sea como productor o participe, serán los sentidos que contendrá la pieza.

El investigador David Perez nos dice: "A diferencia de lo acaecido en etapas y momentos históricos anteriores, no sólo la multiplicación de imágenes existentes en la actualidad sino, de manera muy especial, el escaso sentido simbólico con el que las mismas están dotadas, dificulta la coherencia y/o la unidad iconológica de un siglo dominado por el pragmatismo más exacerbado. Como consecuencia de este hecho, al descubrir cómo determinados recursos y elementos plásticos se repiten en un gran número de las obras más recientemente

[2] Mosquera, Gerardo. et. al. Catálogo: Cocido y Crudo.

Curador: Dan Cameron. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994. Documento fotocopiado.

[3] Calvino, Italo. Seis propuestas para el próximo milenio. Madrid, Siruela, 2001, p. 117

realizadas no podemos evitar formularnos la cuestión de la hipotética viabilidad de una aproximación historiográfica que, ajena al análisis de movimientos y estilos, tratará de articular su discurso tomando como eje del mismo esas comunes referencias" [4]

No se trata de exigir a los hechos conformarse a una hipótesis, ni de imponer una realidad a otra, sino de servimos de algunos elementos encontrados en la historia del arte para observar y ofrecer un esquema de relaciones del mundo con el objeto pictórico, y de este con la propia historia del arte, buscando un acercamiento y comprensión de la relación pintura-realidad en la actualidad. De este modo rechazamos las divisiones entre la praxis y teoría, la forma y el contenido, el individuo y la sociedad, y demás dicotomías tradicionales al momento de acercarse a los fenómenos artísticos.

Efim Dobin dice en referencia a los procesos que componen las piezas de arte: "No se podrían examinar estos principios de manera "estática" dentro de un determinado arte. No son más que el reflejo de la diversidad, de los mil aspectos de la realidad y también de la variedad infinita de "prismas" individuales, es decir, de la manera con que cada artista percibe e interpreta el mundo" [5]

El arte, como parte de las formas de pensar, articular, y comunicar la realidad, contiene las formas de conciencia y realidad social, y las necesidades e individualidades de los creadores. El artista establece relaciones con el mundo a través de este pensamiento visual, y la obra es parte de este proceso. La pintura contemporánea está íntimamente relacionada con lo que pasa dentro la obra, sin embargo, está conectada directamente con el mundo y llena de él. Es parte de una red de significados, antecedentes y relaciones.

La presente tesis no es una exhaustiva labor de recopilación de obras, además de que no existe realmente autoría de los procesos artísticos que se van generando y transformando. Las piezas, artistas, citas, son tomadas para hablar de las formas de composición pictórica que nos interesan y que se hacen actualmente, y de la realidad que les circunda, que es de donde el artista extrae la materia prima, de la propia experiencia de vida. De esta manera hablaremos del trabajo personal desarrollado a lo largo de la carrera de artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, mostrando algunos de estos trabajos en cada capítulo.

Para la elaboración de esta tesis se usaron como base textos de arte, crítica de arte, catálogos de artistas, textos y obras de artistas, textos de semiótica, poesía, publicaciones, para tomar de ahí fragmentos, imágenes, antecedentes, obras, ideas y citas, que nos ayuden a hablar de distintos aspectos que encontramos en estas composiciones contemporáneas de la pintura, y en relación a el trabajo presentado por el ponente. De hecho, al considerar que la estructura del presente texto es un collage intertextual, sobre todo de citas, se vuelve a cuestionar la idea de autor.

Dada la naturaleza del presente trabajo, es conveniente aclarar que depende también de una conciencia intuitiva, vivencial, abierta a los discursos, obras, y textos utilizados, pero dando una visión personal del tema de las composiciones de la pintura actual, ya que creemos que sólo así puede profundizar en sus aspectos y aportar algo interesante para este campo.

El tipo de orden propuesto para esta tesis da lugar a yuxtaposiciones, asociaciones, e interpretaciones que buscan estimular el pensamiento, y las referencias cruzadas nos llevan a través de formas de hacer pintura vigentes y abiertas.

[4] Pérez, David. Artículo: "El cuarto amarillo" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 103, mayo de 1994, España, P. 78

[5] Dobin, Efim. "Prosa y poesía en el cine" Estética y marxismo. Barcelona. Martínez Roca, 1969. P. 113



Emmanuel de la Cruz Hinojosa. Llavín del pasado. Óleo, collage, grafito, pastel de óleo, sobre tela, 65 x 95 cm, 2003.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo 1 Adición - Sustracción / Materialidad de la obra



Reciclaje de recursos y discursos.

Para crear un discurso personal acerca de la pintura y el arte, se tiene que haber estado abierto a los discursos de otros, haber estado en contacto con obras artísticas de todo tipo por algún medio. Decimos que algo es arte por que lo colocamos en relación al contexto del arte. Se coloca a la obra artística en relación a otras, así como los procesos técnicos y conceptuales para llegar a ellas, construirlas o deconstruirlas, como artista o partícipe. Este proceso de reciclaje de ideas, imágenes y conceptos, también define de alguna manera al arte como un proceso en el que intencionalmente se decide nombrar a algo arte. Esto a su vez con una formación visual y conceptual que es individual y colectiva. Finalmente, toda nuestra educación y circunstancias sociales e individuales afectan la forma en que vemos tanto al arte, como al mundo.

Adolfo Sanchez Vazquez dice que: "Toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos" [6]

Desde una perspectiva idealista, podría pensarse que la innovación en el arte es producto de la genialidad individual, de la progresividad del arte, y la capacidad creadora humana. Este supuesto perpetúa el mito de la autonomía del arte. Con ello se está negando que la obra de arte no evoluciona de un modo autónomo, y se sitúa en una realidad concreta como parte de ella: "Se inscribe en un momento, en una realidad histórica más amplia, dentro de cuyo marco se comprenderá racional y dialécticamente." [7]

Las creaciones de los artistas se van definiendo y relacionando estrechamente con los procesos tecnológicos, sociales, económicos, políticos, y migratorios, con los que conviven, aunque no podemos decir que sean determinadas por estos. El arte no es un simple reflejo de las relaciones de producción de su tiempo. Ningún artista se remite a un sistema ideológico único. Sin embargo, no se puede negar la historia o separar a la obra de arte de la realidad social, así como la praxis artística de la teórica, sino todo lo contrario, observarlas como un mismo organismo con múltiples aspectos relacionados.

El arte puede ser una forma de libertad, como se relacione uno con él como objeto de conocimiento, es decir, de comprensión y transformación de la realidad, abierta a discursos propios y ajenos.

Al hacer o presenciar una composición pictórica, esto automáticamente nos remite a todas las pinturas y conocimientos de la historia del arte que tenemos. Esto marca también la forma en que va mutando lo que llamamos arte y sus relaciones sociales.

En el trabajo artístico aparentemente la teoría viene después, primero es la pulsión y luego la reflexión, pero no podemos dejar de estar conscientes de todos los elementos que componen nuestro conocimiento personal. Cada obra que se produce o se presencia lo es también desde los libros que se han leído, y no solo los conocimientos de arte que se tienen, sino las escuelas, los viajes, la ideología que tenemos, y eso incluye una carga teórica o racional. El arte tiene que ver con las emociones, con el inconsciente, la historia personal y social, con lo que pasa en el mundo, con la historia del arte, y con muchas cosas más.

Desde siempre, los artistas, del género o medio que sea y de todas las épocas, han tenido antecesores de los que han aprendido, no sólo oficios y técnicas, sino lenguajes y descripciones, tanto del arte, como de la realidad, formando parte de un conocimiento del mundo. Es por tener este carácter social que va evolucionando el arte como una forma de comunicación del conocimiento. La producción y reproducción del conocimiento, se da a través del contacto con la historia personal y colectiva, y el reconocimiento de ser parte de una estructura de pensamiento que no viene de la nada, que tiene antecedentes.

Omar Calabrese dice: "toda época traslada el pasado al interior de su propia cultura y, por tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con todos los otros. Sin embargo, hay muchas maneras de hacer volver a nosotros el pasado: el historiador que reconstruye, el crítico que interpreta, el divulgador que explica y todos, todas las cosas juntas. Sin embargo el artista hace algo más: "renueva" el pasado. Lo

[6] Sanchez, Vazquez, Adolfo. Antología: textos de estética y teoría del arte. México, UNAM, 1972, P. 154

[7] Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Akal, 2001, P. 14

que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad. Esta operación podemos llamarla "de desplazamiento" Esta consiste en dotar el hallazgo del pasado de un significado a partir del presente o en dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado. La cita tiene un papel en ambas operaciones" [8]

Las personas formamos estructuras para describir la realidad, para montar y desmontar discursos, para comunicarnos. Podemos ver a la pintura como estructuras que aprendemos a montar y desmontar a partir de un reciclaje de imágenes y conceptos comunes a otros, así como experiencias y circunstancias individuales.

El arte como objeto teórico, como lenguaje que parte del discurso del arte, se va acentuando durante todo el siglo XX. Con la aparición de la fotografía, el cinematógrafo, el collage, el ready-made, el movimiento Dadá, se transforman crucialmente las ideas que tenemos del arte y la pintura. Se teoriza y estudia acerca de las perfilaciones del arte dentro del contexto de las condiciones de producción industriales, y las estéticas de los procesos de reproducción técnica, como en el caso del autor Walter Benjamin. Con el arte conceptual, en la segunda mitad del siglo veinte, finalmente se diluye el soporte objetual de la pieza artística, se sacrifica por otro tipo de poética. Después de los procesos políticos y artísticos de mediados de siglo (el arte conceptual, el happening, el arte abstracto, expresionismo abstracto, el pop, el arte minimal, etc.), de diversas crisis del objeto de arte y de las vanguardias hegemónicas, se dan formas de la pintura en los ochenta donde se revisan y retoman procesos teóricos y prácticos de estas vanguardias pero sin buscar serlo, influenciadas también por diversos procesos políticos y mercantiles que le dan auge.

Diversos elementos no artísticos intervienen en la configuración de los procesos artísticos actuales imposibles de abarcar de forma concienzuda en esta tesis. Sin embargo, cabe mencionar que en los años 20, y más tarde en los 60 y 80, se dan etapas de auge y crisis económicas, donde se acentúa la aceptación del arte

moderno por parte de la burguesía de los países ricos, conservadora en otros momentos con respecto a estas formas de la cultura. Las imposiciones al arte, sobre todo por parte del mercado y los críticos al servicio del mercado, fueron condiciones como el carácter de normatividad, de novedad por la novedad, que se relaciona con la idea de progreso ligada a la tecnología, dando una idea de fatuidad y ruptura entre procesos y generaciones de artistas.

Los temas del arte moderno y contemporáneo y, aún más importante, los estilos de vida del mundo del arte, han sido casi siempre urbanos, europeos, y norteamericanos. Estos manejos del arte llevaron también a crisis y transformaciones de la pintura como objeto artístico y mercantil hasta la actualidad.

El artista Jannis Kounellis considera que: "Por un lado, el arte y la Historia corren en forma paralela y no son independientes el uno del otro, contrariamente a lo que se creía en la tradición idealista. Ahora, yo quiero instigar un diálogo crítico donde haya una consideración política, política en el sentido de política del arte"[9]

En la década de los ochenta algunas formas pictóricas se manifiestan de forma interesante; el boom de las galerías en esta década privilegia a la pintura más que a cualquier otro arte. Las pinturas coloridas y chillantes, con una expresividad descuidada en algunos casos, en otros una mezcla de medios y referencias, la multiplicidad y diversidad, irrumpen en la frialdad del diseño minimal, y la disolución del objeto de arte del conceptualismo, sin negarlos ni desligarse de ellos. Una referencia cercana son estos procesos de recuperación y reciclaje, el kitsch de los 70 y 80, el posmodernismo, donde se reconocen momentos significativos para las configuraciones del arte actual.

La investigadora Andreas Huyssen nos dice: "Así pues, la postmodernidad de los años 80 actúa en un campo de tensiones entre tradición e innovación, conservación y renovación, cultura de masas y cultura elevada; pero ya no se prefiere, automáticamente, el segundo término de cada caso con respecto al primero. Las antiguas categorías y atribuciones dicotómicas de progreso contra reacción,

[8] Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Catedra, 1994. P. 194

[9] Stiles, Kristine. Selz, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art, a Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley, California, University of California Press Ltd., 1996. P. 670

derechas contra izquierdas, racionalismo contra irracionalismo, futuro contra pasado, modernismo contra realismo, abstracción contra representación, y vanguardia contra cursilería, han dejado de funcionar del modo habitual conocido.”[10]

Al final del siglo veinte, la pintura se empieza a liberar de las vanguardias, escuelas y movimientos, de la normatividad, abriéndose a la propia historia de la pintura para tomar de ahí procesos, conceptos, imágenes, recursos y discursos, sin tener que ser ya vanguardia, o parte de un estilo. La saturación de oferta en el mercado artístico, más que de demanda, ha impuesto la diversidad y la individualidad.

Klaus Honnef considera que: “La vanguardia artística se había vuelto tan estéril como el mismo arte académico al que en otro tiempo había suprimido. Ella misma se había academizado llevando a cabo una fase de la dialéctica de la historia” [11]

Se mezclan formas artísticas que retoman las prácticas mediáticas y viceversa, como la repetición el borrado, la difuminación, la estética del detalle, del sampler, la profusión estereofónica, etc. De este modo se recurre a estrategias y recursos pictóricos como la adición y sustracción, la simultaneidad de espacios, elementos, la repetición, el fragmentación, la saturación, la rapidez, la multiplicidad, la secuencia, el uso de módulos, polípticos, la acumulación, etc., que se presentan como formas vivas, y no como novedosas. En el posmodernismo hay una vuelta a las imágenes, abandonando el minimalismo, y reduccionismo formal. No obstante, la imagen pictórica, tiene poco que ver con la figuración objetivista de los 60 y 70. El arte contemporáneo hereda estrategias del arte moderno, pero no es moderno, y tampoco podemos decir que sea tan post como promulgan algunos teóricos del postmodernismo.

Sin embargo, tampoco podemos decir que los procedimientos de cita, reciclaje, simultaneidad, fragmentación, etc., sean exclusivas del siglo veinte, Dadá, el posmodernismo, etc. El teórico Hegel ya consideraba: “El artista emplea su acopio de imágenes,

modos de configuración, formas pasadas de arte, que, tomadas por sí mismas le son indiferentes y solamente se convierten en relevantes cuando las considera como las más apropiadas para este o aquel tema.” [12]

Los artistas en la actualidad pueden tener un contacto más amplio con la historia del arte, y con sus imágenes, aunque sea en forma de reproducciones. La historia del arte se ha vuelto, de hecho, un depósito de imágenes y conceptos desde hace años.

Esta forma de reciclar y retomar la obra y procesos de otros es parte de la evolución de los discursos del arte observando al arte, y de reconocimiento. Además de que no se pueden negar u omitir las fuentes y antecedentes como elementos básicos de nuestro lenguaje visual, y que forman parte de nuestra estructura mental.

Este fenómeno de tomar y reusar, de recoger e introducir, de reinterpretar, y entonces extraerlo de alguna otra manera, está muy en relación a los fenómenos de reproducción y tratamiento de la imagen, incluida la artística. Probablemente también se deba a que hay un banco tan enorme de imágenes que son totalmente accesibles, que se pueden trabajar de un manera muy directa.

Actualmente podríamos decir que hay mucha más información que formación artística, sin embargo, en el caso de muchos creadores, este flujo de información se vuelve material de formación en un ejercicio autodidacta. Además de que con la información, imágenes, y recursos, disponibles en la actualidad, se pueden hacer infinidad de composiciones y recomposiciones.

Al encontrar algo, un objeto, una escena, una imagen, un rostro, que despierta nuestro interés y nos sugiere algo, asociaciones, ideas, lecturas de la realidad, es un fenómeno que parte del caos en el que nadan las cosas. Cuando se crea una imagen, una pintura, es como encontrarla de entre la relación que establecemos del entorno y los objetos, personas, e imágenes que existen, nuestros recuerdos e interpretaciones del arte y la realidad, y los materiales. De esta manera creamos lenguajes

[10] Honnef, Klaus. *Arte contemporáneo*. Alemania, Taschen, 1993, P. 36

[11] Honnef, Klaus. *Ibidem*. P. 108.

[12] Marchán Fiz, Simón. *Op cit.* P. 341

comunes e individuales con los que componemos estructuras de nuestro pensamiento. La acción de pintar podemos decir que es una acción-pensamiento. La pintura es una reflexión plástica, puede ser un mapa de nuestro pensamiento, o nuestro pensamiento mismo materializado. Se crean estrategias artísticas como parte de las relaciones que se van estableciendo entre el hombre y el mundo que ha construido.

Al abstraer una imagen del entorno, incluso como modelo para realizar una pintura hiperrealista, podría decirse que sigue siendo un proceso de reciclaje, resignificando y trabajando con materiales e imágenes tomados. Son descripciones del objeto, también al usar el objeto mismo, como en el caso del ready-made. al descontextualizar el objeto y llamarlo arte, se está renombrando. No solamente es el objeto, la imagen, el artista trabaja con lo que hay. La barbarie de las imágenes, los lenguajes que crean. La composición del entorno, la gente, la forma de ver a la gente en las ciudades, apenas, por segundos, fragmentos, y de pronto una cara, unas piernas que caminan, un anuncio, un flashazo.

Más allá de las piezas y artistas específicamente procesuales, podemos decir que la pintura, la escultura, los objetualismos y no objetualismos, son un proceso en el que aparece la obra, como parte del proceso mismo. Se reciclan los discursos, los procesos, es decir se retoman y se transforman como las imágenes, materiales, y objetos. En este caso nos interesan formas como la apropiación y reciclaje para crear composiciones pictóricas. Esto lleva implícito, no solo la cuestión del objeto de arte, sino la idea de autoría desarrollada a lo largo del siglo veinte por todo tipo de artistas.

El artista se relaciona directamente con las formas en las que se manifiesta la vida, elabora piezas para reflexionar y con las que interactuar, involucrándolo corporal y mentalmente. Sería imposible abarcar históricamente y geográficamente el desarrollo que han seguido estos géneros del arte.

Los antecedentes de los objetualismos y no objetualismos que hoy conocemos se pueden observar en la historia del arte, y son formas aceptadas, instituidas, y con una tradición propia, de moda por momentos, y actualmente

institucionalizadas como prioridad. Esto como consecuencia en parte de las crisis económicas de los países ricos, el boom mercantil de los ochenta que llevó a las pinturas a precios inimaginables. Sin embargo, vemos que algunas de estas piezas constituyen interesantes manifestaciones que en efecto se relacionan directamente con la realidad, y que se proponen como imágenes abiertas a otro tipo de lecturas.

Francisco Calvo considera que: "la mayor parte de los museos de arte contemporáneo, en la actualidad, rechazan que su contenido sea otro que el de circunstanciales montajes temporales, pues la gran obra estable es el edificio espectacular, y el resto, una cambiante decoración desechable; vamos: que el museo hoy es un vistoso lugar urbano en el que pueden circular todo tipo de cosas siempre que sean reciclables." [13]

En un entorno urbano, estandarizado, sobreproductor y consumidor de imágenes y objetos, la idea de reciclaje es parte de la transformación de los objetos, e imágenes mismos, así como de los discursos relacionados con ellos. Este entorno urbano del arte contemporáneo, sobrepoblado de mensajes y sobrevaloración del dinero, ha afectado también la identidad del artista y el objeto de arte como mercancía, sea objetual o no objetual. El deseo de lo mismo diferente, de lo diverso de siempre. El dinero.

Al identificarse el artista con los objetos y condiciones de su entorno cotidiano se vuelven parte de su lenguaje plástico. Las manifestaciones objetuales y no objetuales en las que se expresa ese ser social del que el artista es parte.

La red de significados creados con y por los objetos, más que simplemente los objetos, se vuelven material para hacer arte, relaciones compositivas. Además del collage y el ensamble, las representaciones pictóricas de los objetos cotidianos, forman parte de esta red, las impresiones del cuerpo humano, y la sugerencia de este en los objetos y sus procesos. La reintroducción constante del objeto representado y de la figura en la pintura del siglo XX, se da a través de las transformaciones de estas percepciones que tenemos de los objetos e imágenes como lenguajes, asimilando lo que pasa con el arte, con otro tipo de estructuras artísticas, contextos, y necesidades.

[13] Calvo Serraller, Francisco. Artículo: "Las corrientes del arte reciclable" suplemento semanal: Babelia, del periódico: El País, España, 24 de julio de 1999, P16

Naief Yehya dice: "Nuevas tecnologías implican nuevas percepciones. Al tiempo que creamos herramientas, nos recreamos a nosotros mismos a su imagen. La mecánica newtoniana dio a luz la metáfora del corazón como una bomba. Hace una generación con la aparición de la cibernética, las ciencias de la información y la inteligencia artificial, comenzamos a pensar en el cerebro como una computadora." [14]

Los objetos, las imágenes, son parte de las sociedades y de su historia. Un objeto está lleno de significados y nos puede llevar a un sin fin de relaciones y asociaciones, desde todo lo que tuvo que pasar para llegar hasta su estado presente, su lugar en la vida cotidiana, etc. El hecho de seleccionarlo, transferirlo de un lugar a otro, de relacionarlo con otros objetos, constituye una estrategia abierta a un sin fin de posibilidades, tanto para el artista como para el espectador, que tiene una percepción propia a partir de recuerdos e interpretaciones.

Cualquier objeto e imagen creados por los humanos, son una extensión del cuerpo y la mente humana, y desarrollan lenguajes propios en los que a veces pareciera confundirse el quien es extensión de quien.

Sin embargo, el arte desarrollado específicamente en función de esta relación arte-tecnología, arte-progreso, entró en franca crisis en la segunda parte del siglo XX, ya que el arte no se determina por móviles como estos para existir; sino que se vale de medios y tecnologías si estas le sirven en la composición de sus imágenes, así como puede valerse de cualquier otro medio tradicional.

Si un pintor deja cierta, o ciertas zonas del lienzo desnudas, debe de ser por que tiene algo que expresar con ello. Si un artista provoca que se chorreé pintura en un lienzo a la manera action painting, y lo deja allí debe de ser por que este chorreado es compatible con esta pintura en particular. El artista recurre a todo tipo de adiciones y sustracciones, recursos y conceptos, sin emular estilos o autores, sino trasladándolos a su momento si es que le son de utilidad al creador plástico. El pintor se vale de los objetos, materiales no pictóricos, como herramientas y medios, y no solamente como vestigios de lo humano, de

la naturaleza, o como un simple reflejo del mundo creado por los humanos, o por sus calidades, evocaciones, sino por sus significados como parte de un lenguaje.

El sentido de progresividad del arte se ha desechado, y se han abierto los recursos, los procesos, así como el estudio de la historia del arte. Esto no es nuevo, ni es algo que se presente en forma general y tajante, con autoría reconocible, nacionalidad, y fecha. Son procesos rizomáticos que podemos observar en el arte actual. Cabe mencionar que sigue habiendo grupos, escuelas, y regionalismos, pero que se insertan como parte del inmenso panorama que es el arte contemporáneo.

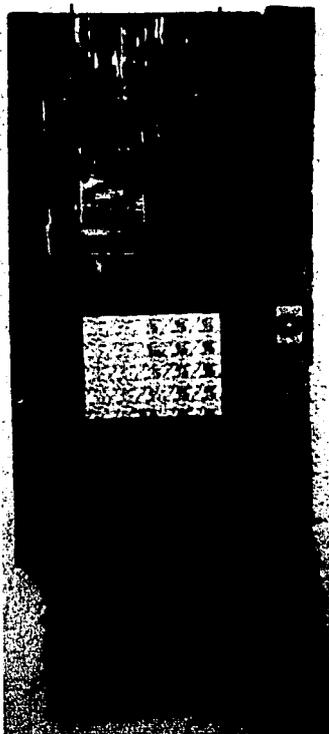
Los artistas toman y manejan materiales y contextos, sin embargo, una gran parte del lenguaje artístico que es incontrolable por el artista, y aparece desde sus relaciones con la realidad, resulta ser uno de los elementos de apertura de la obra que la hacen interesantes y contemporáneas.

Al estar poblados de información, imágenes y objetos de todo tipo por todas partes; los televisores constantemente encendidos transmitiendo su moral y sus estereotipos, los anuncios siempre cambiantes y siempre los mismos, nos podemos dar cuenta que casi toda esa montaña de imágenes tienen sobre todo propósitos económicos e ideológicos. En las grandes ciudades la mayor parte del tiempo la vista no viaja a más de tres metros sin chocar con una multitud, con publicidad, o un edificio. Sin embargo, en las ciudades también están los museos, las escuelas, las bibliotecas, millones personas, medios y lenguajes. El artista a veces usa esta montaña de información, de imágenes, objetos, y materiales, para crear imágenes propias, devolviéndolas al mundo con otras posibles lecturas, abriéndolas, resignificándolas.

William Burroughs predijo: "La señal de fin de siglo será que nada sea propiedad de una sola persona" [15]

[14] Yehya, Naief. "El eslabón peludo, de la evolución de la mente" en revista: Ciencias, Dpto. de Difusión de la Ciencia del Dpto. de Física, UNAM, enero-marzo, México, 1997. P. 71

[15] Saltz, Jerry. et. al. Catálogo: Cocido y Crudo. Curador: Dan Cameron. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994. Documento fotocopiado.



**Emmanuel de la Cruz Hinojos.
A que me huelen las rodillas.**

**Acrílico, barra conte, grafito, collage, sobre
ensamble de madera, 83 x 29 cm, 1996.**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Algunos sentidos del Collage.

Como es sabido, collage es un término francés de uso internacional que designa, no propiamente una técnica, sino ciertas formas de hacer, de pensar y trabajar con las imágenes. No existe propiamente fecha de nacimiento ni autoría del collage, es una serie de acontecimientos difíciles de circunscribir en uno sólo. En los primeros papier collé, y chin collé cubistas existía mucha de su influencia oriental, sintética y pictórica, cercana al dibujo. En estas composiciones se integraba papel de china de colores en temas sencillos. Esto sienta un antecedente del collage en el sentido de la factura de una composición intervinendo o añadiendo papeles con calidades de color distintas sobre una superficie inicial. Posteriormente, algunos de estos artistas cubistas, como Picasso y Braque, al incorporar un pedazo de mueble, periódico, u objeto, en el espacio pictórico, integran otro tipo de elementos tomados de la realidad, el objeto en sí, o un fragmento de él. Estos artistas elaboran temas pintados al óleo, en estilo cubista, bodegones, a los que se les incorporaba uno o más elementos, sentando un antecedente artístico del ensamble. Se rompe el espacio del cuadro, y se buscan distintos aspectos espaciales, a través del fragmento integrado, y la descripción plástica de la tercera dimensión a través de la figura geométrica, irregular, finalmente cubista, rompiendo con la perspectiva y tradiciones renacentistas, abriéndose a formas expresivas, no europeas, subjetivas, y no representativas. Estas acciones constituyen una parte importante del sentido de apropiación del collage, y de su calidad como lenguaje.



Pablo Picasso. Pipa, vaso y botella de Vieux Marc, 1914.

No obstante que el collage como tal se atribuye oficialmente al cubismo, es sobre todo con Dadá que se desarrolla en su sentido de apropiación y composición de una imagen constituida a partir de los elementos tomados, y no únicamente como fragmentos de una narrativa pictórica.

A partir de la integración de objetos encontrados, de recortes de imágenes, sobre todo fotografías y textos de periódicos para realizar fotomontajes, se establecen otro tipo de diálogos y asociaciones insólitas y desproporcionadas, pero sobre todo, algunas composiciones que mostraban una nueva poética. Se establecen simultaneidades significativas que dislocan la lectura lineal de una composición. Se articulan interpretaciones a través del flujo de imágenes. La incorporación del objeto encontrado en los procesos del collage llevan, como es sabido, a Duchamp al ready-made. En este punto las nociones de semejanza y representación de la realidad objetiva cuestionadas en el cubismo, terminan de mutar por los de presentación de la propia realidad objetual.

La obra collage es un entero hecho de fragmentos a veces como enteros independientes y comunicados entre sí, creando una composición. Este contenido poético es asociable con otros que rodean o conforman la obra artística. Es la respuesta artística, por decirlo así, al periódico y al cine, incorporando la edición, la foto, en estructuras donde también conviven las imágenes en formas a veces insólitas. En una misma página de periódico pueden encontrarse una imagen de un asesinato y la foto de una mujer desnuda. En el cine se puede saltar de una imagen a otra cortando la escena para pasar a otra completamente distinta, saltando en el espacio y el tiempo.

El collage, al componer el objeto artístico integrando, pegando fragmentos de materiales diversos (generalmente recortes de fotografías o periódicos, pero también trozos de tejidos, vidrio, objetos e imágenes cotidianas) para no solo sugerir valores evocativos o simplemente calidades matéricas en el contexto pictórico, como es el caso del chin collé y papier collé. El collage no fue propiamente

una materialización del bodegón, como podría parecer en el caso del cubismo. La imagen es constituida por estos elementos que se integran, y no como parte de una pintura. Sin embargo, posteriormente, la pintura se valdrá de los lenguajes del collage y el ensamble para integrar otro tipo de unidades, pero sin necesidad de romper con la pintura.

Es obvia la relación del collage con los procesos de la fotografía, el cine, el periódico. Infinidad de pintores se han valido de los procesos del collage y la fotografía como lenguajes, más que de estos recursos como tales. Actualmente la pintura se sigue nutriendo de los procesos fotográficos, digitales, y electrónicos, así como de sus lenguajes.

El collage también trajo consigo otro tipo de lecturas, relaciones implícitas, como los procesos de producción en serie de imágenes, el cuestionamiento de la mano de obra en el arte, los objetos y su recomposición y asociación con otros elementos, objetos transformados y devueltos como arte; siendo esta composición de discontinuidades, de unidades o fragmentos de cosas, y no la cosa entera como en el ready-made, una de sus características. Estos procesos le dan un valor conceptual al collage, y no sólo de técnica. Esta acción constituye una parte importante del sentido de apropiación del collage, y de su calidad como lenguaje. Está claro que el simple hecho de juntar recortes en forma caótica no va a resultar en una obra interesante, sino las posibilidades de poética, de composición artística, y de lectura que con este tipo de imagen puedan abrirse a través de un trabajo consciente y constante con estas estructuras.

Simón Marchán Fiz considera que: "En los últimos años hemos sido testigos de una reivindicación sorprendente del principio "collage" como categoría artística que trasciende los límites históricos de sus orígenes cubistas para devenir el punto de partida de un proceso operante hasta nuestros días. [...] Los fragmentos introducidos, sin modificaciones, ya se dan la mano en cierto sentido con los "ready-made". Otro aspecto a subrayar es la significación alcanzada por el material en cuanto sustancia, manteniéndose como tal. No solo en sus

aspectos visuales, sino en todas sus cualidades sensibles." [16]

A través de este tipo de trabajo, artistas como los dadaístas y surrealistas experimentaban con nuevas formas compositivas diversas a las del orden entonces tradicional, experimentando intencionalmente con el subconsciente.

José Parramón considera que: "La fuerza específica del collage, como forma de expresión, se deriva de los nuevos, extraños e inesperados efectos que se producen con la yuxtaposición de imágenes que no tiene ninguna relación lógica unas con otras, efecto que actúa sobre la psique, provocando asociaciones de ideas similares a las de los sueños y delirios." [17]

La idea a la que nos abocamos al hablar de collage no viene propiamente de la cola de pegar, sino de la composición de un objeto artístico como una pintura: con fragmentos de materiales, imágenes ya existentes, fragmentos mentales, estableciendo conexiones, estructuras alógicas con ellos. Con estos procesos se consigue mezclar realidades diversas, o incluso antagónicas, en un diálogo.

El collage tiene que ver con una secuencia, no necesariamente narrativa, en donde los fragmentos de imágenes se integran como parte de un lenguaje. Lo que con una sola imagen no se logra decir, se consigue con una composición de fragmentos o módulos, estructurados como serie, secuencia, o intertexto. Fiz dice: "La consideración de la obra como signo intermediario entre su productor y su consumidor inserta el arte - manteniendo su especificidad - en las teorías de los lenguajes." [18]

El montaje entrelazado de elementos dispares corresponde a un estado de impresiones ópticas, caracterizado por un cúmulo de estímulos y por la discontinuidad en las percepciones. Imágenes no configuradas obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupadas de un modo casual o aparentemente al azar. Esta composición poética de los montajes, ensambles y collages, elaborada a partir del estado caótico o aleatorio

[16] Marchán Fiz, Simón. *Op cit.* P. 159

[17] Parramón, José. *Pastel.* Parramón Ediciones S. A., Barcelona, 1985, P. 102

[18] Marchán Fiz, Simón. *Ibidem.* P. 13

de los elementos, es manejada por artistas dadaístas como Raoul Housman, Picabia, Grosz, quienes con estos procedimientos desarrollaron manifestaciones más contundentes, cuando no solamente se da paso al flujo de las impresiones, sino que en la combinación se han intercalado opiniones, interpretaciones, asociaciones, sobreposiciones, sobreposiciones, y descontextualizaciones, con sentidos críticos, políticos, y poéticos. Esto sucede de manera evidente en los fotomontajes de John Hartfield.



John Hartfield. ¡Hurrah, se ha terminado la mantequilla!. 1935.

Entre 1912 y 1924 se experimentaron prácticamente las técnicas futuras del collage en un sentido amplio y se establecieron las bases del nuevo género vigentes en las últimas manifestaciones; de esta manera se relacionan los collages de Picasso con los readymades y readymade aidés de Duchamp. El dadaísmo, sin embargo,

consideraba a los ensambles y acumulaciones en sí como un antiarte, una provocación, y su inclusión en la vida real era la prueba de ser antiartístico, antibuen-gusto, y antiburgués. Pero este tipo de discurso encerraba otra normatividad, que fue rápidamente asimilada por el sistema al que criticaba. Muchas experiencias posteriores con este tipo de recursos, como el pop y el neodadaísmo, han estado más enfocados por otro tipo de provocación, siempre dentro del arte.

Por otro lado, la publicidad, la propaganda, y los medios masivos, asimilaron dichos recursos y se valen del fotomontaje y el collage con un tipo de discurso diferente, basado en el consumo. Este discurso de los medios publicitarios es retomado casi intacto por algunos artistas como la mayoría de los pop y neodadaístas, dándole otros sentidos a estos objetualismos. Podemos decir que el neodadaísmo, aunque usa principios dadaístas, no busca cuestionar con sus piezas al arte o su sistema mercantil, sino que es representante de la asimilación, junto con el pop, de estas formas de arte como normatividad y objeto de cambio, podemos decir que el neodadaísmo es la adaptación conformista de Dadá.

En el caso de los artistas pop, resulta significativo que el movimiento inglés se inicie con los collages de Richard Hamilton, donde se exponen las imágenes de forma similar a los carteles publicitarios, conteniéndola incluso como elemento importante. En estos collages se acentúa la postura que toman artistas pop norteamericanos como Warhol y Lichtenstein, quienes evitan la opinión, el comentario personal en sus piezas, optando por una fría impersonalización, tanto en sus piezas como procesos, conectada a los medios masivos. Sin embargo, podemos decir que esta no postura aparente finalmente encierra en sí un mismo comentario y una postura política clara.

Artistas como los shockers, los fluxus, los funk, underground pop, Kitsch, instalacionistas, minimalistas, etc. buscaron sentidos un reencuentro con las posturas políticas, críticas y personales para sus propuestas materiales, sin embargo, muchos cayeron en el juego de las vanguardias elitistas, dictatoriales y hegemónicas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las diversas formas ampliadas de collage y ensamble en la pintura mantienen una continuidad durante la historia del siglo veinte, aunque se nos presenten como una sucesión de rupturas. Algunos artistas que actualmente elaboran objetos pictóricos trabajan con signos, objetos e imágenes, retomando sus calidades y propiedades, manejándolos como contenedores y activadores de discursos y conceptos. Se vuelven formas o estructuras narrativas dentro de la composición pictórica. Imágenes y objetos reunidos y presentados en ordenes peculiares, junto con dibujos, pintura, textos, conteniendo a la vez antecedentes y procesos. El artista toma medios y elementos, muchas veces apenas alterados, intervenidos, para que se manifieste un hecho artístico, una pintura.

Con el principio de utilización de materiales extrapictóricos y su descontextualización e incorporación a uno nuevo, a una composición pictórica, o siendo esta estructura la pieza misma, se presentan preguntas sobre sus relaciones y significados. De esta manera, no sólo se estableció un rompimiento con la idea de bidimensionalidad de la pintura, y la división entre objetualismos, sino entre arte y vida. Esta incorporación de elementos encontrados del entorno contienen una carga conceptual. Sin embargo, no es la única manera en que los pintores se acercan a la realidad. Muchos artistas retoman de estos procesos otro tipo de evocaciones y estrategias sin necesidad de reciclar objetos o materiales. De estos principios se nutre gran parte de la nueva figuración de la segunda mitad del siglo veinte. El criterio de semejanza es relativo, perceptual, y subjetivo, por lo tanto toma un sentido amplio sin agruparse en una sola tendencia, además de que algunos artistas recurren tanto al objetualismo como a la figura en una misma pieza. En la evolución de las tendencias representativas, en clara relación con objetualismos como el collage, a partir de formas artísticas de los sesenta como el pop, el signo icónico se vuelve un pretexto para la formación de signos simbólicos o significados más complejos socialmente. El uso de imágenes de estrellas de cine, políticos, o noticias, en algunas series de Warhol, amplía las connotaciones de las temáticas artísticas, introduciendo nuevos sistemas de relaciones.

Los artistas toman y manejan materiales y contextos, asociaciones, planteamientos plásticos, así como comentarios, sin embargo, una gran parte del lenguaje artístico que es incontrolable por el artista, aparece desde toda una experiencia individual, cultural y social.

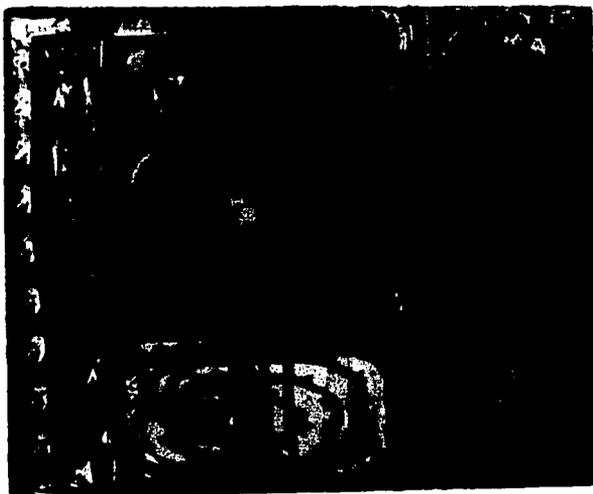
David Harvey escribe: "el collage/montaje define la forma primaria del discurso posmoderno. La heterogeneidad interviene en ello (sea en pintura, escritura, arquitectura) estimula en nosotros, receptores del texto o imagen, "la producción de una significación que no podría ser unívoca ni estable". Tanto los productores como los consumidores de "textos" (artefactos culturales) participan en la producción de significaciones y sentidos [...] Al minimizarse la autoridad del productor cultural, se crean oportunidades de participación popular y de maneras democráticas de definir los valores culturales, pero al precio de cierta incoherencia o - lo que es más problemático - vulnerabilidad a la manipulación por parte del mercado masivo" [19]

En la mayoría de los procesos artísticos en la actualidad, tanto en sus conceptos y procesos, encontramos algún tipo de relación con el collage como una constante que se integra en un lenguaje personal, una forma de procesar las imágenes en composiciones artísticas y a través de los sentidos. Cambia la idea del soporte por la de modos de hacer, formas de componer la imagen, como artista y público. El uso del fragmento, de lo encontrado, como de sus alteraciones, procesos de atracción e intervención del artista, así como recurrir a las técnicas artísticas tradicionales, transformando los elementos existentes en hechos artísticos desde una individualidad, requieren por la manera de haber sido concebidos y elaborados, formas de acercarse y acceder a ellos distintas cada vez. El proceso del espectador-participe para desmontar la pieza artística es similar al que llevó a cabo el autor para montarla.

Omar Calabrese dice: "Una recepción accidentada de este tipo, que llega a ser un "collage" de fragmentos, puede transformarse también en un comportamiento estético, que dota al micropalimpsesto tanto de nuevos significados como de nuevos valores" [20]

[19] Harvey, David. La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Argentina, Amorrortu, 1998, P.68

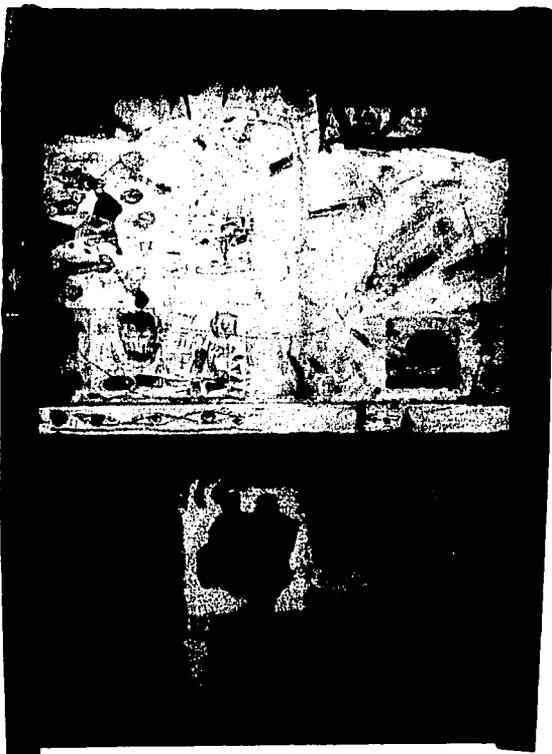
[20] Calabrese, Omar. *Op cit.* P. 145



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Morenaza de fire (de la serie 25 x 25).

Collage, óleo, impresión digital,
25 x 25 cm, 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Micropuntos II.

**Acrílico, tinta china, grafito, collage,
sobre madera, 100 x 60 cm, 1999.**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ensamblés pictóricos.

La técnica en la pintura tiene que ver con un lenguaje matérico y mediático, pero que implican conceptos. La yuxtaposición, los espacios, la asociación de imágenes disímiles, su adición y sustracción dentro de la obra del collage y el ensamble pictórico, encuentran una conexión con todo tipo de sucesos artísticos y pictóricos en la actualidad.

La simultaneidad de imágenes y significados, si bien es tradicionalmente usada en la pintura y la escultura, se nutre de los procesos teóricos y prácticos desarrollados a partir del collage, el ensamble, la fotografía, la instalación, el cine, el video, la literatura, los medios masivos y electrónicos. Durante todo el siglo veinte la pintura diversificó sus temas y recursos a temas como la propia pintura. Con la llegada de estas nuevas formas en los contenidos de las pinturas, esta misma experimentación se reflejó en las técnicas y los materiales. Es de hecho inseparable la forma y el contenido en los procesos artísticos. De los procesos fotográficos, el collage, al ready-made, el ready-made *aidés* (si se le añadía algo al objeto o se alteraban dos objetos, como en el caso del banco con rueda de bicicleta de Duchamp), estos principios se amplían y trasladan a otro tipo de dimensionalidad con objetualismos como el ensamble, ambientación, y la instalación, entendidos como fragmentos apropiados de la realidad, los cuales finalmente vuelven a la pintura como estrategias digeridas y aceptadas.

En el ensamble, al trabajar a partir de objetos, materiales, imágenes, planos, espacios, puede crearse una estructura que va formándose según una lógica intuitiva, en la que la relación de los elementos tiene una intensidad, y un diálogo de asociaciones como en el collage. El ensamble tiene relación directa con el concepto de collage, valiéndose sobre todo de la apropiación, resignificación, y relación de objetos y elementos tridimensionales, por lo que se le relaciona más con la escultura que con la pintura, aunque esta distinción no sea necesariamente correcta.

El trabajo con ensambles trasciende los límites tradicionales de la pintura y de la escultura, liberando al obra tanto del marco como del pedestal, situándola como

un medio mezclado. El ensamble se expande en el espacio, se rodea, invita a múltiples observaciones, no solamente frontales, no solamente físicas, sino reflexiones relacionadas con las imágenes. Este tipo de piezas pueden estar compuestas de materiales tanto pictóricos, escultóricos, como extrartísticos, tomando fragmentos de objetos diferentes desprovistos de sus determinaciones utilitarias, ropa, partes de máquinas, fotografías, palabras impresas o escritas, etc., elementos cargados de una gran dosis de significados asociativos. A través de los fragmentos y materiales que pertenecen a la vida cotidiana y el arte, se manifiesta a su vez una totalidad intuitiva, hecha de relaciones y percepciones. Esta no se realiza sobre un soporte, sino que es esta red de materiales, objetos, y significados, el soporte mismo como parte de la composición. El arte objetual ha sido un punto de partida de reivindicación del principio del collage y de la apropiación, inclusión, y observación, de la realidad como arte.

En la historia de los fenómenos artísticos no se puede hablar de procesos rectilíneos, como una sucesión de causas y efectos claramente divididos y definidos, sin embargo, podemos ver que a través del ensamble, la ambientación, el happening, la instalación, el arte *in-situ*, y otras formas desarrolladas en la actualidad, se amplía el principio collage. Considerar los procesos del collage en su sentido tradicional puramente técnico y material, resultaría limitado en la actualidad.

Es importante mencionar que en el transcurso de la historia humana las imágenes y los objetos, y cierto tipo de objetualismos, han sido utilizados y asociados en composiciones extra-estéticas y no propiamente artísticas como en la religión, la protesta, la fiesta, etc. Podemos decir que es la forma de contemplar la acción artística (retomando el discurso de Duchamp sobre el ready-made), y no sólo la forma de presentarlas, lo que la hace arte. Los antecedentes de lo que hoy conocemos como objetualismos, no objetualismos, y performatividad, se pueden observar en la historia del arte, y son formas aceptadas y con una tradición propia, e incluso suceden como modas, pero también los constituyen estas manifestaciones que se encuentran en la realidad desde

siempre, y solo se proponen como imágenes abiertas a otro tipo de lecturas. Sería imposible abarcar históricamente y geográficamente el desarrollo que han seguido estos géneros del arte.

El artista se puede relacionar directamente con las formas en las que se manifiesta la vida elaborando piezas ensambladas para reflexionar y con las que interactuar e involucrarse corporal y mentalmente. Se trata de pinturas objetuales por su masificación, su recurso de objetos y materiales, su irregularidad, y relación con el espacio físico que ocupa, pero también de procesos fragmentados, diferidos, desde la creación a el observador, que tendrá que procesarla.

Esta idea ampliada de collage y ensamble, encontrada en múltiples manifestaciones artísticas y pictóricas a lo largo del siglo veinte se conectan directamente con el principio de collage en su composición sustancial de imágenes que abandona la representación para jugar con otras estructuras creando piezas artísticas. Sin embargo, encontramos como una constante pinturas objetuales mezclando medios y dimensiones. Al hablar de pintura objetual no estamos hablando tanto de una pintura lírica en dos dimensiones, ni solamente del ensamble de adiciones de la realidad, sino que la consistencia de las manchas, de la materia, y de las superposiciones de argumentos están persiguiendo en muchas de estas pinturas un impacto objetual en el espectador. Es decir que no sólo se dirigen por la acumulación de elementos, lo que evidentemente va hacia el objeto, sino que además la misma pintura es objetual. Estos cuadros se van aglutinando, esculpiéndose. Más que concretar una situación o idea en el objeto-pintura se trata de mantener activos los elementos, abiertos. A diferencia de lo que pasa en el readymade, no importan solamente los elementos seleccionados sino como se manifiestan.

Artistas como Antoni Tàpies y Jean Dubuffet mantienen una relación consciente entre los materiales y la acción pictórica, conectada en gran medida con los objetualismos y formas de las vanguardias de la primera mitad del siglo veinte. Aunque ya existente como principio artística, es a Dubuffet a quien se le atribuye el haber introducido el

término assemblage como tal en la década de los cincuenta, el cual se hizo muy popular en norteamérica en la década de los sesenta, a partir de la exposición The Art of Assemblage, celebrada en el MOMA de Nueva York, en 1961.

El artista Jean Dubuffet, dentro de su recuperación del arte como una acción desprejuiciada y libre, configurada en lo que se llamó art brut, decía de la relación con los procesos materiales: "El arte ha de nacer de la materia y de la herramienta y ha de conservar del trazo de ésta y el de su lucha con el material. El hombre ha de hablar, pero también la herramienta, y la materia" [21]

Las ideas a menudo vienen de la naturaleza de las cosas, de la vida en sociedad, y a veces una pintura es puramente pintura sin otro objeto aparente; sin tema o sujeto reconocible. Sin embargo, aunque de forma sutil, los procesos matéricos en la pintura también juegan con evocaciones y sugerencias en nuestra mente, relacionadas con el mundo en que vivimos. La materialidad dirigida al objeto se da entonces a través de medios pictóricos pero retomando la riqueza de la red de significados y procesos creados a través de otro tipo de objetualismos.

El arte siempre ha tenido una relación directa con la realidad, no sólo como modelo para extraer formas de ella, o materiales, sino como parte de nuestras descripciones de esta realidad, y como fuente de ideas y reflexiones.

Artistas como los povera manejaban un concepto amplio sobre la pintura y la escultura en un tipo de arte objetual. A finales de los sesenta, en los setenta, estos artistas enfatizaban la relación entre cultura y naturaleza, usando un lenguaje poético basado en esta relación, contrastando con un mundo humano cada vez más basado en la tecnología. Los povera le daban igual importancia al trabajo conceptual y a los diversos materiales y elementos compositivos que utilizaban, extrayendo conceptos de ellos y sus relaciones. Este tipo de artistas permitían una cierta autonomía de los materiales, manteniéndolos activos e inciertos. En este tipo de piezas se diversificaba lo pictórico creando composiciones hechas de ensamblajes con objetos y materiales orgánicos.

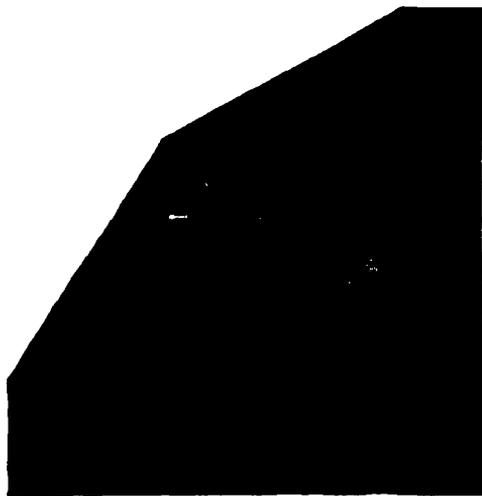
[21] Boix, Esther. Del arte moderno III. Barcelona, Polígrafa, S.A., 1989. P. 34

La descontextualización de imágenes, objetos y elementos encontrados, los procesos de adición y sustracción, enfatizan la importancia de la pintura y de cualquier arte como proceso creativo, más que como un producto o resultado. Este tipo de composiciones, o pinturas múltiples, son objetos-acciones en sí mismos, que funcionan dentro de una pieza, y que, más que un documento del proceso, son obras independientes que pueden activar el pensamiento. Este tipo de obra se nutre y crea vasos comunicantes con propuestas como la instalación, término que se puso de moda en la década de los setenta para designar un tipo de ensamble o ambientación contruidos en una galería específicamente para una exposición en concreto. Artistas como los Fluxus, donde destaca la figura de Joseph Beuys, utilizan este recurso ampliado del collage y el ensamble, para proponer otro tipo de estructuras, donde también podemos observar un reencuentro con el dibujo, así como elementos pictóricos y escultóricos.

Götz Adriani, al hablar de las manifestaciones objetuales de Joseph Bueys, artista alemán vinculado a Fluxus, pero que podemos relacionar de cierta forma con el arte povera, dice: "Beuys expresó frecuentemente su convicción de que tales objetos son capaces de "desencadenar la formulación de preguntas", aunque a menudo habría la necesidad de una descripción interpretativa como complemento legítimo y deseable; consideraba que las "imágenes abiertas a preguntas" eran sumamente eficaces para despertar el pensamiento." [22]

Cabe insistir en el carácter objetual de la pintura contemporánea. La pintura se esculpe sobre la pintura anterior durante el proceso. La idea del collage está presente en casi toda obra, no con la ortodoxia de pegar una cosa sobre otra, sino echando pintura sobre otra pintura de formas explosivas, sutiles, expresivas, aleatorias, o físicas posibles, produciendo un efecto. Eso también produce una entidad corporal, esa tensión entre los collages sucesivos, pinturas ensambladas, crean una tensión objetual, más allá de la pintura. Por eso, estos cuadros se proponen como cuadros-objeto en los dos sentidos. No es una pinturaplana, es una estructura hacia el fondo y hacia el espectador.

Mientras que muchas de las series gráficas y en dibujo recientes se dirigen hacia la instalación (podrían ser ya una instalación, como en algunas piezas de José Bedia y Demian Flores, Eugenio Dittborn), encontramos formas en la pintura que se dirigen hacia el objeto, como en algunas pinturas de Miquel Barceló, Nestor Quiñones, Luis Gordillo. Artistas como Lucien Freud y Auerbach Frank usan masas de pintura para la materialización de sus figuras. En ambas direcciones se establecen relaciones de todo tipo con la realidad; figurativas, matéricas, temáticas, a través de reflexiones, observaciones, intervenciones, etc. Estos vínculos se establecen desde la experiencia personal, y el contacto con diferentes manifestaciones objetuales y no objetuales no artísticas de la realidad social, sean populares, mediáticas, religiosas, tecnológicas, etc.



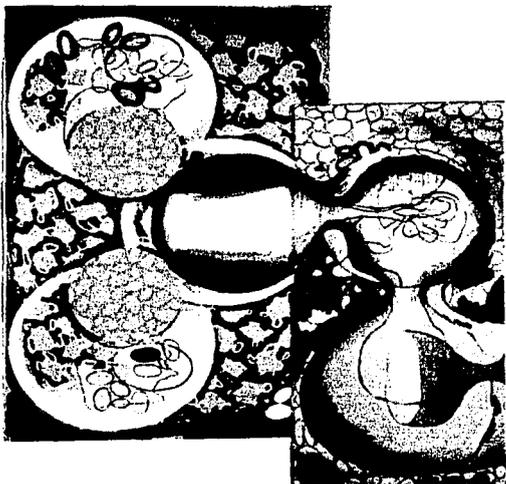
Ordenes de la madre (fragmento), 1996, José Bedia.

El artista José Bedia dice: "Generalmente otros artistas se refieren a un maestro conocido, a un pintor de occidente conocido; yo reconozco como principal influencia estas producciones populares o indígenas o afrocubanas que son anónimas" [23]

[22] Adriani, Götz. "Sobre Joseph Beuys" En Joseph Beuys: Dibujos, objetos y grabados. catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo, CNCA. 27 de feb. al 22 de abril, México, 1992. P.7

[23] Sosa, Victor. "José Bedia y la estética del rito" en periódico La jornada Semanal del 23 de agosto, México 1998. P. 6

Algunos artistas, como Luis Gordillo, o Tápies, retoman cierto acercamiento al povera, al inspirarse en las organizaciones celulares, biológicas, y orgánicas para componer sus pinturas o agrupaciones pictóricas, pinturas objetuales, ensambles, etc. Este tipo de objetualizaciones de la pintura se dan frecuentemente a través de procesos como la secuencia, repetición, y simultaneidad, valiéndose de módulos, poliéticos, series, etc.



"Sin título", 1991, Luis Gordillo.

Luis Gordillo dice acerca de la pintura matérica u objetual, que desarrolla: "Yo organizaba este material de manera libre en el suelo, y me iba provocando una continuación del material. Una vez terminado lo ponía en la pared y lo miraba como un cuadro, veía las fallas que había, pero seguía interviniendo, pintaba encima o hacia unidades puente, es decir, unidades que no tenía sentido en sí mismo sino que estaban en función de la pintura total." [24]

Un interesante artista que ha trabajado con los materiales como tema, llevando su pintura a un objetualismo cercano a los povera y al informalismo, es Antoni Tápies; en él, los procesos de adición y sustracción toman significados

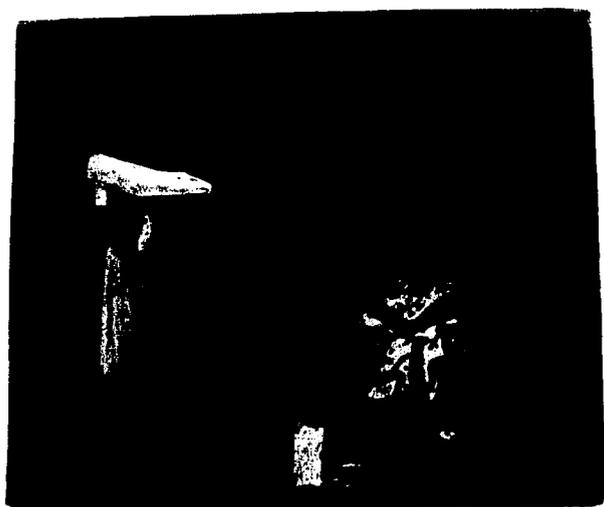
sutiles. Jose Luis Brea escribe sobre la obra de Tápies: "conjuga la adición con el despojo; toda materia es pictórica, una convicción que impone un tono sensual a sus telas. Concentrar la materia, dar entrada al vacío, serán objetivos de una pintura que se abre hacia dos vías. De un lado, una fuerte vocación objetual, que le lleva hacia lo escultórico; de otro, un refinamiento progresivo, deudor en parte de su atracción hacia Oriente." [25]

La atención en los procesos de atracción, reciclaje, observación, y transformación de imágenes, elementos y materiales con los que el artista trabaja para elaborar las propias imágenes, tienen que ver con diferentes enfoques y maneras de hacer dentro de principios similares. Estos prestamos, apropiaciones, y abstracciones, de imágenes, objetos y discursos, no cuentan con una etiqueta o autoría. Cada artista los utiliza para llevar sus imágenes a estructuras a veces contradictorias entre sí. Son procesos a través del arte donde se piensan y trasladan los objetos e imágenes del entorno en un composiciones, valiéndose de la inteligencia de nuestros sentidos conectados con nuestra memoria para comunicarnos otra consciencia de ellos y la realidad. Al integrar estos lenguajes al pictórico y del dibujo encontramos diversos niveles, relaciones y formas de observación de la realidad en el arte. El arte se relaciona con la necesidad de comunicación de las formas en las que nos relacionamos con el mundo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

[24] Olmo, Santiago. Artículo: "En los límites de la pintura, entrevista con Luis Gordillo" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 98, diciembre de 1993, España, P. 23

[25] Brea, José Luis. Pasajes, actualidad del arte español. España, Electa, 1992. P. 170



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Cenicienta (de la serie 25 x 25).

Collage, barra conte, acrílico, óleo, sangre, papel,
sobre ensamble de madera, 25 x 25 cm, 1999.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Emmanuel de la Cruz Hinojos. Pelotas cuánticas. Óleo, acrílico, pastel al óleo, grafito, barra conte, sobre tela, 60 x 81 cm, 2001.



Capítulo 2

Estrategias de composición / Soportes diluidos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Poética del fragmento.

Nos comunicamos a través de fragmentos, fragmentos de la realidad que a su vez son unidades, y que están comunicadas entre sí; estos fragmentos son formas de realidad que operan en nosotros, en nuestro pensamiento, a partir de nuestra propia concepción del mundo, en relación con las redes humanas con las que compartimos conceptos, descripciones, signos, símbolos, etc. Es a través de esta red que montamos y desmontamos estructuras artísticas.

Al encontramos frente a una pintura las impresiones de los sentidos y la memoria se conectan en reflexiones, componiendo la pieza en nuestra mente, ordenándola. La obra pictórica muestra una totalidad donde establecemos relaciones entre fragmentos, elementos, espacios, calidades, y cualidades dentro de esta totalidad. El arte, la pintura, han trabajado siempre con fragmentos de lo significativo en la experiencia humana. Estos fragmentos viven y se deforman, transformándose en la memoria. La memoria y nuestros sentidos formando dibujos en nuestra mente.

Al aislar elementos de una imagen u objeto, como en el caso del collage, y otros objetualismos, que toman fragmentos de fotos, imágenes, materiales, y objetos existentes, estamos utilizando la sustracción del fragmentos de unidades que se añaden en una nueva entidad, el artista evade el proceso imitativo y las sustituye por los propios elementos de la realidad para introducir otro tipo de interpretaciones y narrativas.

Los fragmentos son los temas en el collage y el ensamble pictórico, tomados como formas ampliadas. El fragmento como una manera de componer, construir, deconstruir. Fragmentos entrecruzados, aislados, maximizados, masificados, etc. El fragmento como detalle, relacionado a la seriación, la modulación, a la ruptura, a la deconstrucción. Este tipo de trabajos son procesos de ensamble diferidos desde su concepción, su elaboración, y recepción.

Según una definición del semiólogo Omar Calabrese: “[...] “fragmento”, que deriva del latín “frangere”, es decir, “romper”. Entre otras cosas, de “frangere” derivan

también otros dos lemas que constituyen parte respecto a un todo: “fracción” y “fractura”. [26]

Los objetualismos pictóricos alcanzan un punto importante en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el momento en que el fragmento, como objeto cosa material, fotografía, materiales, etc., desencadena toda una gama de procesos de transformación de significados y sentidos dentro de su carácter identificable y cotidiano.

El autor Emilio Garroni dice: “lo cotidiano (en la medida en que también es histórico y, por lo tanto, dotado de intencionalidad y semanticidad) estará como encapsulado en la obra de arte o en cualquier obra humana que signifique experiencias no precarias, no contingentes. Y no creamos que aquella que afirma que la obra de arte está “fuera” de lo cotidiano sea una expresión pacífica. En todo caso, lo vuelve a entender, extrae su significado más destacado)” [27]

Vivimos en espacios que compartimos con objetos. Con ellos hemos creado lenguajes, y al ser parte de nuestra vida les damos significados comunes y personales. Los objetos son parte de la memoria, y de lo que nos servimos desde un punto de vista práctico, emocional, y conceptual. En medio del caos que es el mundo, y la forma en que lo vamos creado dentro de nosotros, se establecen conexiones de imágenes, conceptos, espacios de comunicación y desinformación. Podemos observar pinturas que se estructuran por capas, recuadros, imágenes que se ponen unas sobre otras como en la televisión; fragmentos de imágenes, fragmentos de cuerpos, de caras, anuncios comerciales. Una escena dura menos de un segundo, cambian, se regresan al programa. Los colores y las formas irreales, alucinantes. Gente con síndrome del zapping, como lo define Calabrese: ““síndrome del pulsador”. Es decir: el espectador no sigue ya de modo constante y unitario una transmisión, sino que salta de un canal a otro de modo obsesivo, reconstruyendo un propio palimpsesto individual hecho de retazos de variada medida de las imágenes transmitidas” [28] La pintura está llena de los elementos del mundo, devueltos desde una reflexión. Esto tiene que ver con como el arte regenera sus

[26] Calabrese, Omar. *Op cit.* P. 88

[27] Calabrese, Omar. *El lenguaje en el arte.* Barcelona, Paidós, 1997. P. 113

[28] Calabrese, Omar. *Ibidem.* P. 145

propias imágenes y las del entorno mediático, para montar estructuras poéticas con ellas. De esta forma se cumple un ciclo en el que no sólo los medios masivos se apropian de lenguajes artísticos, sino que se reciclan. Con su intervención, el artista puede modificar el mensaje. La pintura contiene vestigios, reliquias, fragmentos de la realidad presente y de la historia. Entonces leemos, no solo el arte, sino el mundo, desde nuestra experiencia de vida individual y social, donde el arte no representa ni refleja la realidad sino que es un fragmento de esta, a veces muy pequeño. Estos pedazos de realidad actúan como asociaciones, facilitando el efecto mental inmediatamente, al significar más que describir, elementos cotidianos que se hacen evidentes de forma inusitada. En este caso, los ejemplos actualmente más recurrentes de formas de emplazamiento y apropiación son los objetualismos, la instalación, el art in-situ, el performance, sin embargo, son procesos comunes en la pintura. Diversos pintores han hecho y hacen referencia directamente a la idea de usar el fragmento, el detalle, como práctica analítica en la que se le valora el componente en sí mismo, y en relación al conjunto al que pertenece. Los pintores han recurrido por momentos a recuadros, módulos, y fragmentos de textos acompañando a las imágenes, pero transformándose los principios, los diferentes propósitos, soportes, formas de expresión, y temáticas, lo que forma parte de su vigencia e interés.

El uso constante de módulos, secuencias, polípticos, planos, ensambles, collages, etc., como narrativas no lineales en la composición pictórica contemporánea, constituye una de las apropiaciones de la poética del fragmento para crear obras múltiples, abiertas a las lecturas individuales y como conjunto interconectado. Muchas de estas pinturas sugieren innumerables narraciones cuya reconstrucción queda a cargo del espectador, y otras son llevadas por el artista a algún comentario en particular pero donde queda abierta la interrelación de las piezas que conforman la propuesta plástica.

Las distintas poéticas del fragmentos que se pueden relacionar dentro de la obra pictórica, imágenes, sucesos, documentos, referencias, se integran una pieza

fragmentada que se conectan y constituyen finalmente a partir de una experiencia personal y social, tanto del artista como del público, al conectarse y conectar los fragmentos de la pieza que también son la pieza. La obra artística es un comportamiento social y cultural que se relaciona íntimamente con la historia del arte. La extensa tradición de los objetualismos de la pintura hace que estos fragmentos de la obra nos refieran a formas, recursos, y piezas artísticas, identificables, con las que establecemos otro tipo de referencias a las del objeto mismo. Cada elemento usado, cada extracto, rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva a una doble lectura: la del fragmento concebido en relación a su origen; y la del fragmento incorporado a un nuevo conjunto, a una entidad diferente. Estos procesos derivados de la foto, el cine, el cubismo, el collage, y el ensamble, regresan a la pintura en forma de reflexión compositiva sobre los procesos pictóricos, y los niveles de representación, analogía, y semejanza. David Harvey considera que: "El efecto es poner en cuestión todas las ilusiones de los sistemas fijos de representación" [29]

Existe un cuestionamiento constante de la representación de la semejanza en la pintura. Hemos visto a las descripciones de similitud de la imagen retirarse y regresar a los lienzos de los artistas. Esto ha significado abstraer la imagen en varios grados hasta llegar a que no haya semejanza alguna que sea reconocible como en la pintura abstracto, minimalismo, expresionismo abstracto, y otras formas no figurativas, o que esta semejanza sea apenas sugerida, o que esta sea una descripción subjetiva de la realidad y sus formas. En la pintura se han dado todo tipo de abstracciones totales, semiabstracciones, formas no figurativas, etc., lo que hace muchas veces difícil definir las. Sin embargo en todas estas formas de pintura encontramos como elemento constante la relación pintura-realidad, en forma de abstracciones, evocaciones, analogías, descripciones subjetivas, geométricas, cubistas, constructivistas, cromáticas, surrealistas, biomórficas, y líricas. Este valor deconstructivo de la realidad, de abstracción, y subjetividad, lo encontramos en la pintura en el impresionismo, el cubismo, por ejemplo, pero como concepto de abstracción, y posteriormente, concreción de la pintura como pintura, a partir de Kandinsky, llevando

[29] Harvey, David. La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Argentina, Amorrortu, 1998, P.69

estos grados de representación y analogía, a la pintura que no es otra cosa que pintura. Se retoman y entrecruzan valores y conceptos de los objetualismos del siglo veinte como formas de abstracción en composiciones pictóricas que se han desarrollado y que siguen vigentes.

En la mayoría de sus formas, la abstracción se opone a la representación figurativa del mundo visible. En parte por eso el término arte abstracto se diversificó en algunos artistas a lo que llamaron arte concreto. Se trata de una visualización de la energía, en sus ritmos, en sus formas, ordenadoras y constrictoras, o expansivas y desencadenantes.

Actualmente muchas pinturas que se realizan están llenas de evocaciones, fragmentos, y memoria del arte, sin llegar a los neos, post, o copias, como se ha dado en otros momentos, sino que podemos encontrarlo como algo digerido, casi subconsciente. Se recupera el pasado desde el fragmento, sin emularlo ni referirse a él. Se deconstruyen procesos y composiciones, fragmentos entrecruzados de elementos, estilos, técnicas, etc. La turbulencia y desplazamiento de referencias artísticas y no artísticas se abren al caos de la diversidad y multiplicidad, no solamente en la obra o el arte, sino en los artistas, el público. La turbulencia, la fragmentación, la cita, y la irregularidad gobiernan la producción de objetos de función estética prácticamente en todos los niveles culturales, desde los medios hasta aquellas más rarefactas de las galerías de arte o de las salas de conciertos.

El autor Simón Marchán Fiz considera: "Diríase, en primer lugar, que el artista actual transita a través de la historia artística, [...] que reactualiza el pasado interiorizando su disolución y deconstrucción. La fragmentación tiene que ver con el abandono de los cuadros permanentes, de las jerarquías, del estilo o las tendencias homogéneas, en suma, con una pintura que se despliega según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada." [30]

Si el collage y el ensamble son considerados como principios metodológicos fundamentales y significativos en el siglo veinte, han derivado también en los procesos

fragmentados de cita, tan en boga en los sesentas y ochenta. Calabrese dice al respecto: "Los ejemplos en el ámbito artístico son, en este sector, más numerosos y casi todos atañen una vez más a prácticas de cita. Esta última anotación no es irrelevante para comprender la naturaleza misma de la poética del fragmento". [31]

La cita es un modo tradicional de construir un texto, que existe en cada época y estilo. Al elaborar contrarretros, versiones, e interpretaciones, o simplemente al extraerle un procesos o una imagen a una obra anterior reconocida, muchas veces se trata de hacer una reflexión y trasladar elementos para transformar sus significados. De esta manera, el artista recurre a todo lo que tiene al alcance, a sus como instrumento artístico.

A partir de la década de los ochenta, la estridente presencia de los nuevos salvajes alemanes, la transvanguardia italiana, y otras formas de pinturas híbridas como Miquel Barceló, Kippenberger, o Jean Michel Basquiat, retoman la figura, la expresividad, la relatividad de representación, y todo tipo de elementos de la pintura, traducidas en fragmentos de la vida contemporánea. Pinturas que tienen como tema la música jazz, el rock, las actitudes punk, la vida en las ciudades.



Martin Kippenberger. Sin ganas de pensar. 1982-1983

Artistas como Martin Kippenberger recurren al fragmento en sus políticos, y al lenguaje de la vida en las ciudades y los medios masivos, para apropiarse de formas y recursos, sin dejar de lado a referencias como pop art. Klaus Honnef dice sobre este artista: "Kippenberger toma al pie de la letra los clichés que provienen de esa fuente

[30] Marchán Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Akal, 2001, P. 335

[31] Calabrese, Omar. *Op cit.* P. 101

burbujeante que son los medios de comunicación. Los clichés de los políticos, los clichés de las imágenes propagadas en masa y los clichés de la publicidad". [32]

La convivencia y apropiación del entorno como elemento presente, como modelo, evocación, registro, como parte de una identificación tanto del espectador como del artista. Durante el siglo veinte este entorno donde se ha desarrollado el arte es sobre todo en las ciudades. La ciudad presente, reflejada, en forma implícita o explícita, a través de pequeños detalles, fragmentos, esquinas. La ciudad como una pintura teragónica que se lee en su deformidad, su caos basado en la mutación. Las imágenes dejan impresiones en el cuerpo, en los ojos del cuerpo. En una pintura, como en una pantalla se reduce y fragmenta el paisaje, se especifica con los acercamientos, se crean tensiones. Las computadoras introducen un lenguaje de hipertextos, enlaces, ventanas, como collages. Al tomar una parte en especial del cuerpo, un objeto, o material, se tiene que conocer ese fragmento, ese material, observarlo, pensar en él, para apropiárselo, creando y apropiándose también de espacios. Se tienen que conocer las cosas en forma visual, tangible. De otra manera se dificulta el proceso al surgir mil ideas. Se necesita establecer un vínculo con la realidad, un cierto involucramiento, como el que se da en el dibujo con modelo. Sin embargo, la pintura y el arte no reflejan la realidad, ni en los libros, los textos documentales, ni en la foto, ni en el video, ni siquiera en el cine documental, podemos decir que todos traen consigo una carga descriptiva, discursiva, tanto del autor como del espectador, y su relación con la realidad es desde el arte.

Adolfo Sanchez Vazquez dice: "Una forma expresiva es cualquier totalidad perceptible o imaginable que exhiba relaciones de partes o puntos o incluso de cualidades o aspectos dentro de la totalidad, de modo que pueda entenderse que representa otra totalidad cuyos elementos tienen relaciones análogas" [33]

El artista Jean Michel Basquiat muchas veces pintaba directamente sobre paredes, puertas, muebles y otros objetos, elaborando un complejo sistema de palabras, señales e imágenes que hablan de un mundo fragmentado y caótico.

Retomando el discurso de Omar Calabrese acerca de una tendencia de época por el caos, la complejidad, lo fragmentario, y la divulgación de teorías de la ciencia en relación a otras áreas del conocimiento para el desarrollo de metáforas y conexiones culturales, podemos entonces concluir en cualquier fenómeno comunicativo (es decir cualquier fenómeno cultural), que tenga una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo es un fenómeno caótico; por tanto, no solo los objetos, sino también su proceso de producción y el de recepción. En la cultura contemporánea podemos observar casos verdaderos de objetos fractales, como de turbulencias o de intermitencias en origen como de deseado caos en la recepción o consumo. Objetos fractales, producciones comunicativas irregulares, flujos turbulentos constituyen el horizonte de una estética irregular y de dimensión fractal.

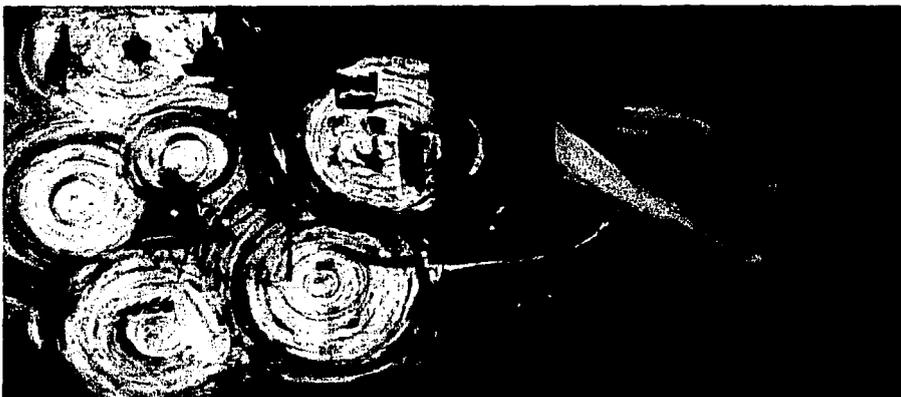
En la actualidad ya no podemos considerar que haya obra total sino fragmentos de un proceso. Quizá podríamos decir que la obra total sería la más fragmentada.



Jean Michel Basquiat. Tabaco., 1984.

[32] Honnef, Klaus. *Op cit.* P. 128

[33] Sanchez, Vazquez, Adolfo. *Antología: textos de estética y teoría del arte.* México, UNAM, 1972, P. 149.



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Tokio bajo el agua.

Óleo, acrílico, grafito, collage, papel,
sobre madera, 61 x 117 cm, 2000.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Eclipse de avión.

**Óleo, pastel de óleo, acrílico, barra conte, papel,
collage, sobre madera, 30 x 30 cm, 2001.**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estructuras de repetición.

En el trabajo pictórico, la secuencia, la repetición, la multiplicidad, son nociones compositivas que alimentan las posibles conexiones, significados, y momentos de la imagen pictórica. Muchos sistemas seriales se apoyan en algún tipo de repetición, la utilización de los mismos elementos, signos, objetos, o colores, en el conjunto pictórico. La utilización de este tipo de recurso, también se refiere a los elementos repetidos como unidades puente que establezcan cohesión en la serie, dándole unidad. Esta sería una de tantas estrategias de la repetición, otra es disimular miniserias incluidas dentro de la gran serie, disimularlas, que se sitúen en lugares opuestos, que jueguen en alternativas distantes entre sí. Existen en la pintura objetual unidades que tienen más profundidad en el campo visual, otras que son muy protagonistas en cuanto a objetos; entonces, se puede introducir una estrategia de repetición, para conseguir una pintura con todas las unidades, que se reparta el trasladando de puntos de tensión a elementos puente. Bien es verdad que estas estrategias no son nuevas; a lo largo de la historia de la pintura ha habido muchas ocasiones en que artistas organizan situaciones de este tipo, de acumulación por unidades, de repeticiones y ritmos cromáticos, matéricos, simbólicos, etc. Podemos encontrar el uso de las nociones de repetición en la pintura donde se busca efectos más bien ópticos y sensoriales en obras particulares, como en el caso del *op art*.

El investigador Roland Barthes, al hablar de los procesos de repetición en el arte y las culturas, hace una peculiar relación cuando dice: "Las culturas populares y extra-europeas (que manifiestan una etnografía) la admiten y extraen sentido y placer de la repetición (pensemos sin ir más lejos en la música repetitiva y en la música "disco")." [34]

La repetición siempre ha sido una noción relacionada con la comunicación y el conocimiento. La transmisión oral del conocimiento, la escritura, los oficios, buscan de alguna manera la reproducción y continuación del conocimiento a través de repeticiones, variaciones, y cambios. Un signo es algo que se repite. Sin repetición no habría signo, pues no se le podría reconocer, y el reconocimiento es lo que fundamenta al signo.

Si bien, es cierto que encontramos nociones de repetición en la cultura desde siempre, en la era industrial y post-industrial, toma significados nuevos, concernientes a la masificación de los procesos de transformación de la naturaleza en productos fabricados. Las transferencias y apropiaciones juegan con el mundo de la imagen publicitaria que nos rodea en las ciudades. Horizonte ambiguo entre analogías de la realidad vuelta realidad.

Las obras de los artistas son parte de los procesos que se van generando en las sociedades. Forman parte de un alfabeto de imágenes que se comparte con otros. Sin embargo, el cúmulo de imágenes publicitarias y de los medios masivos es aplastante, y constituye un alfabeto impuesto de forma mundial. Esta otra realidad paralela que son los medios masivos se inserta en forma contradictoria a la realidad de la mayoría. Es decir, los llamados medios masivos son desde hace tiempo una parte importante de la vida cotidiana.

En la pantalla de televisión se nos presenta a la vista un horizonte de unos cuantos centímetros de ancho y de largo. Las teorías utilizadas en los medios masivos, algunas originadas en la psicología dirigida a las masas, los que nos presentan patrones que no sólo buscan que consumamos como enajenados, sino que repitamos conductas, morales, ideologías, en forma masiva. Son mantras visuales y verbales alucinantes. Toman del conductismo la inducción por la repetición de un mensaje. Las transmisiones de imágenes a través de fotografías, televisión, video, publicidad, computadoras, revistas, etc. han permitido dar una imagen supuestamente global de la realidad, que choca y se mezcla con las realidades humanas individuales que existen, volviéndose parte del mundo que percibimos.

Omar Calabrese dice acerca de los recursos de repetición en los medios masivos: "En conclusión, de la larga y quizá incauta excursión en el ejemplo del telefilm, parecen emerger tres elementos fundamentales de la que he llamado "estética de la repetición", a su vez parte de la estética neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético." [35]

[34] Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Madrid, Catedra, 1994. P. 204

[35] Calabrese, Omar. *Op cit.* P. 60

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

El pensamiento en serie resulta sobre todo del moderno proceso industrial de fabricación, de la máquina. Con Duchamp, tan pronto como la obra de arte se ha convertido en una mercancía también puede esta ser presentada como arte. El objeto hecho en serie se individualiza y se hace único como pieza de arte, valiendo como signo a través de la acción. Estos sucesos, y muchos otros afectaron al quehacer pictórico como objeto artístico, único, y mercantil.

La publicidad constituye una especialización de la imagen, que aparte de sus implicaciones comerciales, describe una ideología, una forma de gusto, de belleza. En muchas manifestaciones del arte, como en algunas piezas pop, no hay obra original; las reproducciones y copia que pueden conformar la obra tienen la misma validez que el original. Con la acumulación modular de elementos repetidos en el pop cuestiona la factura de la obra de arte, al elemento o fragmento como individuo, perdiéndose al formar parte de un todo que sugiere el infinito. Sin embargo, la noción de repetición y de cita, constituye una constante en la composición artística de todas las épocas, y no relacionada con la idea de reproducción, copia, producción en serie, etc.

Las transmisiones de imágenes a través de los medios masivos de comunicación, son repeticiones, reproducciones, que dan una imagen supuestamente global de la realidad. Esta choca y se mezcla con las realidades humanas individuales y culturales que existen, volviéndose parte de ellas. Imágenes que se repiten, imágenes que son semejantes. Una foto de una cara no es una cara.

Podríamos pensar en Warhol como un artista de la clonación artística en su Factory. Un arte hecho para ser vendido, reproducido, mediatizado. Este trabajo artístico con los objetos creados por máquinas, sus imágenes, la seriación, y la publicidad, se habla de las formas de pensar, no solo el arte, sino la realidad circundante al artista, lo cual resulta interesante. El pop refleja la situación del capitalismo tardío a partir de la segunda guerra mundial. De hecho, al decir pop no se habla de un arte del pueblo, popular, o social, habla de una cultura de

masas mediática e industrial, básicamente urbana. El término de masas es utilizado, no en su sentido cuántico, numérico, o gregario, sino las formas de estar ligado el individuo a la sociedad. Como las relaciones de producción industrial crean a las agrupaciones sociales de igual manera que a productos. El reflejo de esta deshumanización se registra cuando el mismo Andy Warhol dice en un momento: "La razón por la que pinto de este modo, es por que quiero ser una máquina. Todo lo hago como una máquina por que quiero hacerlo así".[36]



Andy Warhol. Diez Lizes (Fragmento). 1963.

La reproducción, sin embargo, no es falsificación. De hecho, la mayoría de las obras que conocemos de los artistas famosos es a través de reproducciones en libros, a través de la foto y la producción en serie, de referencias. Se compran y se almacenan los objetos, imágenes, sonidos. Pero esto también ha permitido fenómenos de conocimiento y creatividad a través del mestizaje y los recursos de comunicación. Por muy manipulados que estén, espontáneamente se crean estas conexiones a través del flujo de informaciones, a veces, visuales. Se crean códigos, se apropian y generan mutaciones. En otros casos el mercado, o el propio artista, determina una línea y se encasilla en la auto-cita, la repetición, a la que le llaman estilo, personalidad, sello propio. Están también los elementos inconscientes que constituyen, más que un

[36] Stiles, Kristine. Selz, Peter. Theories and Documents of Contemporary Art, a Sourcebook of Artist's Writings. Berkeley, California, University of California Press Ltd., 1996, P. 340

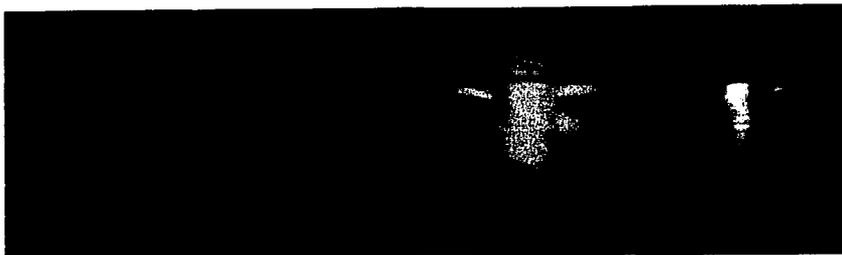
estilo, parte de los medios y soportes utilizados, parte de una consciencia colectiva. Finalmente, resulta interesante que las últimas tendencias vanguardistas sean: trans, neos, post, pseudo, etc. La publicidad, la pornografía, basan su técnica en las mismas premisas que muchas de las obras del arte actual: repetición y fragmentación. Sustituye la idea tradicional de imaginación por leyes físicas, la metáfora por la insistencia, la repetición. La asociación en pintura con formas anteriores agotan los neos y post. El investigador David Harvey dice: "La ficción del sujeto creador es dar lugar a la confiscación, la cita, el extracto, la acumulación y repetición de imágenes ya existentes". [37]



Joseph Beuys. (Sin título), 1965.

[37] Harvey, David. *Op cit.* P.75.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Azul (autorretrato).

Fotopintura digital, 1246 x 440 pxp, 2003.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Simultaneidades.

La simultaneidad de imágenes y significados, materiales y lenguajes, en la obra pictórica es una estrategia presente desde siempre en la historia del arte. Esta simultaneidad de elementos significativos dentro una misma obra se renueva con el principio collage, el cine, y diferentes procesos de reproducción y transmisión de la imagen. Con las composiciones en collage, los elementos significativos dentro de una imagen compuesta de diferentes relaciones con otras imágenes tomadas, la simultaneidad de lenguajes, visual, escrito, no verbal, etc, sintetizan una forma artística que tiene que ver con procesos del pensamiento y los sentidos, basados en este juego de impresiones y asociaciones. Algunos dadaístas consideraron la simultaneidad, entendida como una sucesión sin coordinar, casual, como principio dominante en la vida cotidiana; aceptándola como principio en la vida y en el arte. El grupo berlinés abrió el principio collage de lo puramente estético a provocativas imágenes de contenido político, y con como clara expresión de la ideología del artista (sobre todo G. Grosz y J. Heartfield). La provocación en Schwitters se mantuvo en los terrenos del arte, de hecho, él buscaba unir arte y no arte, lo cual se puede ver en sus objet trouvé y assemblages, más cercanos al collage cubista. Infinidad de artistas han encontrado en Dadá principios ampliados de hacer arte. Las "pinturas combinadas" de Rauschenberg, por ejemplo, son como una síntesis de pintura y montaje de materiales, tiene un fuerte antecedente en estos procesos dadaístas. Las composiciones casuales, matéricas, del action painting, y todos los objetualismos y no objetualismos.

En el mismo proceso creativo de la pintura, y a veces en la misma obra, conviven textos, objetos, e imagen pictórica. Se oponen y deconstruyen argumentos, se crean lecturas simultaneas de la imagen que la abren al espectador. En muchas manifestaciones pictóricas actuales encontramos trabajos que son una mezcla de objetos, materiales pictóricos, y palabras; imágenes compuestas sobre procesos múltiples. Esta simultaneidad es un ejercicio de comunicación de lenguajes que actúan al mismo tiempo, verbales y no verbales. Simplemente el tema de artistas que trabajan con la relación texto e imagen a lo largo de la historia de la pintura merecería una tesis doctoral. Aquí sólo la mencionamos como una forma de simultaneidad

de elemental importancia y recurrente en muchas de las piezas que se hacen actualmente.

En el trabajo artístico la reflexión está presente. La filosofía es ese discurso que es inevitablemente reflexivo, donde pensar es además, pensar acerca de pensar. En el caso de la pintura son procesos en donde el pensamiento se vuelve acción.

Al recurrir a lenguajes como el escrito dentro de la obra pictórica, las posibilidades se abren cuando el texto en cuestión, no solamente funcione como parte de la composición pictórica, sino que reúna por sí mismo significados y asociaciones. La idea del conocimiento como multiplicidad más que como un todo, elementos que no son fragmentos de algo roto, sino enteros de por sí que funcionan conjuntamente. Estas ideas se pueden llevar al trabajo pictórico y sus procesos conscientes e inconscientes.



David Hockney. 2 Chicos abrazados, 1962.

El texto junto con la imagen actuando simultáneamente, pueden afirmar un concepto, o abrir las interpretaciones posibles, al constituir un dislocamiento de significados. Muchas pinturas que se hacen son una mezcla de palabras y cosas. En este caso nos interesa resaltar la noción de simultaneidad para relacionar las palabras con una imagen dentro de una composición para construir conceptos. En el arte conceptual, donde la materia primordial es el

lenguaje, la imagen muchas veces aparece sólo como construcciones mentales, imaginaria disparada por el lenguaje, documentación, o piezas efímeras.

Estos procesos y acciones lógicos, objetuales y no objetuales se manifiestan en nuestras vidas continuamente. En el arte se trabaja conscientemente con estos procesos partiendo de soportes irregulares, de la simultaneidad de espacios, materiales, del desplazamiento de lenguajes en formas no lógicas, abriendo la obra a los elementos que la circunscriben. También al ir armando las piezas conforme se presentan los elementos e imágenes que toman de sus procesos, se expresa un contexto. Cuando estos procesos se mezclan con los procesos propiamente pictóricos, los procesos del dibujo, de observación, la pintura retoma contacto con cualidades de apropiación y dimensión.

Desde el momento en que se le llama arte a lo que uno hace, esto trae consigo una carga teórico conceptual. Comúnmente hay una disociación entre el hacer arte y hacer el discurso del arte, naturalmente no se trata de dos momentos distintos. Se especifica que se hace arte y se reflexiona sobre este arte.

Durante el siglo veinte, se le llamó arte a todo tipo de cosas, objetos, y acciones, incluido el acto mismo de nombrar arte. Sin embargo, más que sólo el hecho de nombrar, es el trabajo con distinto materiales, contextos, medios, como opciones para trabajar ideas y conexiones entre distintas áreas de la experiencia humana, que de esta forma se pueden establecer relaciones entre cosas aparentemente inconexas para englobar una experiencia cognitiva integral, en este caso, en pintura.

El investigador Jose Javier Muñoz dice: "En el análisis de las formulas expresivas audiovisuales se percibe la propensión de determinados lenguajes a incorporar elementos propios de otros lenguajes, aun pertenecientes a soportes y canales diferentes, con dos finalidades: Por una parte, enriquecerse con la capacidad expresiva específica y privativa hasta el momento de la simbiosis - del lenguaje que se apropia . Por otra, ampliar la sensación de las ideas del tiempo y el espacio en la transmisión de un

pensamiento o una imagen." [38]

Muchos artistas han propuesto de distintas formas que a través del arte se puede crear un enfrentamiento material y visual con los elementos que encontramos en la realidad cotidianamente e identificamos de forma inmediata, como son los objetos e imágenes que nos acompañan en la vida diaria, al reciclarlos en estructuras poéticas diversas, para sugerir otro tipo de ideas, a través de formas para componer la imagen. Estas estructuras compositivas se relacionan con las múltiples realidades en las que vivimos y que son formas de pensar, siendo estas estructuras una parte fundamental del arte contemporáneo.

El artista Joseph Beuys al hablar sobre su experiencia objetualista y su concepto ampliado de la escultura, dice: "Toda forma de expresión, ya sea visual o verbal, se convertía así en un módulo dentro de un vasto sistema de información y organización que también respondía a dominios de la experiencia que no pueden analizarse de manera puramente racional" [39]

Los procesos artísticos y culturales no se dan en un momento específico, ni con una sola forma. Son una constelación de causas y efectos, una serie de procesos dentro del proceso, los que van coincidiendo en momentos determinados con elementos reconocibles. En el arte, como en toda experiencia humana y natural, los procesos no se desarrollan en forma aislada. En las obras de arte no es nuevo el uso un lenguaje intertextual, tanto para montar como para desmontar una pieza artística como espectador. A través de la simultaneidad y confrontación de fragmentos, diferentes, a veces contradictorios, el artista y el espectador pueden establecer analogías y relaciones que pueden llevar a reflexionar sobre la realidad, y el arte como parte de la realidad. A través de estas reflexiones se potencia la capacidad crítica y de actuar, como una consecuencia de sucesos cotidianos.

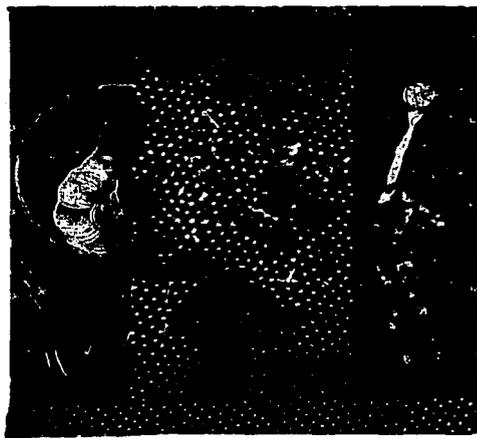
El paradigma modernista es generalmente entendido como el reflejo racional del humanismo liberal, y la creencia en el progreso establecida durante la Ilustración. Esta perspectiva presupone la posibilidad de objetividad fundada en valores fundamentales, intrínsecos,

[38] Muñoz, Jose Javier. Expresión artística y audiovisual: de los primeros signos de la realidad virtual. España, A*marú, 1993, P. 25

[39] Adriani, Götz. *Op cit.* p.p. 3-4

universales, clásicos, trascendentales, esenciales, autónomos, así como objetos, textos, y acciones autosuficientes. En contraste, una perspectiva a partir del postmodernismo ve a estas mismas construcciones como contingentes, insuficientes, y sin trascendencia; y el progreso se entiende como un concepto teológico que conlleva una coherencia narrativa que cambia con el tiempo. Con la llegada de la contingencia postmodernista se puso a la objetividad modernista en duda. La identidad y la subjetividad humana dejaron de ser entendidos como algo unificado, sino que mas bien fueron vistos como algo polimorfo, fragmentado, y descentralizado. En relación al postmodernismo se entiende las esferas de la cultura y el conocimiento como interconectadas entre sí, y configuradas por relaciones de poder.

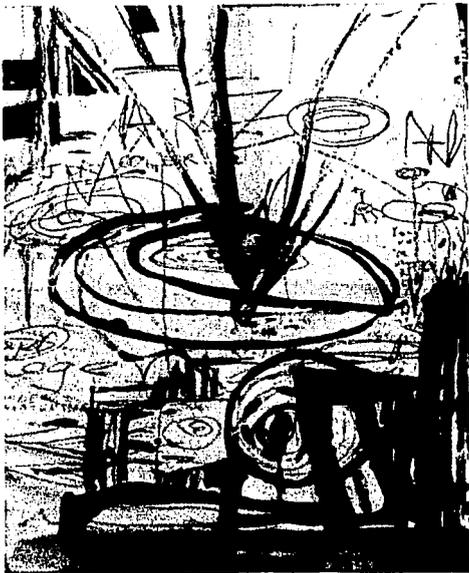
Ejival afirma: "Vivimos, se dice, en el ápice de la era Deleuziana, en este espacio lleno de interconexiones, rizomas, tecnologías virtuales y producción de sonidos que nos ayudan a interpretar lo que sucede en el mundo de una forma alternativa; una contextualización de eventos sonoros aplicados fuera de su territorialidad natural." [40] Esta simultaneidad de sucesos dentro de la obra se conecta con las simultaneidades de sucesos y elementos del mundo en el que se manifiesta tanto la obra como el artista y el espectador. Estas interconexiones se enriquecen con encuentros y desencuentros en el espacio pictórico. Simultaneidad de espacios, elementos. La pintura se puede leer como un periódico, un rostro en el metro entre miles. La simultaneidad de lenguajes dentro del objeto pictórico, textos, fotos, materiales. Podemos leer un espejo múltiple en algunas composiciones pictóricas con imágenes e ideas conectadas entre sí.



Sigmar Polke. Alicia en el país de las maravillas, 1983.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

[40] Ejival. Artículo: "Force Inc.: estructuras y rizomas para Szepanski" en sección: Pulsadélica, de la revista: Latin Pulse, noviembre, 2000, Tower Records, México, P. 11



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
La razón.

Acrílico, barra conte y grafito sobre
papel, 100 x 70 cm, 1996-1997.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Divina.

**Collage, acrílico, barra conte, crayola, papel,
sobre madera, 76 x 76 cm, 2000.**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

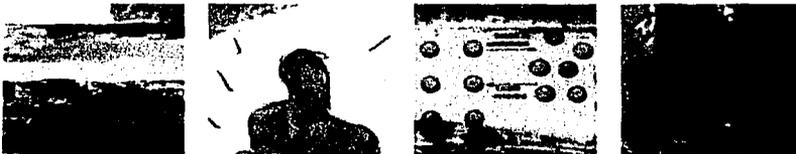


Emmanuel de la Cruz Hinojosa. Caminando. Acrílico, tempera fluorescente, pastel de óleo, barra conte, collage, papel, sobre madera, 50 x 61 cm, 2002.

Capítulo 3

Pensamiento - Acción / Pintura contemporánea

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Poética de conjunto.

Forma es contenido y contenido es forma. Las formas de comunicación, artísticas o no, se transforman relacionándose, mezclándose, tocándose, con todos los elementos de la realidad, compuesta de infinidad de realidades.

En el trabajo artístico aparentemente la teoría viene después, primero es la pulsión y luego la reflexión. Obviamente, esto no es así. En el arte, la teoría y la práctica, no son cosas que sucedan una después de la otra. No podemos dejar de estar conscientes de todos los elementos que componen nuestro conocimiento personal como multiplicidad. Cada obra que se produce y se presencia lo es también desde nuestra estructura física y mental, y eso incluye una carga teórica o racional, una reflexión.

Simón Marchán Fiz: "Una obra de arte es una tautología en cuanto es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que aquella obra particular de arte, es arte, que significa que es una definición de arte ... Lo que tiene el arte en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología, es decir, que la idea de arte (u obra), y el arte son la misma cosa." [41]

La pintura es un lenguaje artístico con una poética que toma la materialidad para su ejercicio. Los grados de síntesis, de una obra de arte es uno de sus elementos poéticos importantes. La capacidad de construir discursos y asociaciones. Síntesis de lecturas del mundo, de los lenguajes artísticos, de sus posibles conexiones con otras áreas del conocimiento como experiencias de vida. El lenguaje artístico no surge ni existe al margen del lenguaje ordinario, y de hecho se constituye sobre la base de este, de él toma unidades significativas.

La poética es un tomar de la realidad, transformarla en nuestro entendimiento en una composición sintética. Se establecen sistemas de relaciones internas entre los elementos de la obra pictórica, diálogos, no sólo internos sino con lo demás. Fenómenos poéticos que toman la materialidad para su ejercicio, en forma de pintura y escultura. La capacidad o posibilidad de síntesis de una obra de arte es uno de sus elementos poéticos

importantes. La capacidad de construir discursos y asociaciones. Síntesis de lecturas del mundo, de los lenguajes artísticos, de sus posibles conexiones con otras áreas del conocimiento como experiencias de vida. En el objeto de arte la forma y el contenido son partes de una misma cosa en la que la forma significa y manifiesta el contenido. De ahí la importancia del estudio formal de las artes visuales, por ser estas una experiencia perceptual y sensorial a través de las cuales se lee un contenido.

Un lenguaje de cualquier tipo, no es sólo un conjunto de signos, significativos o no, sino como se articulan y estructuran, como se presenta en composiciones. Un rasgo característico de la denominación poética, o una posible peculiaridad consiste en poder constituirse en una imagen o imágenes, una realidad que opera junto con la realidad de su contexto, en el que se inserta. Es este organismo o máquina abstracta que conectamos con partes de todo y con nosotros mismos, y esto es comunicable. El conocimiento en algunas de sus formas, se comunica con imágenes; imágenes especiales que son elementos no solamente representativos, sino el conocimiento mismo jugando en nuestra cabeza y nuestros sentidos, donde habitan y se quedan. Los rasgos de momentos en la pintura, los elementos, los espacios, se conjugan a través de un proceso anterior a la obra, pero que en esta logran un encuentro. Se establecen sistemas de relaciones internos entre los elementos de la obra de arte, diálogos, que la trascienden.

El arte, la pintura, son un conjunto de elementos significantes que podemos relacionar con las redes significantes en la poesía y la literatura, sin poderse analizar como la lingüística, o bajo un sistema semiótico preciso. En el haiku japonés, por ejemplo, vemos como se toca al lector u oyente con un breve conjuro, una síntesis, un dibujo verbal, unas palabras mágicas, de encantamiento, de igual forma un conjunto pictórico puede contener esta síntesis a través de los elementos. El pintor es como un químico mezclando sustancias ya existentes para componerlas en otra. La composición de una sustancia de dos o mas elementos, químicamente combinados en diferentes proporciones, la mezcla de dos o más sustancias que no están químicamente unidas

[41] Marchán Fiz, Simón. *Op cit.* P. 256

de por sí, da el resultado de otra, cambiando incluso las propiedades de los elementos iniciales. Esto sucede con las imágenes, en la pintura: "Artista: aquel que trabaja en un arte. Se dice en particular de los que hacen operaciones químicas. Diccionario de la Academia Francesa de 1694." [42] El trabajo del pintor, el artista, el científico, el campesino, el obrero, es transformar la realidad, aspirar a comprender, pero sobre todo la acción transformadora de los elementos ya existentes. En la pintura los rasgos del momento, los elementos, los espacios, se conjugan a través de un proceso anterior a la obra, pero que en esta logran un encuentro. En la naturaleza, las formas en las que se auto-organizan las composiciones de vida, organismos sencillos que al unirse producen organismos complejos, inspira a artistas como los *povera* a buscar esta lógica interna de elementos, o alógica como se prefiera, como forma poética. Otros artistas trabajan este tipo de composiciones de forma inconsciente. Gilles Deleuze denominó *filum maquina* [43] al conjunto de todos los procesos de autoorganización en el universo, incluyendo aquellos en que un grupo de elementos previamente inconexos actúa para formar una entidad nueva. Este *filum maquina* borra las distinciones entre la vida orgánica e inorgánica. Las redes, las asociaciones han evolucionado de manera semejante, tanto en organismos biológicos como no biológicos, como pueden serlo la organización de materiales y significados en las composiciones pictóricas (si es que realmente existe esto último). Podemos encontrar analogías entre estas formas de organización y las formas en que se componen algunas pinturas, ideas basadas en la impredecibilidad y el caos, con procesos artísticos. La Ley de los sistemas de Ludwig Von Bertalanffy es otro ejemplo de formas de comprensión de los conjuntos en diversas áreas y ciencias, que podemos relacionar con los procesos de composición pictórica: "El todo es más que la suma de sus partes, de manera que un sistema complejo adquiere propiedades nuevas que no tienen sus partes constitutivas y para las que no fue creado" [44] Un ejemplo de este tipo de composiciones, o sistemas procesuales, es que aun teniendo los planos de una gran red telefónica, de drenaje, vialidad, etc., sería imposible construirla a partir de cero obteniendo un resultado similar en eficacia y versatilidad que la red ha desarrollado por sí misma a través del

tiempo. El internet es otro ejemplo de un conjunto que está aparentemente fuera de control que se autoregula. Se le ha llamado a este fenómeno "de emergencia" y es aquel que estudia la autoorganización, esto es, cómo estos elementos sencillos al unirse producen organismos complejos. La muestra es que, estudiando un gota de agua no se podrá explicar por qué se forman remolinos en el agua. Podemos encontrar formas similares que suceden a menudo en los procesos compositivos y materiales de la pintura. Este tipo de autoorganizaciones que encontramos en la naturaleza y las sociedades, tiene relación con la comprensión del mundo y el manejo de informaciones en este tipo de formas de composición desde el arte. En la pintura del siglo veinte, desde *dadaístas*, *povera*, *expresionistas*, y *abstractos*, por mencionar algunos, usan relaciones caóticas, azarosas, y *matéricas*, para sus sistemas procesuales.

En la naturaleza, las formas en las que se autoorganizan las composiciones de vida, organismos sencillos que al unirse producen organismos complejos, inspiran a artistas como los *povera* a usar estas lógicas internas de los elementos como forma poética. En realidad, muchos artistas han trabajado consciente o inconscientemente con este tipo de composición en el arte, apenas interviniendo los espacios y elementos, dejando que estos se encuentren, recurriendo al azar como elemento en el proceso, o simplemente dejando fluir las imágenes. A partir de reflexiones acerca de las vanguardias, es con el *minimalismo*, el *povera*, y sobre todo con el *conceptualismo*, que la obra artística se enmarca en las teorías que la fundamentan. Se enfatiza la importancia de los procesos formativos y conceptuales, situando a la obra como una parte de ese proceso. El concepto de pintura se amplía como objeto procesual y conceptual, hasta llegar a disolverse como objeto.

La obra *neofigurativa* aprovechó la composición *caótica*, *desordenada*, *propia del informalismo*, los *conceptualismos*, y de los *objetualismos*, para desarrollar diversas formas reintegradas a la pintura. Ahora bien, la reintroducción del objeto representado exigía una cierta lógica de convenciones gráficas e icónicas sin las cuales no podía existir como representación. La composición *neofigurativa* conjugó los polos de la figura y del lugar

[42] Rodríguez Prampolini, Ida. Artículo: "Belleza y utilidad" en revista Ciencias, Dpto. de Difusión de la Ciencia del Dpto. de Física, UNAM, enero-marzo, México, 1997. P. 17

[43] Yehya , Naief. *Op cit.* P. 73

[44] Yehya , Naief. *Ibidem.* P. 73

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

que ocupa en el espacio. La pintura concreta elimina toda representación naturalista; se vale exclusivamente de los elementos fundamentales de la pintura, la forma y el color de la superficie, su esencia es la emancipación de todo modelo natural, pura creación. No se trata solamente de la inserción de objetos o materiales en la obra pictórica, sino su inclusión en un lenguaje. Las diferentes formas de arte objetual, desde el collage cubista, los readymades, hasta las manifestaciones recientes, identifican los objetos y los niveles de representación de estos, alterando los principios de ilusión de semejanza de la representación pictórica.

El conocimiento en algunas de sus formas, ya sea, arte, ciencia, se comunica con imágenes; imágenes especiales que son elementos no solamente representativos, sino el conocimiento mismo jugando en nuestra cabeza y nuestros sentidos, donde habitan y se quedan.

El artista Gabriel Orozco considera: "Lo más importante no es lo que la gente ve en un museo o galería sino lo que la gente ve después de haber visto dichas obras y cómo confronta la realidad nuevamente. El verdadero gran arte regenera la realidad, la hace más rica o mejor, pero no diferente" [45]

Algunos artistas sienten que sus pinturas no necesitan comunicar en el sentido tradicional: como contando una historia, una moraleja, o incluso presentando la imagen de una escena o cosa alguna. En la pintura es posible que la comunicación sea extremadamente sutil y tome cierto trabajo por parte del observador el acercarse a ellas. Por otro lado, al que pinta una escena figurativa de meticoloso realismo lo que le interesa no es la escena en sí, de otra manera usaría una cámara. Lo que le interesa es el discurso pictórico, la composición. Se cuestiona como se componen los materiales, las informaciones.

Muchos de los artistas que hacen objetualismos y pinturas le prestan más atención al resultado, a la idea de un producto u obra, que al proceso en sí de hacerlos, quitándole su esencial impredecibilidad a la experiencia y convirtiéndola en una representación y no un hecho que se va sucediendo, una serie de procesos imprevistos pero con una dirección. Sin embargo, no se trata de que el arte

sea algo caótico en el sentido de que no tenga intensiones o ideas previas, de esta forma no tendría sentido. El pintor trabaja sobre lo que observa, y las calidades de los elementos que puede incluir en un cuadro. Tomando a la obra como un proceso de autorganización de los elementos y asociaciones visuales de ideas, en los que el artista interviene como un elemento más en esta evolución de la pieza. También cabe aclarar que intervienen en la obra y experiencia artísticas, elementos de todo tipo y no sólo visuales, artísticos, o técnicos. El artista Dennis Oppenheim dice: "El artista para mí es un mutante. Alguien que lucha con la transformación de lo humano." [46]

La construcción de imágenes con fragmentos independientes que actúan como rizomas de una composición total, así como la descontextualización de elementos reconocibles en la cotidianidad, que al mezclarse entre sí con elementos, materiales, o discursos propiamente pictóricos nos causan otra consciencia de la realidad inmediata.



Antoni Tàpies. Puerta-armario, 1973

[45] De la Mora, Laura. artículo: "Gabriel Orozco: cuerpo contenido en el tiempo" en revista: Artvance, año 1, núm. 2. agosto/septiembre, México, 1999. P. 31

[46] Pinto de Almeida, Bernardo. Artículo: "El arte como imperativo. Dennis Oppenheim" en revista: LAPIZ, núm. 76, año IX, marzo de 1991, España, P. 47

Antoni Tàpies dice: “[...] la realidad no ha estado nunca en la pintura, sino que se encuentra únicamente en la mente del espectador. El arte es un signo, un objeto, algo que nos sugiere la realidad en nuestro espíritu. No veo, pues, un antagonismo entre abstracción y figuración, mientras nos sugiera esa idea de realidad” [47]

Una obra artística, una pintura, puede ser materia, un espacio intervenido de alguna forma. Es lo que pasa en tu cabeza cuando ves cierto conjunto de elementos, materiales, colores, formas, etc. La composición finalmente está en la percepción y el pensamientos de cada quien, y estos a su vez tienen que ver con procesos sociales. Estos conjuntos poéticos son parte de las formas en que se va componiendo, autorganizando e intertextualizando nuestro pensamiento individual y colectivo.

Existe un trabajo con las imágenes y con los espacios, los materiales, pero a la vez estos surgen como en los sueños, en forma inesperada, como disparados por el cúmulo de cosas que es la vida. Todo esto sucede en procesos dentro y fuera de nuestra cabeza. La observación como forma de pensamiento con el que trabaja el dibujo y la pintura, es finalmente la herramienta precisa para la lectura y asociación de conjuntos. Cuando estos conjuntos y elementos significantes se nos presentan en una forma que, en lugar de cerrarse en una narrativa evidente, se coloque en el lugar de lo apenas visible, lo aparentemente confuso pero familiar. Cambiando en sus posibles formas y significados. Parecido a las cosas que se recuerdan y las que se olvidan, lo intencional y lo no intencional. Los conjuntos que logran una síntesis legible del mundo, sutil, poética, son producto del trabajo, y no de la casualidad automática, de la ocurrencia.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Miquel Barceló. cuadernos de Mali (fragmentos), 1992.



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Vaso con sueños.

Técnica mixta, óleo, acrílico, grafito, pastel de óleo,
barra conte, papel, sobre madera, 76 x 67 cm, 2001.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Homenaje póstumo a Lolo Ferrari.

Mixta, collage, papel, sobre madera,
50 x 61 cm, 2000.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La pintura como acción poética.

El conocimiento es una acción, el conocer. La acción a su vez es una forma de conocimiento. El hombre crea instrumentos, situaciones para transformar y transformarse, crea instrumentos de cultura y procesos a través de los cuales evoluciona (evolución = cambio). Podemos hablar inclusive de mutaciones. El autor Kevin Kelly dice: "Pensar es actuar y actuar es pensar". [48]

El arte es a veces una forma en la que se manifiesta el conocimiento. Cuando las composiciones artísticas guardan un lenguaje poético que contiene informaciones, relaciones con la realidad, una forma sintética de conocimiento. El arte es una acción compuesta de múltiples acciones, tanto del artista como del participante que interviene. Este arte está relacionado con el contexto en el que se manifiesta, pero también se desarrolla en forma independiente. Es un proceso cognoscitivo que nos puede hacer relacionar las cosas comunes en formas diversas a las que estamos acostumbrados, haciendo uso de objetos e imágenes del mundo en el que vivimos, produciendo reflexiones. La obra toma un sentido compositivo con fines extraestéticos, para satisfacer profundas necesidades de conocimiento y comunicación del ser humano a través del arte.

El investigador Jan Mukarovsky dice: "El arte es actividad no sólo desde el punto de vista del autor (es corriente la opinión según la cual el objetivo principal de la obra de arte queda fijado en el proceso de su creación), sino también desde la óptica del receptor, sobre todo en la percepción activa, durante la cual la obra se convierte en un poder productivo y nos ayuda a alcanzar una concepción clara y determinada del existir.[...] La verdad es que el acto de la percepción de la obra de arte no es nunca instantáneo, sino que transcurre en el tiempo, e incluso en fases. La investigación experimental ha comprobado que el acto de percepción tiene un carácter de actividad".[49]

En la obra de arte se reúne una fuerza y/o significación, cuyo portador es y no es la obra como objeto en sí (cuando lo es). No son solamente los elementos que la

componen, sino también lo que sucede en nuestra mente al contemplarlos, es donde se da el diálogo con nuestro cuerpo. La artista Dianne Pierce dice: "Como seres humanos, estamos expuestos a experiencias y sucesos que nos afectan, ya sean culturales, sociales, espirituales o físicos. Nuestro cuerpo es el receptor y el depositario del recuerdo de estos sucesos". [50]

Si no podemos separar la mente de las percepciones y expresiones sensoriales del cuerpo, el cuerpo piensa. Cada célula, cada cromosoma es inteligente y piensa. No como pensamos que pensamos los humanos. El conocimiento puede ser información de muchas formas, colores, olores, embones, figuras, y un sin fin de posibilidades.

El psicólogo de la Gestalt, Rudolf Arnheim ya consideraba: "mis experiencias anteriores me habían enseñado que la actividad artística es una forma del razonamiento en la que percibir y pensar son actos que se encuentran indistinguiblemente entremezclados. Me vi abocado a afirmar que cuando una persona pinta, escribe, compone o danza, piensa con sus sentidos. Esta unión de percepción y pensamiento resultó no ser algo meramente específico de las artes. [...] - Arnheim propone - llegar a una más cabal comprensión de la percepción visual como actividad cognoscitiva". [51] Estas ideas, manejadas no solamente por Arnheim, cuestionan la tradicional dicotomía entre pensamiento y sensación, la idea de percepción. Así como los procesos perceptivos y el trabajo visual son formas de inteligencia, la ciencia a su vez, utiliza las imágenes para conformar sus modelos mentales. El cálculo matemático ha sido utilizado en la descripción de fenómenos naturales a lo largo de la historia europea, con Newton en forma destacada, y las matemáticas se convirtieron en el centro de la metodología y el razonamiento científico. Sin embargo, la visualización ha existido siempre en el ámbito científico. Aunque siempre ha existido este fenómeno, actualmente algunos laboratorios realizan especialmente la visualización científica en colaboración de artistas y científicos: "el Centro Nacional para Aplicaciones de Supercómputo (NCSA), el Laboratorio Electrónico de

[48] Yehya, Naief. *Op cit.* P. 72

[49] Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte.* Edición crítica de Jordi Llovet. Barcelona, Colección comunicación visual, Gustavo Gili, 1977. P. 235

[50] Pierce, Dianne. *Catálogo de: Permutaciones anatómicas: Diez artistas danienses y el cuerpo humano.* México. XXVI Festival Internacional Cervantino, curaduría Dianne Pierce, Xpert press, S. A de C. V. 1998. P. 5

[51] Puig, Arnau. *Sociología de las formas.* Barcelona, Colección comunicación visual, Gustavo Gili, 1979. P. 30

Visualización y el Centro de Supercómputo de San Diego, todos ellos en Estados Unidos; el Laboratorio de Investigaciones Avanzadas en Telecomunicaciones, de Japón.” [52] Estos laboratorios realizan trabajos con los últimos descubrimientos y aportaciones del ámbito científico y tecnológico. Una de las funciones que se pretende en estos laboratorios es permitir que el conocimiento llegue a sectores que normalmente “quedan fuera” del circuito de producción del conocimiento científico y no científico. El investigador Daniel Rivera: “En los años sesenta, la idea de participación del público directamente en la obra se configuró también como un parámetro educativo. Los museos y galerías tuvieron que introducir estos conceptos como elementos constitutivos de sus instituciones. Hoy los museos de ciencia hacen lo mismo. No es nada casual que los artistas interactivos pertenezcan al gremio de los conceptualistas y que los científicos prefieran este enfoque por una razón interesante: lo que rige el arte no es la condición subjetiva sino lo que es común denominador de todos, parafraseando a Pessoa sobre su crítica al arte moderno.” [53]

Afuera de los laboratorios y del mundo científico, hace ya más de tres décadas que ha cundido un despliegue visual de las matemáticas, especialmente de la geometría fractal. La cual pasó de los laboratorios, a las galerías de arte, para después popularizarse a través de la publicidad, la televisión, los videos musicales, los tatuajes, la decoración de las fiestas *rave*. Esto coincide con algunos programas de computadora, como el photoshop, corel draw, etc. que contienen paletas para alterar las imágenes como la psicodélica. Todas estas experiencias se relacionan con la manera en que se comunica el conocimiento, y por lo tanto como se hace arte, cuestionando la función de medios como la pintura, sus formas de composición, y posibilidades.

El artista Joseph Beuys dice: “A través de la investigación y el análisis he llegado a darme cuenta de que los dos conceptos, el arte y la ciencia, se hallaban diametralmente opuestos en el desarrollo del pensamiento occidental; por tal razón había que hacer un intento por resolver esta

visión polarizada y había que desarrollar conceptos más amplios”. [54]

Es sobre todo con el desarrollo de las matemáticas y recientemente con la aparición de la computadora, que se ha retomado y desarrollado una visualización científica en forma cercana a la conjetura estética o artística. Aunque cabe aclarar que la ciencia siempre se ha valido de modelos visuales, gráficos y tridimensionales.

Con el transcurso de la Historia humana, y como parte de una necesidad, se comienza a aceptar otro tipo de razonamientos a los establecidos sobre el que se ha basado el pensamiento, por resultar limitados para comprender el mundo y a nosotros en él. La constante transformación tecnológica y de las llamadas comunicaciones han jugado un papel muy importante a lo largo de la historia del pensamiento humano contemporáneo. La ciencia como parte de la realidad y el conocimiento tiene que relacionarse en una forma estrecha con el arte.

La constante transformación de la realidad, compuesta de múltiples realidades, hacen que necesitemos de otras formas de pensamiento, de comunicación. Formas de racionalidad y no racionalidad basadas en áreas del pensamiento como lo son los sentimientos, las emociones, la imaginaria, los mitos, que, de cualquier forma han intervenido en el tipo de pensamiento racional.

El investigador Samuel Arriarán dice: “Hoy el proyecto de modernidad está más debilitado y se da la posibilidad de necesitar acudir y comprender otras formas de racionalidad (no necesariamente “irracionales” por no ser europeas). [...] Otro tipo de racionalidad es, por ejemplo, aquel que corresponde al ethos barroco en América Latina. Aquí lo afectivo y lo simbólico tiene su propia operatividad. [...] Lo no racional no significa necesariamente lo irracional; es decir no se sitúa en relación a lo racional, sino que pone en pie una lógica distinta a la que ha venido prevaleciendo desde el Siglo de las Luces. Se admite cada vez más en la actualidad, que la racionalidad de los siglos XVIII y XIX, no es más que uno de los modelos posibles de la razón”. [55]

[52] Rivera, Daniel. Artículo: “Hacia una cultura de la visualización científica” sección: Virtualia., núm. 62, periódico: La Jornada, México, D. F., 20 de Abril, 1999. P. 1

[53] Rivera, Daniel. *Ibidem*. P. 1

[54] Adriani, Götz. *Op cit*. P.4

[55] Arriarán, Samuel. Filosofía de la posmodernidad crítica a la modernidad desde América Latina. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997. P. 26-27

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Al decir pensamiento no racional podemos hablar de lógicas compositivas en el arte donde finalmente se entablan otras formas de diálogo con la realidad diversas a cuando domina una lógica puramente racional. Este tipo de lógicas las encontramos en la naturaleza como estructuras aparentemente caóticas pero que guardan una relación tanto funcional como formal. El investigador Roger Garaudy afirma: "Un paisaje, un desnudo, una naturaleza muerta, son realidades, pero la angustia o la alegría, el amor o la rebeldía también lo son" .[56]

Las manifestaciones no objetuales, o acciones de artista, que desde Dadá han sido retomadas por artistas conceptuales, minimalistas, performanceros, etc., y vuelven al objeto pictórico como objeto de arte, a la vez que como documentación de una acción artística en forma de pinturas y dibujos en el caso de muchos artistas contemporáneos. A mediados del siglo veinte, el crítico Harold Rosenberg identifica y hace énfasis en este carácter procesual en un grupo de pintores neoyorquinos al denominarlo *action painting*. Comúnmente se relaciona el grado de improvisación de la *action painting* con el *jazz*, pero es inevitable el relacionarla con las tradiciones caligráficas japonesas y chinas. Aunque estos procesos produzcan objetos, y pinturas, constituyen una de tantas poéticas de la acción. La actividad de dibujar es quizá la más inmediata conexión entre pensar y hacer. Podemos decir que la pintura y el dibujo son formas de pensamiento-acción. En el presente texto proponemos a la pintura y el dibujo como posibles y agudas formas de pensamiento vinculadas a la acción, formas de conocimiento, observación, e inteligibilidad de la realidad en un lenguaje que llamaremos no solamente artístico si no poético.

Harold Rosenberg, es a quien se le atribuye el haber acuñado el término *action painting*, el cual, es además incluido como una forma del expresionismo abstracto norteamericano. Rosenberg decía: "En determinado momento, uno tras otro, los pintores norteamericanos empezaron a ver el lienzo como un campo de acción, más que como un espacio en que debían reproducir, analizar o expresar un objeto real o imaginario. Lo que se iba a realizar en la tela no era un cuadro, sino un acontecimiento" .[57]



Jackson Pollock. El bosque encantado, 1947.

Todas las personas ejercemos la inteligencia visual, y acciones objetuales y no objetuales. Un ejemplo son los multitudinarios altares, las festividades populares, los disfraces, el carnaval, los adornos cotidianos, contienen un lenguaje de significados visuales aunque no necesariamente artísticos.

El ser humano vive en, y entre distintas realidades, humanas, individuales y sociales en las que la esencia no cambia. La forma expresa el contenido. Nosotros y las cosas transitamos de una a otra de estas realidades, y el arte es uno de estos tránsitos.

El nacimiento del arte, la ciencia, lo sagrado, la economía, es el nacimiento de campos de lo real, o del conocimiento de lo real, y nacen entremezclados. Jose Javier Muñoz afirma: "Antiguamente el saber era un todo. La filosofía era un compendio de la religión y de la sabiduría de las

[56] Garaudy, Roger. et al. "Materialismo filosófico y realismo artístico" Estética y marxismo. Barcelona, Martínez Roca, 1969. P. 19

[57] Vicens, Francesc. Arte abstracto y figurativo. España, Salvat, 1973, P. 114

ciencias, las artes y los mitos". [58] Esta intelegibilidad de la realidad, como ya dijimos, no es necesariamente o únicamente racional, y es social e individual. Es de alguna manera lo que se manifiesta en las obras de los artistas que tienen la capacidad de mostrar hallazgos de su trabajo individual con el mundo que perciben, el que expresan y el que desean expresar. La realidad puede ser aquello que articulamos, y que por lo tanto puede comunicarse. Podemos definir desde hace muchos años, que los objetualismos no son sólo nuevos géneros artísticos, sino que representan las nuevas formas de pensar la realidad desde el arte.

Si bien, podemos hablar del arte como una experiencia cognoscitiva en la que nuestros sentidos y nuestra mente actúan en una forma diversa a lo puramente racional, esto no quiere decir que se tenga que excluir a la razón completamente o necesariamente de la experiencia. Tampoco que la experiencia artística sea antagónica a la razón, o que tengamos que rechazar el pensamiento tradicional europeo. Pero cabe mencionar que desde los griegos, el renacimiento, la ilustración y el positivismo científico, se va separando el conocimiento.

El artista Joseph Beuys dice: "El problema consiste en que, metódicamente, uno ilumina la cuestionable existencia "departamentalizada" de un concepto de la ciencia, presentando imágenes del pasado para señalar que existen otras relaciones, implicaciones mucho mayores [...] si yo hubiera expresado todo esto tan sólo en propuestas lógicas ortodoxas, en un libro, habría pasado por desapercibido, por que la gente hoy en día tiende a satisfacer sólo su intelecto y a entenderlo todo en términos de las leyes de la lógica. Pero yo no tenía el menor interés en seguir usando sólo la lógica; quería sacudir todos los residuos presentes en el inconsciente y llevar los fragmentos resultantes a un estado de caos" [59]

El arte tiene un carácter social en todos sentidos, lo cual da pie a una pregunta que se han planteado los artistas después de la revolución industrial y postindustrial con respecto al objeto de arte: ¿Que sentido tiene pintar un cuadro, producir una escultura, incluso una pieza no-objetual, si sus mejores perspectivas, dentro del circuito

oficial, consisten en exhibir y vender sus obras o documentación en una galería comercial, recibir una beca, un patrocinio, etc. y que esta obra llegue a un público minoritario, a veces desinteresado o desinformado?. La promoción comercial del arte funciona para unos pocos a la vez, y aun así, si tiene suerte el artista, comúnmente otros manejan su obra. Se le da un beneficio menor por el comercio de esta y a cambio puede perder independencia. Su obra se vuelve propiedad de particulares, pero el premio es, parafraseando a Warhol, "quince minutos de estrellato".

El curador Antoni Muntadas dice: "el arte y la cultura popular empiezan a interrelacionarse a través de sistemas comerciales. [...] Evidentemente hay una voluntad del artista por conectar con un público mayor e intentar salir del gueto del arte, pero, por otro lado, los medias ven esto y crean al artista como un mito, poniéndolo en la misma situación que la de un actor de cine o un cantante de rock. Es el fenómeno de los ochenta." [60]

Los grupos y movimientos artísticos tienden a ser asimilados o ignorados por el sistema mercantil del arte, volviéndose moda para luego disolverse. Casi siempre duran poco y así llega a diluirse su potencial impacto social. Lo "actual" es determinado por los ritmos del mercado y la industria artística se ha vuelto, en muchos casos, diferente a la realidad social.

El artista Jeff Koons dice: "Los artistas de alguna manera hemos desarrollado esta crisis moral donde estamos temiendo si tenemos efecto en el mundo. Nosotros hicimos estos juegos internos; desarrollamos todas estas estéticas y todo este formalismo. Es una estructura totalmente ineficaz que no participa en lo absoluto en el mundo exterior. Nosotros éramos los grandes seductores, los grandes manipuladores, y le hemos quitado estos poderes intrínsecos al arte, su efectividad. La industria del entretenimiento, la industria de la publicidad, han tomado estas herramientas del mundo del arte para hacerse ellos mucho más potentes políticamente. Estamos realmente devastados y muy impotentes en estos momentos. Simplemente, un fotógrafo trabajando para una compañía de publicidad tiene una plataforma para ser políticamente

[58] Muñoz, Jose Javier. *Op cit.* P. 12

[59] Adriani, Götz. *Op cit.* P.4

[60] Collado Gloria. Artículo: "Del lado oculto, entrevista con Antoni Muntadas" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 103, Mayo de 1994, España, P. 31

más efectivo que un artista". [61]

El lenguaje del arte a menudo se especializa y sofisticada tanto, sobre todo en cuanto a su difusión, que resulta inaccesible para la mayoría de un público que ha sido absorbido por los llamados medios masivos de comunicación. La cultura de masas, que no es más que un proceso de uniformación y consumo disfrazada de drama, moda, información, servicios, etc.

El artista, dentro del mundo creado alrededor de él y de su obra, se encuentra con la manipulación mercantil del arte, así como con el anonimato. Una parte del ambiguo arte contemporáneo se ha incluido y valido de estos medios y del sistema del espectáculo para introducir su discurso, a veces siendo asimilados por los intereses que controlan este mercado. Otros han optado por crear sus propios medios y alternativas de comunicación artística. Algunos artistas han llegado al estatus de "estrellas" al involucrarse íntimamente con los medios masivos, utilizándolos brillantemente en algunos casos, apropiándose y jugando, no sólo con las imágenes publicas, sino con la propia imagen vuelta pública.

En la actualidad una gran parte de la gente está tan absorbida con el entretenimiento de masas, que difícilmente puede pensar en otro nivel. La idea de hacer arte parte de un compromiso. La cuestión es ¿por que va a querer la gente el arte si está saturada por lo medios? Sin embargo, todos sabemos, o debiéramos de saber, que estos llamados medios masivos de comunicación, tienen dueño. Por lo tanto sus mensajes casi siempre, sirven a intereses mercantiles, económicos e ideológicos específicos del que se benefician pocos, volviéndose sistemas cerrados en los que no hay diálogo, salvo en raras excepciones.

El artista y teórico Guy Debord dice: "En el plano de los medios de pensamiento de las poblaciones contemporáneas, la primera causa de decadencia se refiere claramente al hecho de que ningún discurso difundido por medio del espectáculo da opción a respuesta; y la lógica sólo se ha formado socialmente en el diálogo". [62]

[61] Stiles, Kristine. Selz, Peter. *Op cit.* P. 383

[62] Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo.* Barcelona, Anagrama. 1990, P. 42

[63] Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos.* Trad: Francico González Aramburu. México, Siglo XXI, 1997, P. 220

Actualmente se nos promete desde el poder económico y político a través de los llamados medios masivos de comunicación, una realización del ser humano a través de la tecnología, los placeres mediáticos, la apariencia, el consumo, la posesión de objetos y bienes materiales, cuando en realidad desde esta perspectiva nuestras vidas se reducen a vender nuestra fuerza de trabajo a otros, perseguir el dinero y el sueño de que con él y lo que con el se puede comprar, viene la felicidad.

El investigador Jean Baudrillard dice: "La evidencia del valor, incluso en nuestra opinión, es también el automóvil que cambiamos, el barrio que habitamos, los múltiples objetos que nos rodean y nos distinguen. No es más que eso. Pero ¿acaso no todos los códigos de valores han sido siempre parciales y arbitrarios (y los códigos morales en primer lugar)?" [63]

El artista tiene que ser inteligente para no perderse en estas circunstancias, defender e introducir su discurso, crear e intervenir en otros espacios fuera del circuito del arte oficial. Así que, en una sociedad dividida por Marx entre explotados y explotadores, podríamos decir que el artista se encuentra normalmente entre los segundos.

Durante su historia, los pintores latinoamericanos se han encontrado con prejuicios e ideas impuestas acerca de su identidad, una identidad artística a partir de una tradición híbrida conectada con la tradición pictórica europea. El innegable e inevitable legado de las invasiones, conquistas, y colonizaciones, es una constante. En sociedades como las nuestras, en las que las obras artísticas son consideradas preferentemente en la dialéctica de la mercancía por su valor de cambio, las posibilidades de éxito de un artista dependen de su cotización. Los juicios artísticos se subordinan a las estimaciones mercantiles, el reconocimiento pende de los intereses del mercado, centralizado en Europa, Japón, y especialmente en Estados Unidos de Norteamérica, privilegiando a los artistas de esos países, escribiendo en base a ellos la historia del arte contemporánea.

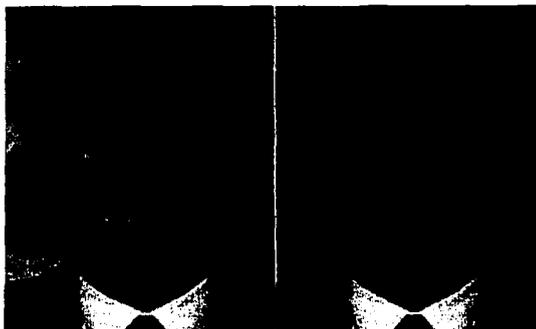
La crítica de arte Rosa Olivares afirma: “la historia del arte la están escribiendo los agentes tangenciales de la creación, la está marcando el mercado, la moda. Los textos que queden serán los que los críticos de arte hayan seleccionado para dudosas muestras de época o tendencia. Los gustos personales se convertirán en reglas sociales y los amigos personales en personajes públicos. Escribir la historia del arte del siglo XX es lo más parecido a explicarle la pintura a una liebre muerta”. [64]

Ser artista tiene que ver con una forma de vida directamente relacionada con el trabajo artístico, que es una actitud. Esto afecta el lenguaje y temática de la obra, pero no la determina. Por otro lado, el artista ha desarrollado formas de contrarrestar esta situación y desarrollar su lenguaje. Es él quien habla y escribe de su obra. Quien elige los espacios en donde interviene, no necesariamente galerías o museos. Pueden ser espacios públicos, medios electrónicos como el internet, espacios privados no-oficiales, o no dedicados específicamente al arte, etc. Se presentan obras in-vendibles por sus características, la mayoría efímeras. Se reciclan objetos, discursos, imágenes, obras de otros.

Klaus Honnef dice: “El arte contemporáneo se ha convertido en un elemento natural de la sociedad burguesa. Incluso aquellas obras de arte que han abandonado el estudio del pintor cuentan con una expectativa positiva”. [65]

Después de las experiencias del llamado socialismo real, nunca había sido tan total el control económico, político, militar, ideológico y mediático en el mundo como lo es ahora. Sin embargo, se siguen desarrollando alternativas para satisfacer la necesidad que tiene el ser humano de comunicarse a través del arte. El artista se manifiesta dentro de este mundo con algunas propuestas interesantes, con otros razonamientos y no razonamientos que nos acerquen a otras concepciones de vida y/o calidad de vida. Samuel Arriarán retoma a Marcuse para establecer la idea del arte y la realidad concreta y social como una

misma cosa: “Para Marcuse, por ejemplo, la función del arte es determinante ya que posibilita la transformación social”. [66]



Luis Gordillo. Cara de nada, 2002.

El arte es una experiencia directamente relacionada y formada, en cuanto a sus elementos, con cualquiera de las otras áreas de la vida y del conocimiento: así como la integración e interrelación de las artes entre sí, cambiando y reinventando constantemente la identidad y el significado de la obra de arte. La evolución del arte transcurre pues, a base de contactos recíprocos continuos con otros dominios de la vida y la actividad humana. La obra artística se abre a diferentes lecturas, es un sistema abierto. El escritor Andrés de Luna dice: “Las imágenes son multivalentes por su propia estructura. Si el espíritu se vale de las imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos. Traducir una imagen a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento”. [67]

La imagen de la obra se queda en la memoria, en la mente del creador y del que la presencia. Esta imagen hace que la mente establezca una conexión entre ella y sucesos,

[64] Olivares, Rosa. Artículo: “Como explicar el arte a una liebre muerta” en revista: LAPIZ, año IX, núm. 76, marzo 1991, España, P 3

[65] Honnef, Klaus. *Op cit.* P. 11

[66] Arriarán, Samuel. *Op cit.* P. 69

[67] De Luna, Andrés. *Erótica*. México, Grijalbo, 1990. P. 94

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sensaciones, objetos de otras partes. Es una realidad que no representa ni expresa otra, sino que se conecta con otras realidades que forman un conocimiento individual y común. Hacer que este hecho corresponda a otro, asociar, relacionar y guardar en la memoria. Este proceso posterior en el que tiene que ver la memoria no rompe con esta percepción inmediata de la imagen, sino que es otra parte de ella.

La obra de arte no empieza ni acaba, puede conectarse de múltiples formas, con diferentes tiempos, lugares, personas, objetos, razonamientos, emociones, y por supuesto, otras obras de arte. Muchas obras de artistas contemporáneos nos llegan como rumores, un texto y unas cuantas fotos, una crítica del suceso, etc. Podemos decir que el arte es una acción cognoscitiva que implica comunicación, y un principio de intersubjetividad. La pintura y el arte en general se cuestionan y sufren mutaciones constantemente, cambiando incluso su difusión. Sin embargo, esto es solo parte del discurso, o un pretexto para hacer pintura.



Manuel Felguérez. Isla San Luis, 1992.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hingos. A veces. Óleo, collage, acrílico, sobre madera, 73 x 80 cm, 2003.

Conclusiones

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Aunque en la actualidad se recurre a la historia para extraer métodos, principios, soportes, recursos materiales y conceptuales, para elaborar discursos pictóricos, estos se transforman, trastocándose, y están en función de cada pieza y no de un movimiento, artista, o de repetirse en un estilo. Durante el siglo XX se descompone el soporte, se diluye en lenguaje. El soporte en sí mismo es una forma de expresión, y como forma de expresión es retrógrada al volverse normatividad y tener que cuestionar de qué está agarrado el artista para poder hacer, y eso en última instancia no es lo que importa, lo que importa es hacer. De esta manera el soporte se diluye en el siglo veinte en lenguajes y formas de estructurar la imagen.

La transformación de los soportes físicos se relaciona con la transformación de los conceptos del arte como objeto. En la pintura contemporánea el soporte, aunque físico, se diluye en lenguaje, y está en función de la estructura del discurso. Se hace uso de acumulaciones, fragmentos, estructuras de repetición, alógicas, modulares, etc., para deconstruir, más que construir, unacomposición. De este modo, muchos artistas que están trabajando en estos momentos establecen relaciones más abiertas con sus piezas como objetos, como imágenes, y discursos, trascendiendo los soportes para concentrarse en lo que puede hacerse con ellos. El artista absorbe ideas de lo que le rodea, así como las cosas que le impresionan, le gustan, los conocimientos que adquiere, y a través del trabajo con los procesos pictóricos, todo eso se manifiesta en un las piezas. A la vez la obra habla de gustos, deseos, apropiaciones, circunstancias individuales y sociales, de sentido de pertenencia a un tiempo y un lugar a través los personajes y objetos, sus descripciones, como partes de un organismo social múltiple.

La observación, apropiación de la imagen y su recomposición, o descomposición, abre múltiples enfoques pictóricos para trabajar con espacios y recursos matéricos, con calidades diversas. Habiendo tanta información y flujo de esta a través de medios visuales, se establecen conexiones entre procesos, no solo históricos sino obras que se hacen en lugares al mismo tiempo. El rastro, la marca, la huella, del gesto humano, de la mano, conservada en las pinturas que se producen en la actualidad, es un elemento que resulta interesante por ser algo que ha distinguido el quehacer pictórico desde siempre. A su vez, el interminable flujo de objetos e imágenes impone la apropiación, la intervención, la manipulación, la edición, la descontextualización, la abstracción, descripción, la redominación, la transformación, el reciclaje. El artista trabaja a partir de su comprensión e incomprensión de las realidades sociales, políticas, económicas, con estos objetos-fragmentos que desbordan y se confunden en la cotidianidad de las ciudades. Estos conjuntos son sintéticos y contienen informaciones del mundo dirigidas a los sentidos, al pensamiento. En la pintura y el dibujo como lenguajes, el sentido de poética es antiguo. Nos remite a las formas de comunicación y conocimiento más primitivas. En el arte, esta composición poética de los elementos visuales también parte de los que componen la realidad. Los artistas recurren a la realidad de su entorno directamente como material con el que trabajar, haciendo del proceso creativo una experiencia de vida, elaborando nuevos lenguajes conceptuales a partir de los lenguajes formales.

La recuperación del principio collage y la ampliación de la sensibilidad desarrollada a partir de este, permite a los pintores trascender la simple cosificación del arte, recuperando una relación el fragmento de la realidad, la interpretación de esta, la recuperación práctica y teórica de factores extraartísticos de índole antropológica, semiótica y filosófica. El arte objetual recupera en muchos artistas contemporáneos su carácter alegórico y metafórico del collage, más que en sí objetual, en parte de ahí que deriven e lo efímero muchos objetualismos. Cuando el collage y el ensamble se expanden en el espacio envolviendo al espectador, como en la ambientación e instalación, se busca, más que romper con el arte, romper con las barreras entre las artes, y de estas con la realidad, y otros campos del conocimiento. Estas reflexiones objetuales finalmente conviven y se relacionan con la pintura, encontrando estas relaciones conceptuales en una manifestación que se pretendía superada por los objetualismos efímeros e instalaciones desarrollados a partir de estos contactos recíprocos con la pintura y la escultura.

El artista, como ya hemos mencionado, se involucra también con valores conceptuales que se generan apropiándose de elementos de otro tipo de áreas del conocimiento y de la cultura, convirtiendo la relación entre la vida y la obra artística un mismo hecho que se desarrolla en forma personal. Estas otras áreas van como ya mencioné desde hechos tecnológicos, científicos, filosóficos, sociológicos y áreas como la semiótica que a su vez se involucran y estudian al arte y sus procesos creativo.

Dentro de las políticas mercantiles, la globalización, estandarización, y mediatización del arte, resurgen como una parte dialéctica del mismo fenómeno, los regionalismos, la individualidad, la particularidad. El panorama de las formas del arte actual es lo suficientemente anárquico, múltiple, y amplio que, al no caber en los espacios instituidos para el arte y en el mercado, se desborda inventando espacios propios, casi siempre efímeros, a veces anónimos, aparece eventualmente en los circuitos oficiales, reinventa sus soluciones.

En medio de este vacío de saturación, las piezas de arte trabajan en los ojos de la inteligencia y de la memoria. Cada pintura habla, son los demás los que se entienden con ella desde su particular mundo. El constante flujo de impresiones que vivimos en las ciudades hace que apenas nos enteremos de lo que pasa, lo que nos rodea. Una pintura es un instante que nos detenemos a mirar, a observar lo que pasa, las personas, las caras, los lugares y sus ambientes, sus objetos. Una pintura es el fragmento del espejo roto en el que podemos ver como a través de una ventana, o incluso vernos reflejados. La vigencia y situación de la pintura como objeto de mercancía es una cosa, la pintura como lenguaje sigue mutando, cambiando de propiedades y particularidades. El conocimiento como multiplicidad es amplio. La pintura, el dibujo, como forma de pensamiento-acción, como forma de conocimiento, como lenguaje, sufre los cambios que le permiten adaptarse a una realidad también cambiante. El mundo es algo que se crea.



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Rostro.

Óleo, acrílico, barra conte, grafito,
sobre madera, 25 x 25 cm, 2003.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
(Sin título) de la serie Mapas del cuerpo humano.

Óleo sobre tela, 100 x 70 cm, 2003.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
(Sin título) de la serie Mapas del cuerpo humano.

Óleo sobre tela, 60 x 45 cm, 2003..

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Vaso.

Óleo, barra conte, sobre madera, 50 X 40 cm, 2000.

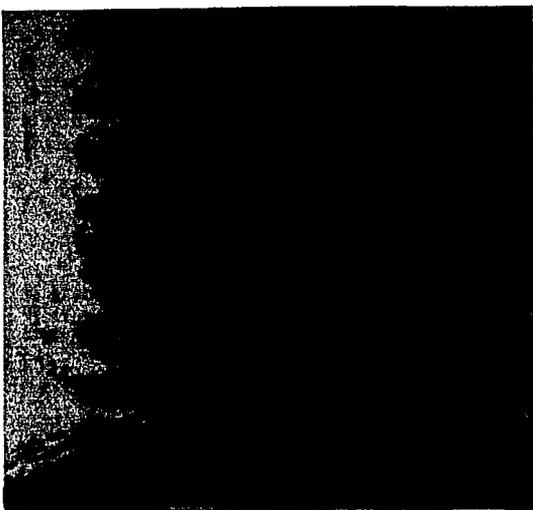
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Futbolista.

Tinta china, acrílico barra conte, crayola, grafito,
papel sobre madera, 48 x 70 cm, 2000.

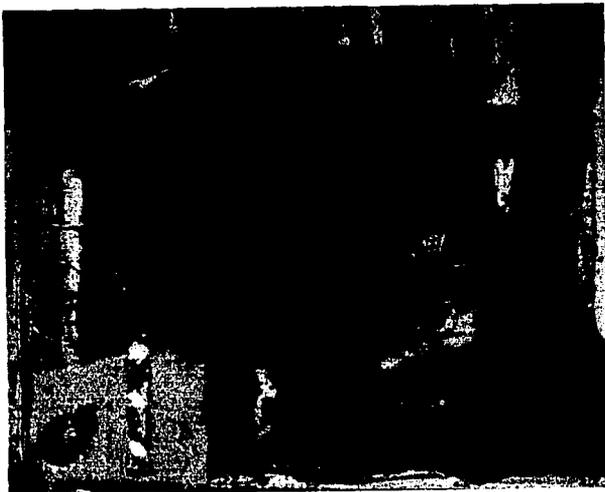
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
El fumador.

Técnica mixta, óleo, acrílico, pastel de óleo, grafito,
carbón, papel, sobre madera, 28 x 25 cm, 2001.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Del amor (de la serie 25 X 25).

Acrílico, collage, sangre, sobre madera, 25 x 25 cm, 1999.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Estrella.

Acrílico, collage, papel, sobre madera, 79 x 90 cm, 2003.

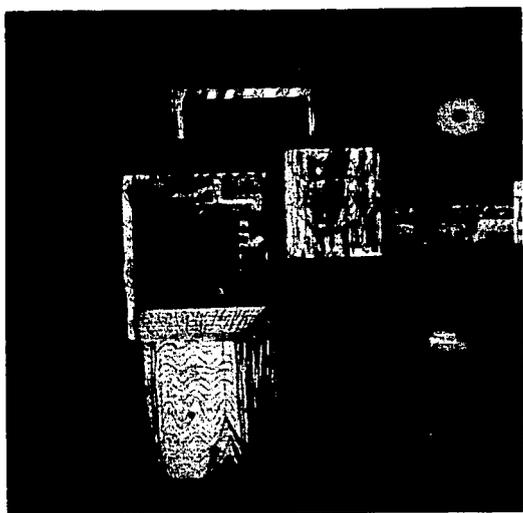
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Minojos.
Epidermis.

**Acrílico, óleo, collage, pastel de óleo, barra
conte, grafito, papel, resina plástica, sobre
ensamble de madera, 115 x 37 cm, 1998.**

TEJAS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Teta.

Tinta china, acrílico, collage, barra conte, grafito,
papel, sobre madera, 70 x 60 cm, 1996.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
Abeja.

Tinta china, acrílico, barra conte, grafito,
papel, sobre madera, 70 x 60 cm, 1996.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Índice de imágenes.

- Basquiat, Jean Michel. Tabac, 1981, Honnef, Klaus. Arte contemporáneo. Alemania, Taschen, 1993. *P. 28*
- Barceló, Miquel. Cuadernos de Mali (fragmentos). Alameda, Soledad. "Contracorriente", en revista: El País, Madrid núm. 52 tercera época, feb. 1992. *P. 44*
- Bedía, José. Ordenes de la madre, 1996. "José Bedía en la Galería Ramis Barquet" en revista: Art Nexus, núm. 25, jul-sep, 1997. *P. 21*
- Beuys, Joseph. Sin título, 1955. Adriani, Götz. "Sobre Joseph Beuys" en: Joseph Beuys: Dibujos, objetos y grabados. catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo, CNCA, 27 de feb. al 22 de abril, México, 1992. *P. 33*
- Felguérez, Manuel. Isla San Luis, 1992. Villoro, Juan. Manuel Felguerez, el límite de una secuencia. México, CONACULTA, 1996. *P. 53*
- Gordillo, Luis. Cara de nada, 2002, Alameda, Soledad. Fotografía: Jordi Socías. Artículo: "Luis Gordillo, el pintor de la mente" en: Semanario El País, Madrid, núm. 1,324, domingo, 10 de febrero de 2002. *P. 52*
- Gordillo, Luis. Sin título. 1992. Olmo, Santiago, "En los límites de la pintura", en revista: Lápiz, núm. 98 año 7, España, 1993. *P. 22*
- Heartfield, John. Hurra, Se ha terminado la mantequilla, 1935, Chueca, Fabian. Ibeas, Juan Manuel: traductores. El arte del siglo XX. México, Plaza Janés, 1999. *P. 15*
- Hockney, David. Dos chicos abrazándose, 1962. Hayes Colin. Guía completa de pintura y dibujo. Madrid, Hermann Blume, 1992. *P. 35*
- Kippenberger, Martin. Sin ganas de pensar, 1982-1983. Honnef, Klaus. Alemania, Taschen, 1988. *P. 25*
- Tápies, Antoni. Blanco con persiana, 1987. Combalia Dexeus, Victòria. Tápies. Barcelona, Polígrafa, 1989. *P. 43*
- Picasso Pablo. Pipa, vaso, y botella de Vieux Mac. Aillagon, Jean-Jacques. Rendezvous, Master Pieces Guggenheim, New York, 1999. *P. 13*
- Polke, Sigmar. Alicia en el país de las maravillas, 1983. Honnef, Klaus. Alemania, Taschen, 1988. *P. 37*
- Pollock Aillagon, Jean-Jacques. Rendezvous, Master Pieces Guggenheim, New York, 1999. *P. 49*
- Warhol, Andy. Diez Lizes (fragmento) Aillagon, Jean-Jacques. Rendezvous, Master Pieces Guggenheim, New York, 1999. *P. 32*

Índice de obra.

- Lluvia del pasado. Óleo, collage, grafito, pastel de óleo, sobre tela, 65 x 55 cm, 2003. *P. 6*
- A que me huelen las rodillas. Acrílico, barra conte, grafito, collage, sobre ensamble de madera, 83 x 29 cm, 1996. *P. 12*
- Morenaza de fire (de la serie: 25 x 25). Collage, acrílico, óleo, impresión digital, 25 x 25 cm, 1999. *P. 17*
- Micropuntos II. Acrílico, tinta china, grafito, collage, sobre madera, 100 x 60 cm, 1997. *P. 18*
- Cenicienta (de la serie: 25 x 25). Collage, barra conte, acrílico, óleo, sangre, papel, sobre ensamble de madera, 25 x 25 cm, 1999. *P. 23*
- Pelotas cuánticas. Collage, óleo, grafito, pastel de óleo, sobre tela, 60 x 81 cm, 2001. *P. 24*
- Tokio bajo el agua. Óleo, acrílico, grafito, collage, papel, sobre madera, 61 x 117 cm, 2000. *P. 29*
- Eclipse de avión. Óleo, pastel de óleo, acrílico, barra conte, papel, collage, sobre madera, 30 x 30 cm, 2001. *P. 30*
- Azul (autorretrato). Fotopintura digital, 1246 x 440 pxp, 2003. *P. 34*
- La razón. Acrílico, grafito, sobre papel, 100 x 70 cm, 1996-1997. *P. 38*
- Divina. Collage, acrílico, barra conte, crayola, papel, sobre madera, 76 x 76 cm, 2000. *P. 39*
- Caminando. Acrílico, tempera fluorescente, pastel de óleo, barra conte, collage, papel, sobre madera, 50 x 61 cm, 2002. *P. 40*
- Vaso con sueños. Óleo, acrílico, grafito, pastel de óleo, barra conte, papel, sobre madera, 76 x 67 cm, 2001. *P. 45*
- Homenaje póstumo a Lolo Ferrari. Óleo, collage, papel, sobre madera, 50 x 61 cm, 2000. *P. 46*
- A - veces. Óleo, collage, acrílico, sobre madera, 73 x 80 cm, 2003. *P. 54*
- Rostro (de la serie: 25 x 25). Óleo, grafito, barra conte, papel, sobre madera, 25 x 25 cm, 2003. *P. 57*
- (Sin título) de la serie Mapas del cuerpo humano. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm, 2003. *P. 58*

-
- (Sin título) de la serie Mapas del cuerpo humano. Óleo sobre tela, 60 x 45 cm, 2003. *P. 59*
 - Vaso. Oleo, barra conte, sobre madera, 50 X 40 cm, 2000. *P. 60*
 - Futbolista. Tinta china, óleo, acrílico barra conte, crayola, grafito, papel sobre madera, 48 x 70 cm, 2000. *P. 61*
 - El fumador. Técnica mixta, óleo, acrílico, pastel de óleo, grafito, carbón, papel, sobre madera, 28 x 25 cm, 2001. *P. 62*
 - Del amor (de la serie: 25 x 25) . Acrílico, collage, sangre, sobre madera, 25 x 25 cm, 1999. *P. 63*
 - Estrella. Acrílico, collage, papel, sobre madera, 79 x 90 cm, 2000. *P. 64*
 - Epidermis. Acrílico, óleo, collage, pastel de óleo, barra conte, grafito, papel, resina plástica, sobre ensamble de madera, 115 x 37 cm, 1998. *P. 65*
 - Teta. Tinta china, acrílico, collage, barra conte, grafito, papel, sobre madera, 70 x 60 cm, 1996. *P. 66*
 - Abeja. Tinta china, acrílico, barra conte, grafito, papel, sobre madera, 70 x 60 cm, 1996. *P. 67*

Fuentes bibliográficas.

- Acha, Juan. *Cultura del Arte*. México, Trillas, 1992, 222 p.p.
- Acha, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*. México, Trillas, 1988, 304 p.p.
- Arriarán, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad, Crítica a la modernidad desde América Latina*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997, 247 p.p.
- Attali, Jacques. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, Siglo XXI, 1995, 227 p.p.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces.*, Barcelona, Paidós, 1995, 381 p.p.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978, 99 p.p.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI, 1997, 229 p.p.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje en el arte*. Barcelona, Paidós, 1997, 279 p.p.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Catedra, 1994, 212 p.p.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 2001, 159 p.p.
- Chomsky, Noam. *Noam Chomsky: Habla de América Latina y México, entrevista con Heinz Dieterich*. México, Oceano, 1998, 206 p.p.
- Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990, 109 p.p.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Rizoma (Introducción)*. Valencia, Pre-textos, 1997, 57 p.p.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Argentina, Amorrortu, 1998, 401 p.p.
- Honneth, Klaus. *Arte contemporáneo. Alemania, Taschen*, 1993, 238 p.p.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2001, 483 p.p.
- Marcoci, Roxana, Murphy, Diana y Sinaiko, eve. *New Art*. New York, Abrams, 1997, 158 p.p.
- Muñoz, Jose Javier. *Expresión artística y audiovisual: de los primeros signos de la realidad virtual*. España, Amarú, 1993, 116 p.p.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte. Edición crítica de Jordi Llovet*. Barcelona, Colección comunicación visual, Gustavo Gili, 1977, 344 p.p.
- Puig, Arnau. *Sociología de las formas. Colección Comunicación Visual*. Barcelona, Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1979, 251 p.p.
- Reszler, André. *La estética anarquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 138 p.p.
- Stiles, Kristine. *Selz, Peter. Theories and Documents of Contemporary Art, a Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley, California, University of California Press Ltd., 1996, 1003 p.p.
- Vicens, Francesc. *Arte abstracto y arte figurativo*. Barcelona, Salvat, 1974, 140 p.p.

C a t á l o g o s :

- Cameron, Dan: curador. et. al. Catálogo de la exposición: Cocido y Crudo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Castillo, Mariana. Klein, Etienne, et. al. Catálogo: Se rendre l'évidencw, Francia, Museo de la Estampa en París, 2001, 12 p.p.
- Beuys, Joseph. et. al. En: Joseph Beuys: Dibujos, objetos y grabados. Catálogo de la exposición en el Musco de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, CNCA, 27 de feb. al 22 de abril, México, 1992, texto en español 27 p.p., catálogo en ingles con imágenes 167 p.p.
- Brea, José Luis. et. al. Catálogo de la exposición: Pasajes, Actualidad del Arte español. España, Electa, Pavellón de España Expo '92 Sevilla, 1992, 197 p.p.
- Pierce, Dianne: curador. Catálogo: Permutaciones anatómicas, diez artistas canadienses y el cuerpo humano. México, XXVI Festival Internacional Cervantino, Xpert press, S. A de C. V. 1998, 22 p.p.

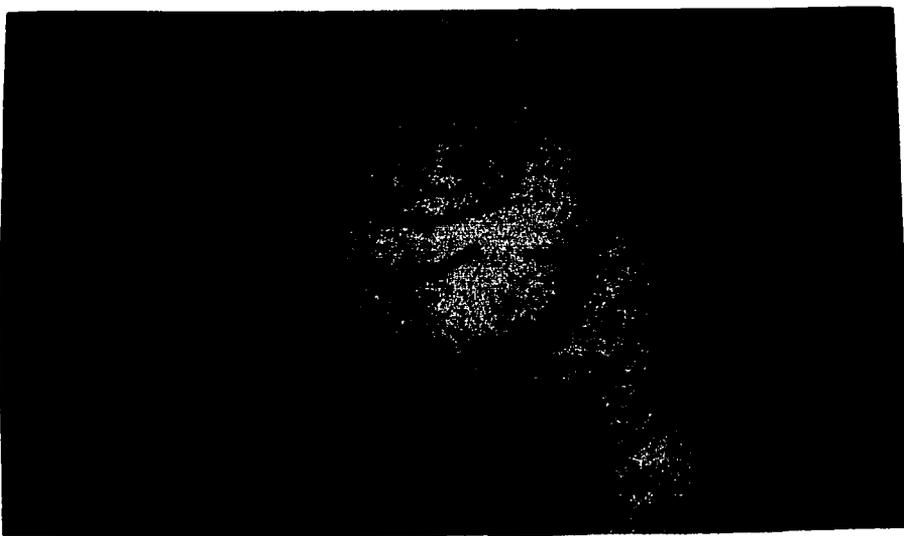
P u b l i c a c i o n e s :

- Alameda, Soledad. Fotografía de: Jordi Socías. Artículo: "Luis Gordillo, el pintor de la mente" en: Semanario El País, Madrid, núm. 1,324, domingo, 10 de febrero de 2002, P. 47-63.
- Bustmante, Maris. "Árbol genealógico de las formas pías" en revista: Generación, núm. 20, año X tercera época, *Generación Publicaciones Periodísticas*, octubre, México, 1998, P. 12-15.
- Caballero, Jorge. "Se está desarrollando un nuevo lenguaje: Mónica Mayer" en revista: Generación, núm. 20, año X tercera época, *Generación Publicaciones Periodísticas*, octubre, México, 1998, P. 20-22.
- Calvo Serraller, Francisco. Artículo: "Las corrientes del arte reciclable" en suplemento cultural semanal: Babelia, del periódico: El País, España, 24 de julio de 1999, P. 16.
- Canclini García, Néstor. "Gourmets multiculturales" en suplemento cultural: *La Jornada Semanal* núm. 235, del periódico: *La Jornada*, México D. F. Domingo 5 de septiembre de 1999, P. 8-9.
- Collado, Gloria. Artículo: "Del lado oculto, entrevista con Antoni Muntadas" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 103, Mayo de 1994, España, p.p. 24-33.
- Cyrulnik, Boris. Artículo: "Objetos emblemáticos del siglo, El clon" Tomado de: *Libération*, recopilado por: Natalie Levisalles, Trad: Ana García Bergua, del suplemento: *La Jornada Semanal* núm. 237, del periódico: *La Jornada*, México, D. F. Domingo 19 de septiembre de 1999. P. 6.
- Ejival. Artículo: "Force Inc.: estructuras y rizomas para Szepanski" sección: *Pulsadélica*, en revista: *Latin Pulse*, noviembre de 2000, *Tower Records*, México, P. 11.

-
- García, Manuel. Artículo: "La mirada del fotógrafo, entrevista con Wim Wenders" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 104, junio, 1994, España, p.p. 26-33.
 - Guadamur. Artículo: "Ese 2080 que nunca fue" en revista: Generación, núm. 18, año X, tercera época, mayo-junio 1998, México, P. 9.
 - Jiménez, Carlos. Artículo: "Historia de una poética" en revista: LAPIZ, año IX, núm. 76, marzo, Madrid, 1991. P. 96-97.
 - Murriá, Alicia. Artículo: "El museo en transformación, entrevista con Juan Carlos Rico" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 104, junio, 1994, España, p.p. 64-66.
 - Olivares, Rosa. Artículo: "Como explicar el arte a una liebre muerta" en revista: LAPIZ, año IX, núm. 76, marzo 1991, España, P. 3.
 - Olmo, Santiago. Artículo: "En los límites de la pintura, entrevista con Luis Gordillo" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 98, diciembre de 1993, España, p.p. 20-29.
 - Rivera, Daniel. "Hacia una cultura de la visualización científica" sección: *Virtualia, Cibercultura y nuevas tecnologías*, núm. 62, en periódico *La Jornada*, www.virtualia.com.mx, México, D. F., martes 20 de Abril, 1999, P. 1.
 - Rodríguez Prampolini, Ida. "Belleza y utilidad" en revista: *Ciencias*, Dpto. de Difusión de la Ciencia del Dpto. de Física, UNAM, enero-marzo, México, 1997, P. 16-21.
 - Rusconi, Marisa. Trad. Rossi, Annunziata. Artículo: "Entrevista con Umberto Galimberti" Tomado de *L'Espresso*, suplemento: *La Jornada Semanal*, núm. 236, del periódico: *La Jornada*, México D. F. Domingo 12 de septiembre de 1999, P. 8-9.
 - Santos, Manuel. Artículo: "Tiempos de belleza y decadencia, entrevista con Doug & Mike Starn" en revista: LAPIZ, año XII, núm. 104, junio, 1994, España, p.p. 42-53.
 - Sosa, Victor. "José Bedia y la estética del rito" en: *La jornada Semanal*, suplemento del periódico: *La Jornada*, 23 de agosto, México 1998, P. 6.
 - Yehya , Naief. "El eslabón peludo, de la evolución de la mente" en revista: *Ciencias*, Dpto. de Difusión de la Ciencia del Departamento de Física, UNAM, enero-marzo, México, 1997, P. 70-75.

P á g i n a s w e b :

- <http://www.artephilips.cl/terminos/actionpainting.htm>.
- <http://www.brainwashed.com/th/coum.html>
- <http://www.english.upenn.edu/~afilieis/88v/tzara.html>



Emmanuel de la Cruz Hinojos.
E

Crayola sobre cartulina amarilla, 80 x 80 cm, 1976.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN