



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**¿Anarquía en el arte contemporáneo? Una
falacia.
Tres constantes de pintura contemporánea.**

Tesis que para obtener el grado de Maestro
en Artes Visuales con orientación en: pintura,
presenta la alumna: Liz Mariana Trejo Pereyra.

Director de tesis: Dr. Julio Chávez Guerrero.

Abril del 2008.



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.

*Dedico esta tesis a mis
padres y hermanos por su
amor, apoyo y amistad.*



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

¿Anarquía en el arte contemporáneo? Una falacia.

Tres constantes de pintura contemporánea.

QuickTime™ and a
Photo - JPEG decompressor
are needed to see this picture.

QuickTime™ and a
TIFF (LZW) decompressor
are needed to see this picture.

	PÁG.
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: CONTEXTO GENERAL DE LA PINTURA CONTEMPORANEA.	
1.1 <u>LA PINTURA FRENTE AL SURGIMIENTO DE NUEVOS MEDIOS</u>	9
1.1.1 LA PINTURA: REFLEJO DE UN CONTEXTO ESPECÍFICO.....	9
1.1.2 LA PERMANENCIA DE LA PINTURA DENTRO DE LAS ARTES.....	11
1.1.3 ¿EXISTEN CONSTANTES FORMALES Y/O CONCEPTUALES EN LA PINTURA CONTEMPORANEA?.....	16
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 1.1.....	20
1.2 <u>APRECIACIÓN DE UNA PINTURA CONTEMPORÁNEA</u>	21
1.2.1 CAMBIOS A NIVEL FORMAL.....	22
1.2.2 CAMBIO EN LAS REFERENCIAS DE APRECIACION.....	23
1.2.3 USO DE ELEMENTOS INNOVADORES.....	25
1.2.4 CAMBIO DE LA SIGNIFICACIÓN DE TÉRMINOS.....	27
1.2.5 CAMBIO EN EL ACERCAMIENTO A UNA OBRA.....	28
1.2.6 IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO.....	29
1.2.7 CLARIDAD EN LA INTENCIÓN DE AUTOR.....	31
1.2.8 IMPORTANCIA DE UBICAR EL CONTEXTO DE LA OBRA.....	32
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 1.2.....	33
 CAPÍTULO 2: SELECCIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE 3 CONSTANTES DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA.	
2.1 <u>LA FRAGMENTACIÓN</u>	35
2.1.1 ANTECEDENTES.....	36
2.1.1.1 REGISTROS HISTORICOS	
2.1.1.2 SOCIO-ECONOMICOS	
2.1.1.3 CIENTIFICO-TECNOLOGICOS	
2.1.1.4 LITERARIOS	
2.1.1.5 PICTORICOS	
2.1.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA FRAGMENTACION.....	44
2.1.3 POSIBILIDADES DE LA FRAGMENTACIÓN.....	46
2.1.4 OTROS ARTISTAS QUE UTILIZAN LA FRAGMENTACIÓN.....	48
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 2.1.....	51
2.2 <u>EL POLÍPTICO</u>	52
2.2.1 ANTECEDENTES.....	52
2.2.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES: DE LO RELIGOSO A LO PROFANO.....	57
2.2.3 POSIBILIDADES DEL POLÍPTICO.....	59
2.2.4 OTROS ARTISTAS QUE UTILIZAN EL POLÍPTICO.....	63
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 2.2.....	66
2.3 <u>LA RESEMANTIZACIÓN</u>	67
2.3.1 ANTECEDENTES.....	68
2.3.2 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA RESEMANTIZACIÓN.....	75
2.3.3 POSIBILIDADES DE LA RESEMANTIZACIÓN.....	78
2.3.4 OTROS ARTISTAS QUE UTILIZAN LA RESEMANTIZACIÓN.....	80
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 2.3.....	85

CAPÍTULO 3: USO DE LAS TRES CONSTANTES EN MI TRABAJO PICTORICO.

3.1 ANTECEDENTES DE LAS PINTURAS MÁS RECIENTES	87
3.1.1 CARACTERÍSTICAS FORMALES Y CONCEPTUALES GENERALES	87
3.1.2 DECLARACION DE AUTOR DE CADA SERIE	89
3.2 USO DE LA FRAGMENTACIÓN	96
3.2.1 INTERRUPCIÓN Y CANCELACIÓN DE IMAGEN	96
3.2.2 DESARROLLO DE UNA DOBLE NARRACIÓN.....	98
3.2.3 DINAMISMO EN LA LECTURA	101
3.3 USO DEL POLÍPTICO.....	103
3.3.1 CREAR UNA COMPOSICIÓN DINÁMICA.....	103
3.3.2 INTEGRAR LA PINTURA AL ESPACIO CIRCUNDANTE	104
3.3.3 FRAGMENTACIÓN DE LA COMPOSICION.....	105
3.3.4 MULTIPLICIDAD DE IMÁGENES	107
3.3.5 EVOCACIÓN DE TIEMPO.....	108
3.4 USO DE LA RESEMANTIZACIÓN	111
3.4.1 RESEMANTIZACIÓN DE CÓMICS	111
3.4.2 RESEMANTIZACIÓN DE FOTOGRAFÍAS	114
3.4.3 RESEMANTIZACIÓN DE OTRAS PINTURAS.....	116
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA.....	125

INTRODUCCIÓN

Hoy en día no existen manifiestos ni corrientes específicas en la pintura. Tampoco es posible definir una sola corriente o ideología, ya que todo tipo de manifestaciones pictóricas desde clásicos y modernos hasta contemporáneos están “permitidas”. ¿Cómo poder definir los valores plásticos y formales así como los conceptos contenidos en la pintura actual? El interés por definir lo anterior surge a partir de la necesidad que como creadora plástica tengo al requerir conciencia del arte producido en mi contexto.

Con ésta investigación teórico-práctica de ninguna manera pretendo hacer historia del arte, ni crítica, ni filosofía, simplemente me interesa desde mi posición de productora plástica que observa su entorno, lograr como *objetivo general*:

- organizar y definir ciertos elementos recurrentes en la pintura, tanto conceptuales como formales, que aparecen a partir de 1960 y que a la vez se relacionan con mi trabajo plástico.

Los *objetivos particulares* de esta investigación teórico-práctica son:

- Describir y analizar tres constantes con la finalidad de identificar la causa del uso recurrente de estas en la pintura contemporánea.
- Obtener conocimiento y conciencia de cuáles son los elementos formales y conceptuales que utilizo en mi trabajo. Con lo anterior busco un entendimiento de mi proceso creativo y del resultado en mi trabajo a partir de definir algunos de los elementos utilizados para lograr manipularlos con mayor claridad y fuerza.
- Entender más a la sociedad en la que vivo. En los aspectos comunicativo y visual conocer los antecedentes y justificaciones. A

partir de esto me será posible determinar a nivel de creadora, con mayor claridad y en un discurso actual qué digo en mi producción plástica y como lo digo.

El *método* de investigación parte de la observación de la pintura contemporánea para la identificación de constantes formales de las cuales seleccioné únicamente tres: la fragmentación, el uso de polípticos y la resemantización.* De cada constante investigué y analicé el o los antecedentes que más impactan a la pintura actual, estos antecedentes pueden ser: pictóricos, religiosos, tecnológicos, conceptuales, etc...

La *justificación de la selección* se basa en que específicamente éstas tres constantes no únicamente las observo en muchas de las pinturas actuales sino que además se encuentran inmersas en todo nuestro contexto visual actual. Sin embargo, aún cuando me había dado la oportunidad de detenerme a observarlas, encontraba difícil el descifrar y entender lo que éstas imágenes y soluciones recurrentes querían decir y de donde venía esta influencia tan fuerte. Atraían mi atención los espectaculares publicitarios donde encontré: uso de fragmentaciones de la imagen por módulos, uso de sobreposiciones y fragmentaciones de múltiples imágenes en un mismo espectacular, además de notar que en la publicidad se están retomando imágenes y elementos visuales conocidos, no propiamente del mundo de la publicidad.

*Las tres constantes que en esta investigación señalaré no son un descubrimiento, sino una delimitación y explicación personal pero justificadas a partir de la investigación. Estas constantes ya están aplicadas en mucho material visual publicitario y artístico desde los 60's o inclusive a manera de antecedentes es posible ubicar la aplicación de éstas desde hace cientos de años.

Considero que algunas de las *aportaciones* de ésta investigación son:

- Identificar intereses formales y conceptuales recurrentes en algunos pintores contemporáneos.
- Conocer la significación de algunos códigos de los elementos visuales que nos rodean de la publicidad, las imágenes comerciales y hasta contenidos de los mass media.
- Interpretar las posibles significaciones de estos elementos visuales en relación a la sociedad en que vivimos dando cuenta de códigos visuales ya impuestos en el espectador actual y la carga semántica que éstos conllevan.
- Apropiación de estos tres elementos conociendo sus códigos de lectura y significación, lo cual conformara nuevas herramientas para aplicar de forma conciente en mi trabajo.
- Desarrollar una mejor capacidad para identificar estos códigos y la posible intención de su aplicación en la pintura actual.
- Con relación al aspecto de la investigación y producción plástica fué necesario esclarecer ciertos aspectos en mi proceso creativo así como entender la situación de la pintura contemporánea y su relación con el contexto actual .

A partir del texto de Nathalie Heinlich, *Lo que el arte aporta a la sociología* me fué posible definir con más exactitud el tipo de *enfoque* utilizado en esta investigación. No es un enfoque que pretenda ir de lo general a lo particular ni visceversa, debido a mi posición de creadora plástica me enfrento a observar particularidades (las personales) a la vez de relacionarlas con su significación general frente al contexto. Un ejemplo es como utilicé la fragmentación, resemantización y polípticos en mis

pinturas pero a la vez investigué sus características tanto generales como particulares.

Considero que el enfoque utilizado en esta investigación retoma los 3 elementos que Heinlich agrupa dentro de lo que define como *postura descriptiva*. Dentro de esta postura se presentan dos opciones que retomo:

- 1) La primera opción consiste en explicar las acciones, representaciones o producciones de los actores. Heinlich considera “que en materia artística esta postura explicativa puede tomar tres direcciones: según se centre en los objetos, los actores o las situaciones” (1). En esta postura es posible retomar una, dos o las tres posibilidades de acercamiento al fenómeno: “La primera línea deriva de la historia social del arte e implica tres direcciones. La primera esta al analizar la inscripción contextual de la obra.... la segunda deriva de una sociología del *habitus* y del campo, al relacionar los comportamientos con la posición en el espacio social ...la tercera se deriva de una sociología de la acción y de las interacciones contextuales, al evidenciar las obligaciones y determinaciones propias de los comportamientos en su contexto...” (2).
- 2) La segunda línea consiste “en destacar la lógica interna, la coherencia de los sistemas de representación”.*

Para la investigación me he apoyado en ambas líneas de investigación. La propuesta de Heinlich empata con el metodo que utilizado en esta

*La segunda opción se conoce como *viraje pragmático* “la sociología que da prioridad a la experiencia vivida por los actores que tiene que pasar por la observación de las acciones dentro de su contexto efectivo” (4).

investigación para análisis de las constantes. No se trata de una reducción sino de una suma organizada de metodos, ya que se utilizan las dos líneas mencionadas anteriormente y sus 3 posibles direcciones. Al respecto de éste tipo de investigaciones Heineich concluye lo siguiente: “tenemos aquí un acercamiento ya no evaluativo o hermenéutico, sino pragmático en el sentido amplio del interés por las situaciones reales, como en el sentido más específico del interés por la acción ejercida por los objetos” (3). En el caso de la presente investigación se trata del interés por el análisis de las constantes en la pintura contemporánea.

Las *fuentes* que he utilizado para la presente investigación pertenecen a las siguientes áreas de conocimiento: pintura, sociología, historia del arte, estética, filosofía, cine, comunicación, psicología de la percepción, así como el siguiente material: entrevistas con artistas contemporáneos, libros de artistas específicos, películas, revistas y sobre todo la propia pintura actual. Es necesario recurrir a tan variadas fuentes debido a que las constantes que menciono son fenómenos recurrentes en varias disciplinas. A su vez, la información y registros escritos de las tres constantes no siempre se encuentran aplicadas a la pintura, sino a otros temas. La información no se encuentra en una sola fuente sino dispersa en varias.* Partiendo de la información obtenida en las diversas fuentes realizo analogías y observaciones de las semejanzas entre el uso de las constantes en las diferentes áreas de conocimiento y la pintura. Considero que algunas de las características encontradas en otras áreas de

*Sobre el hecho de que las *fuentes* utilizadas para analizar cada constante sean tan diversas, considero que se debe a la cercanía histórica ya que hay aún muchas divergencias e incluso desacuerdos entre un autor y otro en lo que refiere a la delimitación de períodos, términos y en algunos casos no solo es desacuerdo sino que ni siquiera se reconocen dichos períodos y términos.

conocimientos son fenómenos sociales o culturales que repercuten directamente en la obra artística, y que pueden entenderse y explicarse de manera similar. Ya R. Arnheim observó: que la interdisciplinaridad es cada vez mas necesaria para explicar y entender un objeto artístico.

En el *CAPÍTULO 1: CONTEXTO GENERAL DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA*, explico: como a pesar de tantos cambios en la historia de la pintura y a pesar del aparente caos en los estilos actuales, es posible encontrar ciertos antecedentes (no necesariamente en el arte) que van construyendo el sustento y la justificación de cómo y porque se da el uso de las constantes en la pintura actual, esto se explica con mayor detalle en el inciso 1.1 *LA PINTURA FRENTE AL SURGIMIENTO DE NUEVOS MEDIOS*.

En la segunda parte del capítulo 1 inciso 1.2 *APRECIACIÓN DE UNA PINTURA CONTEMPORÁNEA* menciono como a lo largo de la historia de la pintura han existido diversos paradigmas que establecen distintas valoraciones formales, categorías estéticas, términos e incluso conceptos que varían según el contexto de la creación plástica. Aquí retomo algunos de los factores que deben tomarse en cuenta al acercarse a una pintura contemporánea.

A partir de los antecedentes mencionados en el capítulo 1 relacionados a como la tecnología globaliza las imágenes y la mirada, en el *CAPÍTULO 2: SELECCIÓN, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE 3 CONSTANTES DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA* mencionaré como es que éstos factores de índole tecnológica, social, visual, económica, etc... impactan en la pintura actual. ¿Qué elementos propios de nuestra época son reflejados con el uso de éstas constantes? Eso es precisamente lo que el capítulo pretende, si no definir por completo, al menos contribuir con su delimitación. Partiendo de los antecedentes, se obtiene la significación que tiene el uso o aplicación de cada constante en este momento. Finalmente, es posible entender parte del contenido de estas constantes. Es importante aclarar que en éste capítulo no pretendo encontrar y analizar la obra de artistas representativos del uso de estas constantes ya que ese sería tema para otra investigación . Simplemente me interesa mostrar y hacer referencia del diverso uso de las constantes en el panorama de la pintura de los 60s a la fecha, sin ahondar en el trabajo de algún pintor en específico. El análisis propiamente es sobre las constantes en sí mismas.

En el caso de la constante: fragmentación, retomo algunas de los conceptos que Calabrese observa en los medios másivos de comunicación pero relacionándolos y analizando su lugar en la pintura contemporánea. En el capítulo 2 inciso 2.1 *LA FRAGMENTACION* explico esto con mayor detalle.

En el caso de la constante: uso del políptico retomo algunos de los conceptos de Walter Benjamin para analizar el porque y el significado conceptual de éste recurso. En el capítulo 2 inciso 2.2 *EL POLIPTICO* explico esto con mayor detalle.

En el caso de la constante: resemantización, encontré algunas coincidencias con lo que Anna María Guasch denomina apropiación sin embargo la autora considera a la constante (resematización) dentro de un conjunto mayor (apropiación) que no coinciden con la delimitacion y características que estoy proponiendo en esta investigación. Sin embargo retomo algunos de los elementos mencionados por la autora a manera de antecedente. En el capítulo 2 inciso 2.3 *LA RESEMANTIZACIÓN* explico esto con mayor detalle.

En el capítulo 3 *ANÁLISIS DE LAS CONSTANTES EN MI PRODUCCIÓN PLÁSTICA RECIENTE* describo el uso que hago de las tres constantes en las cuatro últimas series de pinturas que he realizado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

INTRODUCCION:

- 1- Heinich, Nathalie. *Lo que el arte aporta a la sociología*. Sello Bermejo, CONACULTA, México, 2001, pág 29.
- 2- Ibidem.
- 3- Ibidem. pág.33.
- 4- Ibidem. pág.30.



Beatriz Milhazes. Cosa linda II. Acrílico sobre tela. 2001. 300 x 190 cm.

1.1 LA PINTURA FRENTE AL SURGIMIENTO DE NUEVOS MEDIOS.

Vivimos en una constante transformación del mundo debido a un vertiginoso avance tecnológico y científico que se refleja finalmente en las imágenes y en el arte de cada época. Dichos avances inevitablemente provocan cambios sociales que se reflejan en las imágenes inherentes al contexto y por lo tanto a la pintura producida en el contexto correspondiente.

1.1.1 La pintura: reflejo de un contexto específico.

Ya diversos autores han tratado el tema de cómo las imágenes del contexto afectan y quedan inconscientemente grabadas en la mente del espectador. Con respecto a lo anterior André Breton señalaba que cuando la obra de arte cambia es porque se han visto afectados tres elementos que él definía como: técnica, tradición y modificaciones sociales. Con cada época existen siempre ciertas imposiciones visuales tácitas establecidas por las imágenes del contexto. También se ha hablado de que estas imágenes van traspasando el tiempo y son retomadas con distinta significación, al respecto Wölfflin afirmaba: "cada artista encuentra ciertas posibilidades visuales anteriores a él, a las que está ligado... aún el talento más original no puede sobrepasar ciertos

límites que están fijados para él de acuerdo a la fecha de nacimiento” (1). Este concepto resulta innegable y lógico, ya que todos los individuos están determinados a “absorber”, por medio de los sentidos, elementos de su entorno cotidiano.



Pintura que retoma elementos visuales del contexto en el que fué realizada como elementos del cómic, colores planos, figuras recortadas: *Inka Essenhigh. Cenizas volcánicas. Óleo y esmalte sobre tela. 2000. 178 x 213 cm.*

Esto implica elementos visuales referentes a colores, texturas, composiciones, objetos, iconografía, etc. Con respecto a las imágenes retomadas de otras épocas incluso en su interpretación se ve involucrado el contexto del autor al respecto Arthur C. Danto menciona que incluso la manera de relacionar las formas también define el periodo en el que vivimos.

Con esto, es posible concluir que aún cuando aparentemente existe una total libertad en las creaciones pictóricas de nuestros días, es posible

encontrar en las pinturas contemporáneas la existencia de ciertos elementos formales, incluso conceptuales, inherentes a nuestra época, de las cuales el autor no está totalmente desconectado ni liberado, aun cuando el retomar dichos elementos en la obra no sea siempre un proceso conciente por parte del autor. Tanto los espectadores como los creadores al pertenecer a un contexto específico se encuentran en dicha situación.

1.1.2 La permanencia de la pintura dentro de las artes.

Nuevos medios técnicos y artísticos han alterado las preguntas y problemas en torno a los cuales reflexiona la pintura. Quizá la primera alteración realmente impactante a la imagen comience con el surgimiento de la imprenta y su posibilidad de reproducir la imagen. Por medio de la litografía y el grabado se incluyen en los libros reproducciones de pinturas, anteriormente accesibles solamente para una minoría. Hoy en día es posible gozar de una buena reproducción a todo color, pero en sus orígenes esta posibilidad causó conflicto, debido a que surgieron preguntas en torno a qué sucedería con la originalidad de la obra si se reproducía, pero, sobre todo, se reconoció un nuevo elemento propio de la pintura: el “aura” de la obra original, al respecto ya Benjamin analizó con detalle este conflicto que finalmente enaltece la cualidad de unicidad y originalidad de la pintura ante las reproducciones: “...cobra expresión el especial conflicto en que la pintura se ha enredado a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen” (2). Actualmente no existe ningún

conflicto al respecto, ya que reconocemos que una obra original posee un aura y energía únicas.

Con esta nueva posibilidad de reproducción se desata también la difusión de muchas imágenes no precisamente pertenecientes al arte. Éstas han logrado, poco a poco, difundirse en la cultura general. Aspectos como el diseño, la ilustración, el cómic y la publicidad han surgido tras un proceso de evolución y adaptación a las nuevas tecnologías.

Sabemos que el surgimiento de un nuevo medio, así como los avances tecnológicos, han fomentado la reflexión y las discusiones por parte de los artistas y la sociedad en relación al papel de la pintura. Es la fotografía un buen ejemplo de cómo un nuevo medio artístico que es a la vez un avance tecnológico ocasionó que la pintura fuera severamente cuestionada.

Algunas de las dudas sobre la permanencia y vigencia de la pintura surgieron debido a la fidelidad de representación que ofrecía la fotografía, por lo que la pintura perdería con esto su principal cometido: retratar miméticamente el mundo físico. La fotografía logró posicionarse rápidamente como medio artístico, y, en efecto, con el paso del tiempo, logró desbancar a la pintura de su ya largo compromiso con la representación mimética de la realidad. Afortunadamente colaboró con la independencia de la pintura pues a raíz de esta nueva búsqueda de sentido, la pintura extendió sus posibilidades formales y conceptuales.

Así como en el pasado la aparición de nuevos medios parecía indicar la desaparición de la pintura, es increíble notar cómo esa misma confusión resurge cada vez que un nuevo medio aparece en la actualidad. Inclusive es posible notarlo cada vez que en la pintura se rompen paradigmas.

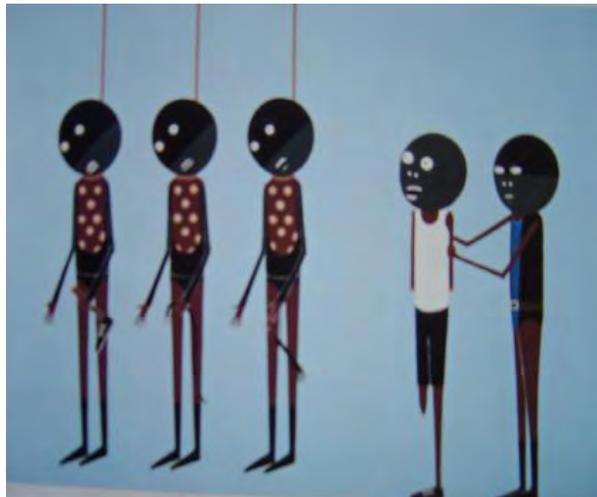
Considero que tal vez ya deberíamos aprender a recordar ciertos eventos de la historia del arte, que R.Frondizi evidencia: “Todo descubrimiento polariza la atención sobre lo descubierto, en pasajero menoscabo de lo ya sabido” (3). Ya es tiempo de superar el cuestionamiento sobre si la pintura sobrevive ya que me parece evidente su permanencia e incluso su vitalidad como medio contemporáneo de las artes plásticas y visuales. Debido a algunos sucesos específicos en la historia del arte considero que la pintura se ha fortalecido y actualizado, a lo largo de ésta investigación explicaré lo anterior con mayor detalle.

Después de la imprenta y de la fotografía han surgido: la televisión, el cine, el video, el arte de computadora, el arte de la red, etc... Sucesivamente, la publicidad innova e invade nuestro espacio visual. Prácticamente todo el tiempo y en todo lugar. Quizá la única diferencia con el pasado es la velocidad y el corto lapso de tiempo entre el surgimiento de los nuevos medios, así como la velocidad vertiginosa de los adelantos tecnológicos. Todo esto por supuesto que impacta en la producción pictórica actual, ya que como se ha explicado en la pintura hay siempre e inevitablemente un reflejo del mundo en el que se vive. La pintura se “ajusta” a las necesidades y circunstancias del creador de cada época sin que por esto desaparezca del plano de las artes. Por el

contrario, mas que desaparecer considero que la pintura se adapta al contexto introduciendo mayor riqueza de elementos al medio de la pintura tanto a nivel formal como conceptual.

Con respecto a esta inclusión de elementos del contexto en la pintura considero que los medios masivos de comunicación han contribuido en gran medida, ya desde 1939 R. Arnheim preveía positivamente las posibilidades de la televisión: “Asimismo el intercambio de programas puede contribuir al acercamiento entre naciones” (4). Este acercamiento al que Arnheim se refería ha retroalimentado al mundo de imágenes, provocando una homogenización en ciertos elementos visuales como: las imágenes, los patrones visuales y estéticos, así como la iconografía. Todo esto a nivel mundial. Estos elementos de homogenización comienzan a ser evidentes. Sin embargo, en ocasiones es difícil la tarea de identificarlos, ya que a la par existe una introducción y desaparición muy rápida de elementos casi efímeros en las imágenes pictóricas (modas). Es paradójico, pero los estilos pictóricos actuales son tan unificadores como personales e individuales. Con esta “homogenización” de información visual se acentúa la inevitable aplicación de elementos visuales de una época. Pero no olvidemos toda la independencia que por otro lado ha ganado la pintura actual en relación a parámetros establecidos a lo largo de la historia de la pintura. Las pinturas actuales también llevan un imaginario y una iconografía sumamente personal y hasta íntima, perteneciente a cada autor que conserva así valores de autenticidad y de individualidad. Lo anterior aunado a que se incluyen ciertos códigos o símbolos universales.

Por lo explicado en este inciso me parece mas que evidente que la permanencia de la pintura en las artes actuales es contundente, ya que ademas de estar viva se encuentra en constante dinámismo al renovarse continuamente, lo cual es otra prueba de que el medio de la pintura permanece hasta la actualidad ya que se encuentra lleno de vida.



Pintura contemporánea que muestra un imaginario personal: *Laylah Ali Sin título. 2000. gouche sobre papel. 33 x 48 cm.*

En el caso de la pintura actual, para el creador no es suficiente estar inspirado y arrebatado manchando un bastidor sin poder explicar el por qué de esa obra. Tampoco es posible resolver el porqué de la obra apegándose a cánones establecidos, ya sabemos que hoy en día no hay estilos o corrientes determinadas para seguir. Sin embargo, actualmente el arte exige la conciencia del autor sobre la obra y sobre el proceso

creativo, así como la claridad en el discurso que fundamente su producción plástica, lo que implica aspectos sintácticos, semánticos y conceptuales incluso aspectos relacionados con preguntas y cuestionamientos relacionados con el arte. Lo anterior permea no sólo en la pintura sino el arte en general, ya que no hay ninguna diferencia entre una manifestación plástica o visual, llámese medio tradicional (pintura, escultura y grabado) o medio no convencional (performance, instalación, arte acción, arte sonoro, etc.). Cualquier manifestación contemporánea supone esta conciencia de autor sobre el proceso creativo y la obra.

1.1.3 ¿Existen constantes formales y/o conceptuales en la pintura contemporánea?

Antes que nada definiré valor como: “propiedades, cualidades sui generis, que poseen ciertos objetos llamados bienes.”(5) En el caso del término valor, haciendo referencia a la pintura, será entendido como las cualidades establecidas para la pintura, en una época y un lugar determinados, lo cual se relaciona con la validación de ciertas características y elementos (formales y conceptuales). También entran en juego los valores del espectador, estos son los valores subjetivos que siempre están presentes al enfrentarse a una pintura. Ya en los incisos 1.1.2 *Cambio en los valores* y 1.1.5 *Cambio en el acercamiento a una obra*, hago referencia con mayor detalle a estos dos tipos de valores: objetivos (los establecidos) y subjetivos (los que cada sujeto adquiere como parte de su capital cultural).

Los intereses de la pintura han variado desde su nacimiento hasta nuestros días pasando por una infinidad de valores según la época y lugar específico. Las diversas categorías a partir de las cuales se valora una pintura se relacionan directamente con los problemas pictóricos que en un tiempo y época específicos preocupan a los artistas. Dichas preocupaciones han trasladado su centro de lo conceptual a lo formal, han pasado por motivaciones mágicas, pedagógicas, religiosas, sociales, fotográficas, fantásticas, colorísticas, compositivas, mimético-ilusionistas, temáticas, no referenciales, etc. Y son precisamente estos cuestionamientos, a lo largo de la historia, lo que conforma el o los valores de la pintura de cada época, corriente, ideología, etc.

Una vez llegado el fin de la modernidad y de las vanguardias son múltiples las corrientes pictóricas que han surgido. También son múltiples los criterios que clasifican las tendencias pictóricas surgidas hasta la fecha. Según la fuente y el autor es posible encontrar diversas validaciones, definiciones y terminos para clasificar las diversas tendencias pictóricas. * Considero que estas tendencias continuamente surgen con criterios definidos que rápidamente se disuelven y fusionan con las otras tendencias existentes, con esto se disuelven también los

*A continuación retomo ejemplos de la clasificación de la pintura posterior a las vanguardias del libro *El Lenguaje del Arte*: "arte pop (Roy Lichtenstein), arte optico (Keneth Noland), neoexpresionismo (Jorg Immendorff), neogeo (Peter Halley), neoplastisismo (Georges Vandantongerloo), neodadá (Robert Rauschenberg), neorealismo (Equipo Crónica), estructuralismo (Morris Louis)," (6) entre otros. "Nunca habían surgido tantos "neos" para etiquetar el arte actual, caracterizado por una gran mezcla de lenguajes de innovación y reciclaje, apropiandose de cualquier experiencia estética pasada" (7).

puntos de referencia para valorar, acercarse e incluso producir pintura. Sin embargo este proceso da como resultado el estilo pictórico predominante actual en donde: “Los límites entre los estilos se han borrado y no existe ya una corriente distintiva, ni rutas que se trazan de antemano” (8).

Sin lugar a dudas, la pintura sigue viva e incluso revive estilos y soluciones del pasado con nuevas aportaciones que resultan en pinturas nuevas. Con la posibilidad de utilizar cualquier recurso del pasado automáticamente se activan también los valores respectivos. Por lo que como primera referencia de escala de valoración es posible considerar que la pintura actual retoma todos y cada uno de los valores formales y conceptuales que han existido en la historia de la pintura, en alguna medida, en la mayoría de las obras actuales. Sin embargo, lo anterior, más que referencia para lograr un acercamiento a la pintura, parece un acercamiento al caos. Es evidente la necesidad de tener otras referencias más específicas de valores pertenecientes a nuestra época.

Aparentemente, el generalizar en esta investigación 40 años de pintura en tantos países suena descabellado. Sin embargo, debido a la globalización provocada por los medios de comunicación y los avances tecnológicos, la información visual y las representaciones artísticas en general también se han globalizado. Debido a esta homogenización del arte es posible citar algunos elementos comunes a la pintura contemporánea que se pueden tomar en cuenta no para valorar una obra, sino como elementos de acercamiento a la lectura de una obra:

- Uso de imágenes referentes al contexto específico. En este caso pueden ser imágenes relacionadas a la moda, al diseño, a la publicidad y los cómics. (imágenes del contexto a las que Wölfflin hace referencia.)
- La conciencia de autor sobre la obra y el proceso creativo como un elemento característico de la pintura contemporánea.
- Sin negar, con lo anterior, que cada pintura contenga también un contenido personal que atañe sólo a posturas particulares de cada autor frente al arte.
- Rehusos de pinturas y estilos del pasado.

Durante las décadas de los 60s y 70s se validan elementos que dan como resultado una renovación de los medios y sus posibilidades y aunque no todos los siguientes elementos son aplicables al medio de la pintura si provocan una revitalización de las posibilidades de cada medio. Cuatro de los principales factores a los que me refiero son:

- a) Nuevos medios y la posibilidad de mezclarlos (surge el performance, la instalación, el land art, el video, etc...) **Posibilidad de lo multimedial.**
- b) Posibilidad ya aceptada de no representar, sino de presentar el objeto mismo. (Arte conceptual, ready mades, dada, etc...) **Validación de la presentación.**
- c) Teorizar y conceptualizar fuera de la obra sin importar demasiado el objeto como obra. (Arte conceptual) **Valor de la idea por sí misma.**
- d) Valoración de las implicaciones en la construcción y elaboración de la idea. (Arte procesual) **Importancia del proceso.**

Considero que estos 4 aspectos son los puntos clave que impactan a todas las artes incluyendo a la pintura, la cual, a mi juicio, más que morir, logra renovarse y adaptarse a los cambios arriba mencionados.

Ya en biografías específicas de pintores contemporáneos del resto del mundo o en libros como *New Art*, *Art of the Turn of the Millenium*, revistas, entrevistas, diversas, etc..., podemos conocer cómo cada artista define sus propios parámetros estéticos, así sea arte conceptual con

medios no convencionales o pintura. La diversidad en los procesos es notoria y la mayoría tienen muy definido qué buscan con sus creaciones. Saben qué quieren decir y justifican por qué y cómo funciona la obra con relación a su idea inicial o general. Es gracias a una introducción de la conciencia sobre el proceso de cada autor que podremos acercarnos más a ellos y a su obra, esto es, acercarnos a la cultura de nuestro tiempo, al reflejo de la humanidad misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.1 LA PINTURA FRENTE AL SURGIMIENTO DE NUEVOS MEDIOS:

- 1.- C.Danto, Arthur. *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde con la historia*. España, Paidós, 1993, pág. 206.
- 2.- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. España, Alfaguara, 1973, pág.1-60. (Walter Benjamin cita a Wollflin).
- 3.- Frondisi, Risieri. *¿Qué son los valores?* México, F.C.E., 1995, pág.12.
- 4.- Arnheim, Rudolph. *El cine como arte*. España, Paidós, Col.Estética #6, 1990, pág.142. (Ensayo pronóstico de la televisión).
- 5.- Frondisi, Risieri. *¿Qué son los valores?* México, F.C.E., 1995, pág.17.
- 6.- Martínez Ocaranza, Adriana Elizabeth, Álvarez Calderón, Rosa del Carmen, et al. *El lenguaje del Arte*. México, Astra, 2006, pág.147-150.
- 7.- Ibidem, pág.148.
- 8.- Ibidem, pág.147.

1.2 – APRECIACIÓN DE UNA PINTURA CONTEMPORÁNEA.

A través de la historia del arte es posible encontrar el cambio de valores a los que se ha enfrentado la pintura en los distintos contextos históricos. Considero que éstos criterios de valoración de una pintura están relacionados con alguno de los siguientes aspectos :

- 1. Preocupaciones e innovaciones formales*
- 2. Problemáticas o cuestionamientos planteados en torno a la función y el lugar de la pintura misma.*
- 3. El papel y libertad creadora del autor*
- 4. La conciencia sobre el proceso creativo.*

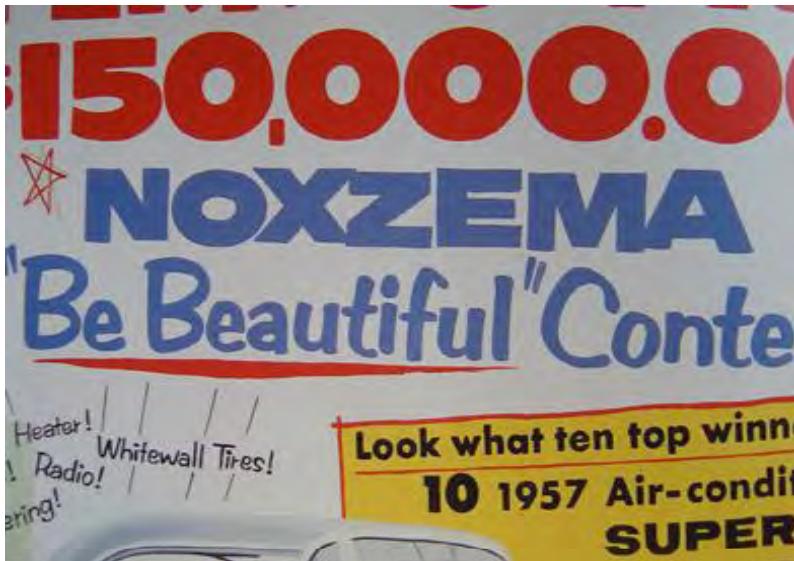
Las pinturas pertenecientes a épocas anteriores al arte contemporáneo son posibles de ubicar claramente. A partir de la delimitación de períodos, corrientes y estilos es posible establecer criterios para valorarla según los cánones formales y conceptuales establecidos en dicho contexto. Sin embargo, en la pintura contemporánea esto ha cambiado, ya que, al no existir cánones establecidos para su creación, no es tan sencillo tomar una postura o un punto de partida para su valoración. Aunado a lo anterior, hay cambios en conceptos esenciales alrededor de la pintura. Estos cambios están relacionados con aspectos formales y conceptuales como: el modo de valorar una pintura y el desuso de ciertos cánones, el grado de

aceptación con respecto a la innovación, el cambio de significación de ciertos términos, la importancia de la conciencia durante el proceso creativo y la intención del autor, la importancia de ubicar a la pintura en su contexto, entre otros. A continuación menciono algunos elementos que considero deben tomarse en cuenta al acercarse a una pintura contemporánea.

1.2.1 Cambios a nivel formal.

La apertura de las soluciones formales en la pintura contemporánea hacia expresiones relacionadas con el diseño es evidente. Ahora la pintura incluye soluciones formales utilizadas en : el diseño digital (los efectos visuales de los programas de software como el photoshop), el cómic, el diseño editorial, etc. La línea divisoria que entre dibujo, gráfica, cómic y diseño actualmente ha desaparecido logrando una fusión de diversos medios según las necesidades del autor. Un ejemplo de lo anterior es la cantidad de pintura actual que se realiza en torno al cómic y sus características. El photoshop y sus posibilidades de sobreposición y texturas son recursos muy utilizados para crear bocetos, incluyendo la creación de colores creados por el usuario. La inserción de textos, aun cuando ya fue muy utilizado en la pintura medieval y renacentista es un elemento que resurge y aparece recurrentemente como parte de la pintura actual. Sin embargo ahora va mas ligado a los textos del arte pop, ya que son textos retomado directamente de la publicidad o con intención de ironía hacia la publicidad o hacia el arte mismo. Formatos, materiales,

iconografía y una infinidad de nuevos recursos formales han tenido entrada en la pintura de los últimos 20 años.



Ejemplo de inserción de textos y uso de tipografía: Se bello. James Rosenquist. Óleo sobre tela. 137 x 218 m. 1964.

1.2.2 Cambio en las referencias de apreciación.

En este caso solamente citaré un ejemplo que será la categoría estética “bello” y toda la confusión que puede causar en los espectadores, e incluso en algunos creadores no muy actualizados.

Las categorías estéticas relacionadas con cánones clásicos fueron por mucho tiempo los elementos que se valoraban en una obra. Actualmente, estos valores ya no necesariamente deben estar en una pintura para que ésta tenga un valor en el arte. Un ejemplo es la categoría estética “bello”. En este caso, el término surge a partir de definiciones filosóficas del área de la estética y posteriormente aplicadas a las artes. Cuando esta categoría entró en uso, “bello”, en artes plásticas, era sinónimo de cánones clásicos greco-romanos relacionados con los valores como la proporción y la armonía, entre otros.



Ejemplo de Bad Painting: *La fortuna está oculta.* Lorenzo Ventura. Mixta sobre tela. 180 x 160 cm. 2003

Hoy en día hay confusión en cuanto al uso y significación de este término, ya que un gran número de espectadores e incluso creadores aún entienden por bello lo relacionado a cánones clásicos. Mientras que unos artistas buscan lo bello de lo grotesco o lo bello de lo kistch, otros simplemente no manifiestan interés en retomar este valor en ningún

*sentido. Actualmente es posible encontrar una gama extensa de conceptos que buscan dar significación al término bello. Más allá de lo que se entienda por bello, actualmente este valor estético ya no es necesario en una obra artística. Ahora son otros los valores que interesan más al autor contemporáneo. De esto se hablará en el capítulo 2. **

Lo anterior demuestra que aun cuando han surgido cientos de valores diferentes a los “clásicos”, que pueden validar a una obra, existe confusión por parte de los espectadores quienes, pretenden valorar manifestaciones contemporáneas a través de categorías estéticas clásicas. Este prejuicio está latente en gran parte de la población, sobre todo en la más alejada del estudio de la historia del arte contemporáneo. Para este tipo de espectador la representación mimética de la realidad es aún el elemento principal para validar una pintura.

1.2.3 Uso de elementos innovadores.

El uso de elementos formales y conceptuales innovadores en la pintura provoca rechazo por parte del espectador e incluso de algunos pintores actuales más tradicionales. Sin embargo, esta reacción no es nueva, ya que siempre las propuestas de vanguardia son difíciles de aceptar y de entender. En la historia de la pintura lo nuevo siempre ha resultado

**Desde 1934 ya Paul Valery predecía lo anterior al mencionar en “Pièces sur l’art” que la introducción de nuevas ideas y costumbresl provocan cambios en el concepto de lo que es bello.*

desconcertante. Sin embargo, no por contemporáneo debe menospreciarse el posible valor de una pintura es por esto que estoy de acuerdo con Risieri Frondizi cuando afirma que “la calidad estética de una obra de arte, no depende del placer que nos produzca,…” (1). Tanto el artista como el espectador deben ser más receptivos y tolerantes para entender y valorar la pintura actual.*

En el arte ha resultado siempre más seguro aferrarse a lo ya aceptado, pues no hay ningún riesgo de error, que a un nuevo medio, estilo o corriente.

Con lo anterior no estoy afirmando que todas las manifestaciones contemporáneas pictóricas tengan un valor artístico, pero sí considero necesario el observar nuestro presente pictórico con una mirada más objetiva y accesible. Para otorgar la valoración adecuada a una obra se requiere conocer la historia de la pintura. Esto permitirá conocer los valores que han existido en el pasado, así como los que están surgiendo dando la posibilidad de elegir el parámetro de valoración más adecuado para aproximarse a una obra específica.

Es posible concluir que es realmente complicado reunir todos los elementos necesarios para acercarse a una pintura no sólo con disposición sino también con una postura crítica.

**Por citar un ejemplo, entre cientos que se pueden encontrar en la historia de la pintura, recordemos cuando surge el impresionismo el escándalo y las críticas tan negativas suscitadas. El cuadro de los espigadores fue considerado en su época como un reflejo desagradable de la sociedad. Con el paso del tiempo, hemos llegado a verlo como una representación simplemente realista hasta un tanto convencional.*

1.2.4 Cambio de la significación de términos.

El significado de ciertos términos varía según la época y la corriente específica a la que se haga referencia. Por ejemplo, el término “estético” continúa en uso; sin embargo el contenido o concepto que conlleva tiene innumerables variantes dependiendo de quien lo use, o dependiendo del tipo de obra que se esté describiendo. Por ejemplo “estético” para un crítico de arte actual implica valores específicos que no tienen relación con el uso que Clement Greenberg hizo de este término según se describe en el inciso 1.1. Al respecto Mukarovsky menciona que: la estética de hoy no es una ciencia normativa que pretenda decidir sobre lo que es lo bello. Es evidente el cambio esencial del término “estético”, sólo por mencionar un término entre otros.



Ejemplo de una propuesta con valores formales no clásicos: Artista examinando el arte de cerca. Manuel Ocampo.1998. Acrílico sobre lino. 156 x 122 cm.

1.2.5 Cambio en el acercamiento a una obra.

Este enfrentamiento de valores “clásicos” y contemporáneos en la pintura actual provocan confusión en el espectador. La incertidumbre sobre qué es válido en la pintura impacta directamente en el acercamiento a una obra. Es difícil definir a partir de qué elementos valorarla y con qué herramientas hacerlo.

No existe ningún manual para ver pintura, pero una herramienta útil para poder entender y acercarse lo mas “objetivamente” posible y otorgale su justo valor es la historia de la pintura. Este conocimiento permite valorar tanto manifestaciones pictóricas del pasado como actuales al ubicarlas en el contexto adecuado. La posibilidad de entender los momentos de ruptura en la historia de la pintura permite valorar aquellas manifestaciones que actualmente ya no nos causan impacto y a las cuales se les resta valor por no conocer su contexto original. El conocer manifestaciones pictóricas anteriores y actuales también permite reconocer su reutilización. Esto revela una parte del contenido de la obra al espectador.

Y aunque los sentidos son la primera vía de entrada de los estímulos que percibimos, la información y conocimientos previos que el espectador posee impactan incluso en dicha percepción, “Todos tenemos las mismas sensaciones, pero percibimos de acuerdo a nuestros saberes, planes e intenciones” (2). Es por esto que el tema de “acercamiento a una obra”, a mi parecer siempre será muy discutible en el sentido de que resulta tan subjetivo dependiendo de la experiencia de cada espectador en relación a

la obra. Esta experiencia dependerá de los conocimientos, experiencias previas y de todo su capital cultural.



Ejemplo de una pintura contemporánea que conserva cánones clásicos: Retrato de noche. Lucian Freud. Óleo sobre tela.



Ejemplo de una pintura contemporánea que no conserva cánones clásicos: Denis Castellas. Sin título. Óleo sobre tela. 195 x130 cm. 2000.

1.2.6 Importancia del proceso creativo.

Otro cambio en la pintura de nuestra época es la conciencia que el artista ha ganado en relación a su obra y al discurso de esta. El artista que goza de conciencia sobre su proceso creativo obtiene los resultados esperados en la obra. Este conocimiento permite al autor establecer incluso cuáles considera que son las escalas de valoración más adecuadas para definir, crear y acercarse a su propia obra.

Observando la historia de la pintura es posible también analizar los cambios en los procesos creativos, en los métodos de creación, en los elementos que se podían o debían incluir o excluir, etc... Considero que la siguiente cita permite reflexionar sobre los cambios que el proceso creativo del pintor a tenido a lo largo del tiempo. La ruptura de esta inconsciencia es lo que caracteriza al artista de nuestro tiempo. Considero que el artista actual es más que un simple puente para la creación, ya que también tiene un lugar decisivo en el proceso creativo: "... el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación" (3).

En contraste, me parece que la siguiente frase refleja el proceso creativo actual ya que no se muestra a la creación como un momento de inconsciencia sino de plena razón y decisión: "En el yo ocurrente y creador influyen la casualidad y la inconsciencia, pero sin ahogar la acción de un yo que elige, selecciona y planea" (4) . Lo anterior sin descartar el hecho de que actualmente algunos pintores siguen trabajando en maneras de tipo "impronta" donde se realiza la obra casi mecánicamente, sin embargo es un modo que el artista tiene previamente definido de forma conciente inclusive a modo de metodología de trabajo.

Durante el expresionismo abstracto aún existía el rechazo al análisis de la obra y del proceso creativo. Clement Greenberg basándose en lecturas de Kant, apela solamente a una práctica empírica. "La calidad en arte no puede ser ni investigada ni probada por la lógica o el discurso. Sólo la experiencia gobierna en esta área..." (5). Sin embargo, como se explica

anteriormente dicha afirmación ya no siempre es aplicable al arte contemporáneo.

1.2.7 Claridad en la intención de autor.

Actualmente, debido a la gran libertad existente es el autor quien establece los criterios para la valoración de su obra. El autor sabe sus intereses formales y temáticos así como sus conceptos en relación a la pintura. El conocer estos elementos permite entender mejor una pintura e incluso establecer algún criterio con base en la coherencia del discurso del autor con el resultado obtenido en la obra.

Establecer parámetros para valorar la pintura contemporánea es una tarea difícil que no pretendo solucionar en este inciso. Sin embargo, es una realidad a la que el creador y el espectador se enfrentan y posiblemente debido a que se reconoce esta necesidad de información de la intención del autor actualmente se difunde junto con la obra. Con esto el espectador obtiene información que le permite entender en una panorama general como acercarse y validar (en un nivel muy primario) la obra a la que se enfrenta. Muchas de las publicaciones de arte contemporáneo hoy en día, así como diversas exposiciones y catálogos incluyen: entrevistas, textos, y citas textuales entre otros donde es posible conocer la intención del autor. Esto permite establecer un vínculo más adecuado para acercarse a la obra sin temor a invalidar alguna de las posibles lecturas. Sin embargo, es obvio que no siempre es

posible conocer la intención del autor, por lo que esta herramienta no siempre es aplicable, inclusive aún conociendo la intención del autor el espectador puede no poseer las herramientas básicas adecuadas para hacer una lectura de la obra que se le presenta. Como por ejemplo una pintura que cita a la historia del arte, o que critica la historia de la pintura.

1.2.8 Importancia de ubicar el contexto de la obra.

Otro elemento que quizá siempre ha existido es la necesidad de ubicar el contexto de la pintura que se observa, esto es definir la época de realización y la corriente a la que pertenece. También es importante conocer los antecedentes en la historia de la pintura relacionados con esa obra. Con la ayuda de estas herramientas, el espectador obtiene una referencia de los valores de la obra y la intención del autor. Partiendo de este enfoque un tanto de hermeneuta es posible lograr una mejor comprensión del fenómeno artístico y por lo tanto de la pintura. Cuando se observa una pintura no actual es útil conocer bajo que parámetros formales y estéticos se realizó para evitar restarle su posible valor. En relación con la pintura actual, los conocimientos sobre otras épocas y estilos pictóricos permiten al espectador reconocer líneas generales, formales y estéticas, de una obra. También permite reconocer el uso específico de alguna pintura, corriente o estilo particular.

El acercamiento a la pintura contemporánea resulta complicado para espectadores que no poseen información sobre la historia de la pintura, tanto por los cambios en la historia de la pintura a nivel formal y conceptual, así como por las posibles referencias a otras pinturas. Por lo

que “El juicio sobre arte contemporáneo reviste para la conciencia científica, una desesperante inseguridad”(6), considero que el contar con un contexto a partir de la historia de la pintura permite tener algunas herramientas “confiables” para acercarse a una obra, entendiéndola y valorándola lo más objetivamente posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.2 - APRECIACIÓN DE UNA PINTURA CONTEMPORÁNEA:

- 1.- Frondisi, Risieri. ¿Qué son los valores?.F.C.E., México, 1995, pág.144.
- 2.- Marina, José Antonio. Teoría de la inteligencia creadora. Anagrama, Barcelona, 2000, pág.254.
- 3.- Heidegger, Martin. Caminos de bosque. Alianza, 1998, España, pág.28.
- 4.- Marina, José Antonio. Teoría de la inteligencia creadora. Anagrama, Barcelona, 2000, pág.165.
- 5.- C.Danto, Arthur. Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde con la historia. Paidós, 1993, España, pág.102.
- 6.- Gadamer. Verdad y método. España, Sígueme, 1991, pág. 637.

capítulo 2:

**SELECCIÓN,
ANÁLISIS
E INTERPRETACIÓN
DE 3 CONSTANTES
DE LA PINTURA
CONTEMPORÁNEA.**

Richard Phillips. Playstation. 1998. Óleo sobre lino. 198 x 244 cm.

2.1 LA FRAGMENTACIÓN.

Quizá no sea difícil percibir esta constante a nuestro alrededor, ya que nuestro mundo visual se encuentra fragmentado. Entiéndase por fragmentar: dividir, convertir en fragmentos. “Fragmentos: Parte, pedazo de algo roto” (1). Existe en la pintura la posibilidad de la fragmentación iconográfica y de la fragmentación plástica. La iconográfica consiste en fragmentar los significados al presentar sólo una parte de la totalidad del componente de una imagen. La fragmentación plástica es aquella en la que se fragmentan elementos formales como la técnica, la pincelada, el color, el estilo, etc. En este inciso se retoman ambos tipos de fragmentación.



Ejemplo de fragmentación iconográfica: James Rosenquist. *Mural de la feria del mundo*. Óleo sobre masonite. 609 x 609 cm. 1964.



Ejemplo de fragmentación plástica: Merlin Carpenter. *El estado de Sara Cox*. 2000. Acrílico sobre tela 195 x 360 cm.

2.1.1.1 REGISTROS HISTÓRICOS

La pintura como registro de sucesos históricos ha plasmado múltiples formas de fragmentación. Si bien pictóricamente en un principio la fragmentación no fue intencional, literalmente sucedía la fragmentación en el mundo. Posteriormente de dichos registros, se crearon encontrar pinturas donde intencionalmente se busca recrear la fragmentación, ya sea del cuerpo, de arquitectura, escultura, etc...

Algunas de las primeras imágenes de formas fragmentadas surgen en la pinturas de las ejecuciones relacionadas con las imágenes de guillotina y sacrificios donde se despersonifica dicho acto y aparecen partes del cuerpo por sí solas, casi siempre la cabeza. Aparentemente, sería sólo una representación mimética, pero con el tiempo se realizan pinturas específicamente de alguno de los fragmentos del cuerpo sin dar referencia a ejecuciones o guillotinas.



Ejemplo de fragmentación del cuerpo en una decapitación:
Caravaggio. Cabeza de medusa.
60 x 55 cm .

Con las guerras y destrucciones de templos e imágenes religiosas (época iconoclasta) se destruyen esculturas que posteriormente son representadas en pinturas que muestran los estragos de la guerra. Incluso hoy en día algunos de los fragmentos de esculturas antiguas se encuentran exhibidos en museos ya como piezas autónomas. Además de esta fragmentación provocada por circunstancias externas, hay en la escultura antecedentes de representaciones de partes del cuerpo específicas, trabajadas en grandes dimensiones desde Grecia y Roma, quizás a manera de estudios o bocetos.

Entre otro tipo de registro histórico de fragmentación, en los siglos XVIII y XIX fué común el pintar ruinas reales y ficticias. El pintor Hubert Robert tomaba templos antiguos y los deconstruía.

2.1.1.2 ANTECEDENTE SOCIO-ECONOMICO

Es hasta el impresionismo cuando se comienzan a fragmentar planos, personajes y escenas de manera más evidente, y con consciencia del autor. Este momento histórico, para muchos autores, marca el inicio de la modernidad del arte que implicó también el inicio de otras formas de ver y de representar. Considero que esto es un reflejo lógico del cambio en los ritmos de vida marcados por el comienzo de las sociedades industrializadas del Siglo XIX. Ya Karl Max, en su manifiesto comunista mencionaba cómo existe una destrucción dinámica y autodesintegración inherentes en el sistema capitalista y generalmente en la sociedad burguesa. En relación a este manifiesto Ernest Fischer menciona que la

mayoría de las personas se ven obligadas a trabajar en tareas que son solamente una parte de un proceso mayor, la finalidad de la tarea original y completa se disuelve hasta quedar como una actividad fragmentada y descontextualizada. Esta afirmación es una realidad y conforma la actividad laboral actual una mayoría de los individuos que conformamos una sociedad. Comenzó en la revolución industrial y continua hasta nuestros días. La mayoría de los individuos de las sociedades modernas y contemporáneas se ven involucrados con las actividades fragmentadas, que además se distorsionan al ser percividas como totalidades cotidianas.

2.1.1.3 ANTECEDENTE CIENTIFICO-TECNOLOGICO

La ciencia es otro antecedente de la fragmentación. A partir del estudio de un todo a través de un microscopio para conocer más detalles del mundo. A partir de ver el mundo a través de micro y macrocosmos comienza a gestarse la sensación de vértigo que llega hasta nuestros días, con una obsesión por conocer y descubrir cada vez mas detalles y fragmentos. Con esto aparece la sensación de que todo ha pasado o dejado de ser útil aún antes de haberlo asimilado ya que se descubrirá un detalle o un adelanto mas. Es por esto que estoy de acuerdo con la afirmación que Baudelaire hacia de “modernidad” al referirse a: “lo efímero, a lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (2). Esta sensación de modernidad aun predomina en nuestro contexto y me parece que claramente existe una correspondencia con la pintura actual, donde los fragmentos aparentemente incoherentes representan: fragmentos de tiempo, de valores, de modas, de adelantos tecnológicos, científicos, de filosofías de vida, de corrientes artísticas, etc...

Ya Walter Benjamín en *La imagen en la época de la reproductibilidad técnica*, ha expuesto como la fotografía y el cine han afectado a las imágenes y a la manera de representar el tiempo. También Arnheim (en su ensayo *Pronóstico de la Televisión*, 1935. Publicado en el *Cine como Arte*) se refirió a la televisión como medio de transporte cultural, y predecía cómo esto cambiaría la percepción misma del mundo. Su pronóstico que se hizo realidad ya que en verdad podemos conocer simultáneamente varias realidades de por sí ya presentadas en fragmentos. La televisión, además de compartir la mayoría de los elementos perceptivos nuevos que presenta el cine (encuadres que fragmentan, close ups de detalles, alteración del tiempo real), ofrece esa simultaneidad de fragmentos. Estos fragmentos pueden mostrarnos el mundo, una historia, películas, etc. Son conceptos múltiples que se presentan a la par imposibles de entender en su totalidad. A nivel sólo de la imagen, el momento de transitar por los canales de televisión de manera rápida provoca esa fragmentación de imagen, ese collage en la mente de lo que el ojo recibe en unos cuantos segundos. Lo que resulta es la asimilación de este collage, de esta “unión mental” de los fragmentos como una imagen cotidiana. La cual se vuelve a la larga un patrón para entender, descifrar y presentar las imágenes. Sin ahondar más en cuestiones de percepción y estímulos, y en cómo se procesan estas imágenes, lo que finalmente me interesa es apuntar cómo el individuo actual se acostumbra a vivir con la fragmentación, tanto de conceptos como de imágenes. La televisión descontextualiza finalmente todo lo que presenta tanto sintáctica como semánticamente ya que todo lo presenta en un mismo nivel de importancia y en una misma calidad de imagen. Sabemos que las reproducciones en los libros de pinturas de

cierta manera hacen lo mismo ya que se pierde: la noción de la escala real de la pintura, los contextos donde se encuentran, las atmosferas y lo que Benjamin llama aura de la obra.. También es común que estos libros de arte presenten fragmentaciones de las pinturas al reproducir algún detalle. Incluso actualmente es posible encontrar reproducciones de detalles de pinturas donde ya no se aclara que lo que se presenta es detalle sino que se presenta como una la completa, como si el detalle supliera a la totalidad.

También Rudolph Arnheim se refirió las respuestas perceptivas y previo la condición de poder del individuo ante la televisión y el cine. Es indudable que Arnheim tenía razón ya que estos medios logran cambios profundos en la percepción y en la aceptación de nuevas composiciones y formas, entre estas la forma o totalidad fragmentada que si bien no podemos recrear mediante la simple vista si se puede observar en algunas tomas de la fotografía, del cine y de la televisión.

El cine sin duda alguna enriquece nuestro mundo perceptivo, presenta posibilidades que la naturaleza de nuestro ojo y del tiempo real no nos permite captar. Por ejemplo, el cine permite acercamientos y alejamientos rápidos, acelerar el tiempo o detenerlo, repetirlo. Muestra un día entero en 1 minuto o quizá un lapso de segundos en minutos. Hay alternativas en la forma de plantear el tiempo y el espacio con respecto a la realidad. La película puede hacer un análisis de lo que ocurre en una fracción de segundo, esto es fragmenta el tiempo. También la cámara puede ver con detalle, realizando acercamientos que fragmentan el espacio. Esto es, el cine sí marca nuevos horizontes en la percepción natural de nuestros sentidos, de cierta forma detalla y analiza información

visual que de otra forma no podríamos obtener. Con respecto a esto último ya Walter Benjamín mencionaba: “el cine indica la situación de manera incomparablemente más precisa, y esto es lo que constituye su mayor susceptibilidad de análisis frente a la pintura...” (3). Arnheim describe cómo incluso el cine aporta movimientos distintos a los que se conocían, es decir, sensaciones de “movimientos deslizantes, flotantes y supraterráneos” (4).



Ejemplo de fragmentación sin conexiones en la imagen: *James Rosenquist. 1977. Evolutionary Balance. 1977. Óleo sobre tela.*

Como se ha podido apreciar, no me interesa hacer un acercamiento a las ventajas o desventajas de los medios: cine y televisión. Lo que busco es puntualizar aspectos sobre cambios en nuestra percepción, tanto a nivel puramente formal-sintáctico, como a nivel conceptual-semántico, y cómo hemos asimilado la fragmentación como parte de esas imágenes impuestas por nuestro propio contexto. Por lo tanto, sin poder generalizar la siguiente afirmación a toda la pintura, sí es posible mencionar que en muchos casos de la pintura contemporánea se presentan imágenes de fragmentación relacionadas con los motivos arriba mencionados.

2.1.1.4 ANTECEDENTE LITERARIO

Otro antecedente de la fragmentación puede encontrarse en la literatura, específicamente en el surgimiento de la poesía moderna. Ya Baudelaire mencionaba que al verse frente a diversidad de materiales el alma puede crear cosas nuevas. Y aunque Baudelaire conservó la estructura y forma tradicionales de la poesía, ya su concepto marcaba este gran antecedente y el comienzo de una imagen reconstruida a partir de fragmentos. Ya con Rimbaud , además del concepto, también la forma se presenta fragmentada. Al colocar fragmentos de diferentes situaciones de manera no jerárquica, crea textos poéticos muy similares a una pintura de los 80 – 90, que inutiliza la fragmentación al lograr imágenes no narrativas sin un significado preciso.



Ejemplo de fragmentación que logra imágenes no narrativas: *David Salle. Para el bar. 1989. Óleo y acrílico. 254 x 330 cm.*

2.1.1.5 ANTECEDENTES PICTÓRICOS

Hacia 1910, la pintura comenzó a experimentar con elementos de la fragmentación lo que más tarde derivaría en abstracción. Pero en un comienzo cuando la etapa del cubismo, Picasso experimentó con una fragmentación extrema de la forma al representarla desde muchos puntos de vista. Y fué quizá Picasso quien oficializa el cubismo pero ya antes había antecedentes de esta forma de representación en la obra de Cézanne. Hacia 1909 y 1911, Braque también experimentaba con el cubismo. Sin embargo, estos antecedentes, más que concluir en una pintura de fragmentos, como la actual, fueron un detonante para la abstracción orfista o pura. Sin embargo, es posible que estas manifestaciones también puedan considerarse como antecedentes de la pintura de fragmentos. En cuanto a una búsqueda por representar el tiempo un antecedente de la fragmentación actual sería el futurismo, el cual se apoyaba en la óptica para sugerir movimientos, aunque sólo fuese algunos segundos. El desnudo bajando la escalera de Duchamp igualmente es un antecedente del futurismo. Pero ahora también es posible estudiarlo como antecedente de la fragmentación. En este caso no como fragmentación de la forma, sino como fragmentación del tiempo. Como fragmentos de formas que, unidas, representan una fracción del tiempo.

El surrealismo también puede ser un antecedente si se considera en cuanto a la introducción de elementos no coherentes entre sí. Sin embargo, en el surrealismo es importante notar que se hacía una composición de elementos inconexos, pero bajo los mismos tratamientos técnicos en cuanto a dibujo, colores, estilo, etc. La fragmentación actual

ofrece también esas imágenes inconexas a nivel semántico pero también sintáctico o combinando ambas.

Además del surrealismo es posible encontrar en la historia de la pintura otros antecedentes relacionados con la intención de plasmar una simultaneidad de imágenes y pensamientos: el collage y el Dadá.

Es importante recordar que la finalidad de esta investigación no es rastrear la historia de la fragmentación en la pintura, sino encontrar las relaciones entre el contexto actual y las imágenes fragmentadas de la pintura contemporánea. Por lo que no haré referencia a una infinidad de obras tanto clásicas como modernas que utilizan la fragmentación y me limitaré únicamente a los antecedentes generales arriba mencionados.

2.1.2 Características generales.

Observando más específicamente el fenómeno de la fragmentación en la pintura actual, encuentro que presenta las siguientes características:

- 1.- Los cuadros que utilizan la fragmentación por lo general utilizan varias imágenes sobrepuestas.
- 2.- Las imágenes fragmentadas son retomadas de diversas fuentes como pinturas, fotografías, o cualquier otro material visual creado o no por el pintor donde existía una imagen "completa".
- 3.- Los fragmentos pueden tener conexión evidente entre ellos, no tener conexión o tener relación, pero no evidente.

4.- Al formar fragmentos de imágenes se está deconstruyendo la forma original. Pero al tomar varios fragmentos y unirlos en una nueva composición pictórica se reconstruye una nueva imagen donde los fragmentos cobran distintas significaciones a las que tenían originalmente.

5.- Las motivaciones conceptuales varían en cada pintor, pero como punto común se encuentra la multiplicidad de imágenes diversas en un solo momento para poder recrear una simultaneidad y en otros aspectos también se crea una fragmentación del todo como búsqueda de una recreación de lapsos de tiempo.



Ejemplo de fragmentación por medio de variaciones en la solución técnica: Dan Hayes. Overgrown path. 2000. Óleo sobre tela. 200 x 200 cm.

2.1.3 Posibilidades de la fragmentación

En las constantes, en general, y también en la fragmentación, se observan dos grandes posibilidades. Esto es, al tiempo que la fragmentación nos habla de un sentido de separar en partes, sucede también que estas partes existen juntas para dar lugar a un todo. La fragmentación destruye la totalidad para extraer fragmentos, pero luego hay que unir o pegar fragmentos de diversos orígenes. Esto da lugar a diversos resultados con gradaciones intermedias. Los extremos van desde:

- a) *La arbitrariedad absoluta* tanto en la fragmentación de los elementos como en la unión de los nuevos fragmentos del cuadro.
- b) *La búsqueda lógica* de ciertas fragmentaciones de elementos, esto es: la unión consciente y justificada de dichos fragmentos.
- c) En ambos casos se crean *discursos múltiples*.

Descripción de los posibles resultados:

a) *La arbitrariedad absoluta*: El fragmento es una manera de descontextualizar, de dar una cierta atemporalidad a un elemento o también a la suma de fragmentos que designen tiempos diversos logran una atemporalidad o una temporalidad múltiple sin posibilidad de definir una específica con respecto al discurso. Es posible que la multiplicidad de fragmentos y su reconstrucción no tengan un centro ni un orden. Quizá como afirma Calabrese “La incoherencia es preferible al orden que deforma” (5), y en todo caso la incoherencia de los fragmentos sea una posibilidad para el autor de ser figurativo sin ser narrativo, se reconocen formas pero no es posible notar una intención evidente. Ya también Calabrese respecto al fragmento en general menciona que el fragmento

es un material con el que se puede crear en dos niveles: forma (lo relaciona a ritmo y caos) y contenido (al imposibilitar conexiones). Considero lo anterior como una de las múltiples posibilidades del fragmento existen otras que menciono a continuación.

b) *La búsqueda lógica* :La otra posibilidad es crear un discurso que busque remitir a algo específico con la posibilidad o no de crear un orden o una narrativa. Hay en el uso de este tipo de fragmento intenciones más claras, esto es, conceptos específicos evidentes y es posible notar que el fragmento llega incluso a tener la posibilidad de significar por sí mismo. Como en el caso de las imágenes de Kipenberger: sus fragmentos se conectan con el consumismo y la publicidad, con esto, logra cierta unidad de los fragmentos y conexiones evidentes.

Quizá son dos los motivos por los que la pintura comienza a fragmentarse a raíz del surgimiento de la fotografía, el cine y la televisión. Primero, el individuo introdujo a sus percepciones del mundo estas sensaciones e imágenes del cine, exteriorizándolas como parte de sí mismo en la pintura. Segundo, la pintura se ve ante las exigencias de decir, de representar a la par del cine. ¿Cómo expresar tiempos y situaciones diversas como en el cine en una imagen fija? Quizá la respuesta a esto fue la simultaneidad de discursos mediante la fragmentación de elementos. Esto resuelve parcialmente el problema, y menciono que parcialmente debido a que evidentemente el cine es un medio que permite la presentación del tiempo y la pintura solo representa un instante. Cada medio tiene sus propias posibilidades, cualidades y limitaciones. En este sentido encuentro que una de las ventajas y

cualidades del fragmento en la pintura es ser una herramienta formal para lograr un fin conceptual: la simulación del tiempo.

2.1.4 Otros artistas que utilizan la fragmentación.

Además de los ejemplos de fragmentación que se han mostrado en las imágenes a lo largo de todo este inciso 2.1, es posible citar otra infinidad de ejemplos, a continuación mencionaré algunos.

El trabajo de David Salle (Norman, Oklahoma 1952) me interesa porque presenta una fragmentación tanto de las imágenes como de la técnica. Fragmenta imágenes de diversos orígenes que al ser rearmadas provocan una colisión entre formas y contenidos completamente diferentes. La fragmentación técnica la provoca al utilizar en un mismo cuadro tratamientos pictóricos diferentes, es decir, combina soluciones de representación tradicionales con áreas resueltas de forma gestual.



Artista que ejemplifica la fragmentación: *David Salle. La Zarza Ardiente. 1982. Óleo y acrílico sobre lienzo. 234 x 300 cm.*

Es importante mencionar que David Salle es también uno de los principales pilares en la resemantización de imágenes. Sus antecedentes son James Rosenquist y Sigmar Polke. Una característica de la aplicación del recurso de la fragmentación en la obra de Salle es la sobreposición de fragmentos con las siguientes variantes:

- 1.- Temas diversos: mujeres semidesnudas, diseños o escenas de tapices, títeres del teatro japonés, inconexas entre sí.
- 2.- Tamaños diversos: no se conserva proporción entre las formas de los fragmentos.
- 3.- Tratamientos diversos: pinceladas, tonos, calidad de líneas, etc...
- 4.- Delimitación de áreas con recuadros.

Los resultados son imágenes fragmentadas que sugieren algunas conexiones de las imágenes, pero que no están del todo claras. David Salle estuvo influenciado por el arte conceptual, por el video y las imágenes de los medios. En su trabajo hay una mezcla de diversos elementos, estilos y tratamientos formales que se presentan fragmentados, pero que él reconstruye. A nivel solamente visual, las imágenes que él toma también implican una resemantización que se verá más ampliamente en el inciso 2.4. Retoma imágenes de distintas fuentes como cómics, publicidad, pornografía y objetos populares, los cuales, generalmente, presenta fragmentados y no en su forma completa. Estos elementos, al estar sobrepuestos (en una imagen más amplia que generalmente funciona de fondo), también provocan una fragmentación del mismo fondo. El exceso de fragmentación y la utilización tan variada de recursos pictóricos y formales distintos provocan que, a pesar de estar frente a una obra figurativa, sea posible no encontrar una narración. Salle

mencionó que al tener imágenes de diversos orígenes en la obra se dificulta su convivencia. De hecho, Salle es más ubicado dentro de los pintores de apropiación que de fragmentación, pero yo lo he reubicado en los pintores de fragmentación ya que considero que la importancia de su obra no está en el retomar ciertas imágenes, sino en la maestría que ha desarrollado para hacer la fragmentación que provoca en el lienzo una y otra vez, formando imágenes que contienen información difícil de descifrar y relacionar, pero que visualmente estimulan y agrada al espectador al presentar pintura en el código visual del entorno cotidiano.

Otros principales exponentes de la fragmentación en pintura son: Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Julian Schnabel y James Rosenquist.



Ejemplo de artista que utiliza la fragmentación de texturas: James Rosenquist. 2000. *The Stowaway Peers Out at the Speed of Light*. Óleo sobre tela. 518 x 14021 cm.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 2.1 LA FRAGMENTACIÓN:

- 1.- *Diccionario práctico de la lengua española*. Grijalbo, 1988, Barcelona, pág. 447.
- 2.- Nochlin, Linda. *The body in pieces*. Thames and Hudson, 1994, London, pág.24.
- 3.- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Alfaguara, 1973, España, pág.46- 47.
- 4.- Ibidem. pág.48.
- 5.- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra, 1994, Madrid, pág.102.

2.2 - EL POLÍPTICO.

Hace más de 10 años, el Museo de Louvre llevó a cabo una exposición titulada: *Polípticos, la pintura múltiple, de la Edad Media al siglo XX*. En dicha exposición se planteó al políptico no solo como recurso en la pintura contemporánea, sino como elemento formal vigente desde su surgimiento en la Edad Media hasta nuestros días.

Considero que en la actualidad quizá como en algún otro momento del arte el políptico es un recurso particularmente especial como constante de la pintura contemporánea. En la pintura de los 60s hasta los 80s no fue tan utilizado ya hacia y durante los 90s es posible observar el aumento en el uso de éste recurso. Considero que todos los fenómenos de fragmentación y multiplicidad de información de nuestro contexto hacen del políptico un código comunicativo común (ver incisos: 1.3 LA PINTURA FRENTE AL SURGIMIENTO DE NUEVOS MEDIOS Y 2.1.1.3 CIENTIFICO-TECNOLOGICOS). Respecto a las características que señala Calabrese respecto a nuestro tiempo "...tan aparentemente, fragmentado, indescifrable..." (1) un recurso como el políptico que permite plantear fragmentos evidentes y literales se adapta a y contiene las necesidades de expresión actual.

2.2.1 Antecedentes.

La síntesis histórica que a continuación se presenta fué retomada del catalogo de la exposición *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen de*

age au vingtieme siecle presentada en el Museo del Louvre. Desde Bizancio existieron los polípticos de retablos tallados. De los siglos XII al XVI la pintura religiosa se plasmó en polípticos de todos los tamaños.



Ejemplo de políptico religioso: *Políptico de gante (fragmento central) La virgen, Dios y San Juan Bautista.*

Fué a partir del siglo XIII que los cuadros comienzan a participar en la decoración del altar de la iglesia, tanto en el altar principal como en los laterales. El primer ejemplo conocido es de una sola pieza rectangular con una repartición tripartita de la composición. Después, por razones de cambios litúrgicos, el cuadro tiene que “retraerse” hasta convertirse en el retablo propiamente dicho. Más tarde, estos cuadros y retablos devienen en el políptico, ya que esta solución permite ilustrar iconografías complejas, que generalmente eran de 3, 5, y 7 piezas. El panel central era el más importante. La mayoría tenía estructuras y adornos

relacionados con la arquitectura gótica. Hacia el siglo XIV, los dípticos y trípticos pequeños proliferan por su carácter portátil e íntimo, introduciéndose al ámbito doméstico. Fué con la llegada del Renacimiento, en el siglo XV, que se fué abandonando este sistema de retablos religiosos. En los polípticos de este siglo es posible notar que la escena principal de la narración religiosa ocupa todo el políptico.



Ejemplo de políptico religioso doméstico: oro y esmalte 1400 D.C.
12.7 x 12.5 cm. aprox.

Ya en el siglo XIX, hacia 1830, la tradición del políptico resurge, pero con temas láicos. El políptico otorgaba un cierto carácter sacro a los temas tratados (paisajes, militarismo, retrato social, etc.)

En el aspecto temático durante el arte medieval, renacentista y pre-rafaelista el políptico se utilizaba para representar un fragmento de la

narración de algún mito de conocimiento popular. Y llego a suceder que los polípticos pertenecientes a estos períodos solían estar tan bien realizados formalmente que en muchas ocasiones cada módulo funciona como una obra en si misma, tanto formalmente como conceptualmente. Esto debido a que la escena a la que hacían referencia generalmente era del conocimiento común de los espectadores, permitiendo ubicar al fragmento en una narración y evento específico o poder darle una lectura como fragmento independiente y autónomo del resto de los módulos.

Cada movimiento pictórico a partir de 1800 da al políptico enfoques distintos de transfiguración. Fué ésta época la del redescubrimiento del políptico. Estos resurgen entre 1880 y 1903 en los salones de arte franceses y en los neo-retablos. La corriente de los nazarenos, los pre-rafaelistas y los simbolistas en sus corrientes anti impresionistas recurrieron a los paneles múltiples. Con estos cambios el paisaje logra tomar el rango de pintura en sí, igual que el naturalismo no sacro, y los temas sociales, ganando la misma dignidad de las imágenes sacras.



Ejemplo de políptico con temas laicos: *Lucas Van Leyden.*
Aproximadamente de 1530. La adoración del vellocino de oro. Tríptico. 93 x 97 cm.

Hacia el fin del siglo XIX la sinfonía y los polípticos encuentran un auge y correspondencia mutua. Las estrofas sobre el destino humano son analogías de las separaciones y sucesiones de los paneles pictóricos.

Es posible encontrar retablos en el arte prerrafaelista y simbolista, en este último período hay un replanteamiento de la distribución del políptico sacro, con nuevos símbolos y nuevas significaciones.

La mayoría de los pintores de la primera mitad del siglo XX no estuvieron interesados en el políptico, ni Picasso, ni Braque lo utilizaron, Matisse sí lo utilizó. Entre 1910 y 1940 surge el expresionismo planteando un regreso a lo espiritual y a lo primitivo a la vez de plasmar la afirmación individual de cada artista. Con este movimiento resurge fuertemente el políptico. Los constructivistas también utilizan el políptico sin contenidos representativos. Sólo con superficies geométricas. Los surrealistas lo utilizan para representar un modelo interior del trabajo del inconsciente.

Ya a fin de los 60's y en los 70's, el uso de políptico se vuelve recurrente entre los artistas que no dudan en retomar lo que fue una fama institucional del arte del pasado. Sin embargo, las variantes y nuevas formas que ésta ha tomado son muchas y ya no tienen que ver con las formas religiosas.

Y finalmente como ya mencioné en la introducción de este inciso hacia la segunda mitad del siglo XX, el políptico constituye una forma privilegiada. Lo anterior debido en gran parte a la necesidad de representar múltiples tiempos y espacios. Así como narrativas múltiples y fragmentadas.

2.2.2 Características generales.

De lo religioso a lo profano.

La palabra políptico se utiliza para designar un tipo de composición pictórica que igualmente podría entenderse como “cuadro múltiple”, “imagen plural” o “cuadro en fragmentos”. El políptico puede estar formado de 2 paneles (díptico) y tres paneles (tríptico). Más de tres módulos es un políptico. Los módulos pueden ser fijos o móviles.

El políptico es una sola obra compuesta del ensamble de varias pinturas. Es aquí donde el políptico comienza a coincidir con las imágenes y el caos actual, logrando una perfecta fusión entre un soporte fragmentado y la fragmentación de imágenes, vida e información que vivimos. Ya Dorfler notaba que en la época contemporánea el orden formal o visual establecido y acostumbrado anteriormente se estaba vulnerando, sobre este nuevo orden el lo describía como: “...el abandono (o la caída) de todos los caracteres de orden o de simetría...”(2) a éste nuevo orden le otorga la categoría formales de: disarmónico y asimétrico.



Ejemplo de tríptico asimétrico: *Blinky Palermo. Aluminio y acrílico sobre aluminio 26 x 62 cm. aprox. 1976.*

Considero que en el caso de la pintura figurativa actual uno de los motivos del auge actual del políptico es que permite presentar múltiples narraciones y discursos en una sola pintura. En el caso de la pintura abstracta actual también ha sido un recurso plástico muy utilizado para fragmentar la continuidad de una composición. Para ambos tipos de pintura representa también la posibilidad de recoger elementos diversos y conjuntarlos en un todo. Además permite a la pintura de cierta forma romper con sus límites de medio estático al evocar momentos de una narración. En el siguiente inciso me referiré con más detalle a estas posibilidades del políptico en la pintura actual.



Ejemplo de díptico abstracto contemporáneo: *Pia Fries.*
Stockwell. 2001. Óleo y tela sobre madera. 80 x 50 cm.

2.2.3 Posibilidades del políptico.

Como ventajas del políptico observo las que a continuación mencionaré. Para la pintura abstracta el políptico permite la posibilidad de acercamientos microscópicos, tomar muestras y posteriormente integrarlas en una sola obra con la posibilidad de hacer o no referencia al todo del que fueron extraídas dichas muestras. Este tipo de acercamiento a un microcosmos permite al artista retomar una colección de detalles y unirlos mediante la coherencia que brinda el uso de módulos. Estos detalles diferentes entre sí se integran a una sola composición de una forma ordenada al estar contenidos en su propio módulo o área de la composición total.

Sucede algo similar en la pintura figurativa con respecto a la integración de narraciones múltiples en una sola obra. Algunas veces se trata de conjuntar en una sola pintura imágenes inconexas que conviven sin crear narraciones entre ellas, o de sobreponer múltiples discursos no forzosamente pretenden decir algo en concreto. Se trata de un simple catálogo de elementos, éste fenómeno se reflejó en la exposición *Polípticos, la pintura múltiple, de la Edad Media al siglo XX* donde se conjuntaron polípticos observando las siguientes características: “En lugar de intervenir sobre un espacio y sobre una temporalidad, el políptico no opera entonces (es peor) nada más que como un comportamiento con muchas necesidades de poner cuadros, desprovistos de necesidad y de contenido” (3).

Otra posibilidad del políptico tanto a nivel puramente visual-formal como a un nivel narrativo-temático es provocar la interrupción de un todo, esto es crear una fragmentación e interrupción intencional a la totalidad de la composición o del discurso.

Otro motivo por el que se usa el políptico es la posibilidad de representar tiempo. Ya sea varios tiempos que transcurren en paralelo o mostrando secuencias fragmentadas de una escena que por consecuencia provocan que el espectador recree la totalidad de la narración. Con esto último el políptico permite a la pintura aumentar sus posibilidades expresivas, ya que el medio pictórico se encuentra constreñido a la presentación de una imagen fija haciendo de la representación del tiempo una labor compleja en la pintura.



Ejemplo de políptico contemporáneo: *Ramiro Fernández Saus. Serie de la Guaira a la Barranquilla. 1999. Óleo sobre lienzo. Diferentes dimensiones.*

Considero que actualmente el políptico no es solamente un recurso visual y formal, sino un recurso de tipo conceptual requerido para reflejar las necesidades expresivas del contexto (fragmentos de situaciones, historias, imágenes, etc...).



Ejemplo de políptico contemporáneo: *Fernando X. Gonzalez. Serie cuerpos pintados. 1988-99. Óleo sobre lienzo o madera. Diferentes dimensiones.*

Como desventaja del políptico observo los factores que mencionaré a continuación.

Con lo expuesto en el listado de ventajas es posible concluir que el políptico ha funcionado en el siglo XX y XXI debido a su flexibilidad y adaptación a las necesidades del discurso de cada artista. Debido a que por un lado, facilita la lectura, pero, a la vez, ofrece muchos niveles de lectura. El facilitar una lectura representa un elemento favorable para el espectador: el políptico ofrece una posibilidad de lectura muy abierta y subjetiva, lo que atrae al espectador al no sentirse ajeno. Pero también se dan tantos niveles de lectura que quizá en algunos casos sea difícil concretar, ya sea una idea o una experiencia por parte del espectador ante la totalidad del políptico.

En cuanto al papel que cada módulo del políptico aporta a la composición existen varias posibilidades, una es la clásica definición del todo y sus partes: “La obra es considerada como un sistema dotado de un contenido más o menos oculto, en el que cada posición finaliza en el significado global y produce sentido en más niveles, según el sistema de relaciones con el que éstas se integran con las otras” (4). Sin embargo, en muchas obras actuales parece ser que toda relación entre las partes o que todos los posibles significados se evitan por parte del autor, lo que da como resultado pinturas llenas de elementos y “representaciones de una complejidad ambigua. Por una parte (la pérdida de orientación inicial), estas niegan el valor de un orden global...” (5). Esta característica de la pintura contemporánea ya se comentó en el inciso 2.2. y es lo que considero como una desventaja del políptico ya que es un pretexto para conjuntar elementos sin intención ni reflexiones previas.

2.2.4 Otros casos de artistas que utilizan el políptico.

Además de los ejemplos de polípticos que se han mostrado en las imágenes a lo largo de todo este inciso 2.2, es posible citar otra infinidad de ejemplos, a continuación mencionaré algunos.

Los pintores abstractos de los 50's retomaron el políptico. Respetando en gran parte el sentido religioso original de éste, por ejemplo, el políptico que Mark Rothko realiza para la capilla de Houston, tiene un carácter "envolvente" hacia el espectador y la relación con la espiritualidad. Otro punto común de los polípticos de los 50's con los del arte sacro es que la mayor importancia recae en el panel central. Un ejemplo es el caso del tríptico *Concepto espacial la Trinidad*, de Lucio Fontana, que a la vez alude a un comienzo de vida y a cierta espiritualidad.

Ya en los 60's, la utilización de series en los polípticos aparece con Andy Warhol como crítica a la producción industrial y como anaquel de supermercado. Con esto también se lleva al políptico a un exceso de fragmentación, cambiando la lectura visual de la totalidad de un cuadro a la lectura de fragmentos de igual importancia visual: "... los neoconceptuales, tomando como modelo a J. Baldesari y en menor medida, a A. Warhol potenciaron la relación dialéctica entre arte y cultura de masas" (6). Considero que el uso del políptico que Warhol efectuó fue con toda la conciencia de retomar su carácter sacro, ya que relaciona simbólicamente soportes utilizados por la pintura religiosa con imágenes ajenas al mundo del "arte culto" y ajenas a la religión, "Warhol era un pintor intelectual y reflexivo, más allá de su reputación de artista de poco peso lacónico, proveniente de su asociación con el "Pop", y podría

agregarse que sus propios esfuerzos y las consecuencias de un díptico fueron, sin lugar a dudas, intencionales; después de todo Marilyn era una diosa“ (7).

De la misma manera, Robert Rauschenberg utiliza el políptico armado por infinidad de fragmentos de imágenes. Esta cualidad de combinar la fragmentación con el políptico ofrece un nuevo uso con respecto al uso tradicional de éste, el cual es el de ofrecer una nueva espacialidad y temporalidad que incluso tiene posibilidad de intervención del espectador en cuanto a la posible movilidad de cada módulo.

En el díptico que se presenta a continuación Jose Toriac Parece evocar un tiempo que fué contundente del cual ahora solo queda una realidad borrada y diluída. Mediante el uso de dos modulos y dos interpretaciones para una misma escena logra evocar una sensación que nos habla de que el tiempo ha transcurrido.



Ejemplo de políptico que evoca tiempo: Jose Toriac. *Díptico. La última cena. 2000-1. Óleo sobre tela. 96 x 130 cm.*

Otro ejemplo de un artista que utiliza el políptico es James Rosenquist quien en este caso lo utiliza para exacerbar la fragmentación de elementos que ya de por sí resultan inconexos y excesivamente fragmentados. En el módulo izquierdo organiza elementos figurativos reconocibles, en el panel derecho plasma una serie de acercamientos a elementos figurativos que al fragmentarlos tantos de la totalidad del objeto no siempre resultan reconocibles.



Uso de la fragmentación y del políptico: *Mucho por gustar*. James Rosenquist. Óleo sobre tela. 236 x 518 cm. 1962.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2.2 EL POLÍPTICO:

- 1.- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra, 1994, Madrid, pág.12.
- 2.- Ibidem. pág. 32. (Calabrese cita a: Gillo Dorfles *Architteture ambigue*, Dedalo, Bari, 1985).
- 3.-Reunion des musees nationaux. *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen de age au vingtieme siecle*. Reunion des musees nationaux, 1990, Paris, pág.210.
- 4.- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra, 1994, Madrid, pág.91.
- 5.- Ibidem. pág.148
- 6.- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, 2001, Madrid, pág. 428.
- 7.- Copplestone, Trewin. *La vida y obras de Andy Warhol*. El Sello, Colombia, 1997, pág. 28.

2.3 - LA RESEMANTIZACIÓN.

La tercera constante a la que haré referencia es la resemantización de las imágenes en el ámbito de la pintura, lo que implica activar contenidos y referencias relacionadas con la imagen retomada. Esta activación de significados es compleja debido a que se hace una lectura distinta de la



Ejemplo de resemantización de un personaje de caricaturas:

Manuel Ocampo. The Holocaustic Spakle in the murals of the Quixotic Inseminators. 2000. Óleo sobre tela. 197 237 cm.

primera intención con la que fue creada la imagen, ya que se hace desde un contexto distinto al original, al respecto Arthur C. Dantho afirma “sin duda se puede imitar la obra y el estilo de la obra de un periodo anterior. Lo que no se puede hacer es vivir el sistema de significados logrados por la obra al ser concebida en su original forma de vida” (1) , por lo tanto el nuevo contexto y el nuevo espectador serán quienes den a la imagen resemantizada su nuevo significado.

Podría atreverme a afirmar que en los aspectos más generales algunos de los sinónimos de la resemantización son:

- en el ámbito del arte y la creación: cita, glosa, apropiación, pastiche, eclecticismo, deconstrucción;
- en el ámbito de la moda popular los términos coloquiales: “fusil”, “retro”, “re-make”, “remix”;
- en el ámbito filosófico: alegoría, simulación, esto último lo explicaré con mayor detalle en el siguiente inciso.

2.3.1 Antecedentes.

La resemantización es una constante que de alguna manera siempre ha estado presente en el arte. Sin embargo surge ya como un interés evidente por parte de un grupo de artistas que aún cuando tuvieron distintas intenciones suele agruparseles bajo el término de neoexpresionistas.

Como ya he mencionado antes en la presente investigación depende del autor y de la fuente, la clasificación y ubicación de las corrientes de la

pintura contemporánea, por lo tanto para la siguiente síntesis he retomado la ubicación que Anna María Guasch hace de la pintura posterior al Arte Pop* en su libro *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Durante los 70's y 80's surgen dos etapas de lo que Guasch define como apropiación.

La primera la ubica a principios de los ochenta la finalidad era: "superar los límites impuestos por la austeridad teórica de los últimos episodios de la modernidad (minimalismo y arte conceptual) y propiciar un retorno a la pintura y, más específicamente, a la imagen y a su potencial narrativo".
(2) Se retoman imágenes del ámbito de la pintura y de la cultura del pasado con artistas como David Salle. Incluye los neoexpresionismos.

La segunda línea retoma imágenes de los medios de comunicación masivos con artistas como Robert Longo, Sherrie Levine y Cindy Sherman (como antecedente se encuentra la exposición de fotografía *Pictures, en la Galería Artists Space, Nueva York, 1977*). Posteriormente surge otro grupo de artistas entre los que se encuentra Jeff Koons.

Dentro de la primera línea Guasch ubica a los pintores neo-expresionistas estadounidenses (entre éstos Julian Schnabel, David Salle, Robert Rauschenberg) así como a la transvanguardia italiana (entre éstos: Francesco Clemente, Sandro Chia, Enso Cucchi) y a los nuevos expresionistas alemanes (entre éstos: Georg Baselitz, Anselm Kieffer, Jorg Immendorff, Sigmar Polke). Al respecto de esta agrupación me interesa definir mi postura ya que a mi parecer no todos los pintores antes

*Considero que es este el período de gestación de lo que llega hasta nuestros días como resemantización.

mencionados cubren las características de pintores de la resemantización o apropiación (término utilizado por Guasch), incluso la propia autora afirma: “Junto a Julian Schnabel y David Salle, los dos representantes del neoexpresionismo, aunque ambos con posiciones muy diversas respecto a su contenido y a las prácticas artísticas que éste supone...”(3). De la evidente diferencia de posturas, contenidos y estilos en la pintura entre los apropiacionistas y los neoexpresionistas, Hal Foster soluciona el problema con: “la teoría de la existencia de dos posmodernidades: una conservadora y otra que podía considerarse próxima al posestructuralismo” (4).*

Respecto a esta divergencia considero importante evidenciar que entre los pintores mencionados al inicio del párrafo anterior hay dos grandes grupos. El primero perteneciente al neoexpresionismo: (pintura que se basa en las premisas del expresionismo original en cuanto al interés por la impronta, la expresión del individuo, de lo íntimo y personal con trazos sueltos y fuertes). El segundo perteneciente a la pintura interesada en la resemantización de imágenes retomadas de los medios masivos, el arte y la cultura.

En este inciso haré referencia específicamente al tipo de resemantización relacionada a retomar imágenes ya concebidas en el arte o en los medios

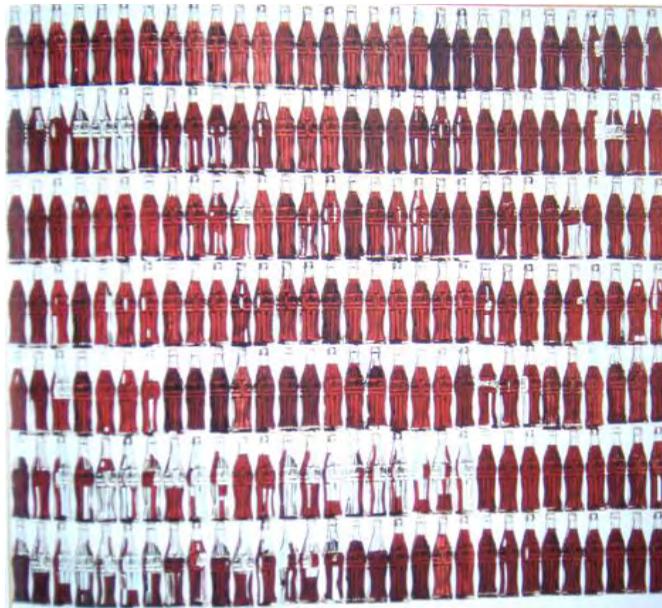
*Nota: Anna María Guasch define al posmodernismo conservador como: “Definido básicamente en términos de estilo, el posmodernismo neoconservador se caracteriza por su voluntad de retornar a la figuración narrativa y a la representación, por reivindicar al artista en tanto que autor, por desarrollar un eclecticismo histórico en el que se reciclan nuevos y viejos estilos y , finalmente, por recuperar la tradición concebida como <redención de la historia>, retorno que H. Foster entendía como una huida de un presente que no se quería asumir...” (5) .

masivos. Una vez definido el concepto de resemantización en la pintura que en esta investigación se retoma continuará mencionando algunos de los antecedentes más importantes de esta tercera constante.

Con respecto a otros antecedes anteriores a los 70's es posible encontrar más antecedentes de la resemantización en la historia de la pintura a continuación mencionaré algunos de éstos. La resemantización posterior a los 70's me parece evidente e incluso dentro de una sola obra se resemantizan múltiples imágenes, estilos, tratamientos, conceptos, etc., anteriormente se presentaba de manera esporádica y sutil.

Los pintores clásicos ya citaban a otras pinturas e incluso a sus propias pinturas, pero el citar no era una prioridad de la época ni se encuentra una intención intencionada y sistematizada al resemantizar imágenes hasta Andy Warhol. Él marca la pauta de fragmentar la visión única de la totalidad de la imagen como se acostumbraba en la pintura antes de Warhol. Después de Warhol, debido a sus resemantizaciones, provoca la lectura por zonas o por fragmentos de la pintura. Aun cuando el interés principal de Warhol con su trabajo fue una crítica al consumismo, provocó con el tiempo una valoración de elementos formales como la resemantización, la repetición, la fragmentación y el "no estilo", esto es, un estilo muy variable en cada una de sus obras, así como una despersonalización en la factura de la obra. Es el primer pintor que se atreve tan abiertamente a retomar elementos del consumismo para introducirlos al medio del arte. Otra gran aportación es la resemantización de medios y materiales, se atreve a hacer combinaciones con la fotografía, la serigrafía y la pintura de forma tan abierta en cuanto a las soluciones plásticas formales haciendo innovaciones en soportes y

técnicas mixtas. La resemantización de Warhol plantea una fusión de arte, comercio y publicidad. Es un arte que acepta lo mundano y los intereses materiales dentro de sí mismo.



Ejemplo de resemantización de códigos visuales conocidos (objetos de consumo): *Andy Warhol. Botellas de Coca-Cola. 1962. Pintura y serigrafía sobre tela.*

Otro antecedente más relacionado al simulacro que a la resemantización es el Dadá y las que se hacían de los medios.

Podría considerarse que existe un probable antecedente de la simulación en la pintura sacra medieval, sin embargo considero que eso es solo en la apariencia al observar que hay repetición de los mismos personajes y de

las mismas escenas de una pintura a otra. Sin embargo esto solo es en apariencia ya que no se debía a un concepto profundo o reflexión del autor, se debía a un sistema de representación por códigos establecidos que obligaba a los pintores a representar ciertos elementos con criterios inamovibles. Aparentemente podría tratarse de elementos citados una y otra vez, sin embargo sabemos que esta cita constante de elementos comunes no era de libre albedrío para los autores sino una convención impuesta que tenían que respetar ya que si no lo hacían incluso se les podía regresar la pintura y solicitar que repitieran el trabajo.

Por último puedo mencionar un antecedente relacionado con la tecnología. Considero que es una de las razones principales por las que la resemantización surgió y es cada vez más recurrente en la pintura de hoy, me refiero a la globalización de las imágenes visuales. Esta globalización se debe al auge y avance que han tenido los medios visuales masivos de comunicación, cuestión que ya ha sido mencionada con más detalle en el capítulo 1. No sólo importa la velocidad con la que todos los individuos del mundo sepan qué sucedió al otro lado del planeta, sino toda la implicación visual, simbólica e iconográfica que acompaña a esas noticias, los signos, los lugares, los personajes, son un lenguaje visual que se ofrece de manera global al mundo. Creo que Warhol fue uno de los visionarios al detectar esa parte “universal” de las imágenes del dominio común, ya populares y tradicionales y que no eran pertenecientes al ámbito de la pintura: (el cómic, el rock, los artistas, la mercadotecnia, signos, logotipos, etc.).



Ejemplo de resemantización de iconografía relacionada con elementos no artísticos y objetos de consumo (simulacro y seducción): James Rosenquist.

The Meteor Hits the Swimmer Pillow. 1997. Óleo sobre lino. 243 x 175 cm.

2.3.2 Características generales.

Con la presente constante, llámese apropiación, resemantización, cita, glosa, etc., es inevitable mencionar la época de la post-modernidad* y una de sus principales actitudes frente al tiempo que fue la del “revival” o revivir imágenes del pasado. El revival en el arte, como ya mencioné antes, siempre ha existido desde una perspectiva más formal que de concepto. El factor nuevo en la resemantización que vivimos, es el hecho de mezclar imágenes de la cultura pictórica “clásica” o tradicional con imágenes de la publicidad.

*Anna María Guasch señala dos momentos en la pintura posmoderna (dentro de la New Image Painting). La primera es *La posmodernidad cálida en Europa (1980 -1985)* y *E.U.*, relacionada a los neoexpresionismos y el retomar elementos del pasado, rompe con las ideas del modernismo de: vanguardia, progreso, racionalismo y linealidad; en ocasiones derivando en pastiche y por lo tanto criticada por algunos como carente de reflexión por parte del artista, al caer en una simple mezcla de estilos del pasado y del presente. Este período también es conocido como la posmodernidad neoconservadora. La segunda es *La posmodernidad fría en Europa y E.U. (1985- 1990)*, donde la imagen ya es retomada de imágenes y fragmentos de medios masivos de comunicación, se caracteriza porque el producto es inexpresivo. Sustentado en conceptos de los filósofos posestructuralistas: Baudrillard, Derrida y Barthes; quien publica su ensayo sobre *la muerte del autor* en 1968, ahí da importancia no al proceso creativo sino a las acciones de seleccionar, escoger y con esto cambia la acción de crear por la de combinar. Es con relación a éste último concepto que Hal Foster en su ensayo *(Post)Modern Polemics* publicado en 1985 relaciona elementos de la posmodernidad posestructuralista con la transgresión y ruptura de la modernidad y de las vanguardias, enfatizando la necesidad de suplantar el término “obra” por el de “texto” que implica no solo una lectura sino múltiples y libres niveles de lectura. En este período surgen entre otros neos: el neobarroco, la neoabstracción, el neogeo, etc...

Algunos de los conceptos que la posmodernidad posestructuralista retomó de Baudrillard son los siguientes. En su obra *Pour une critique de l'économie politique du signe*, publicada en 1971, ve a una sociedad posindustrial con un capitalismo masivo y exacerbado que el ya no concibe de orden económico sino relacionado a la moda y a la publicidad. Esta situación llega al extremo, incluso, del deseo idealizado de un objeto, a la “seducción” no por su aspecto utilitario sino por su apariencia, esto es por el “simulacro” provocado por la publicidad. Dicho concepto de seducción es expuesto por el autor en su obra *De la Seducción*, publicada en 1979; así mismo el concepto de simulacro en la obra *Simulacres et Simulation*, publicado en 1978 y en el ensayo *The Precession of Simulacra*, 1983 o en su versión castellana *Cultura y Simulacro*, 1978. A todo este conjunto de fenómenos les llama la irrealidad. Por lo que no se trata de una falsa representación de la realidad, sino de que al concientizar que la realidad es irreal el arte debe entonces representar a esta irrealidad mediante sus signos y mediante una hiperrealidad (síntesis, ver referencia bibliográfica: (6)).

Es importante mencionar que aún cuando en este inciso se está dando un enfoque primordialmente a la resemantización de imágenes, también existe la resemantización de elementos formales, de estilos personales y de corrientes pictóricas.

La propia intención de la resemantización ha ido variando a partir de su concepción. Quizá la intención a finales de los 70's fué el desmitificar el concepto de originalidad, mientras que actualmente eso ya no es una preocupación o utilidad primordial. Considero que la intención actual de esta constante está más relacionada con la necesidad de abordar múltiples discursos incompletos e inconexos. Esto en relación directa con el bombardeo de imágenes y discursos fragmentados que recibimos en nuestro contexto.

La pregunta que queda por hacerse respecto a la resemantización es: ¿Por qué ha existido esta necesidad de retomar algo ya hecho? El resemantizar no significa que los recursos se hayan agotado, sólo significa un nuevo recurso que implica, como el artista Robert Rosenblum menciona que el reinventar la tradición de una forma más personal. Ya también Germano Celant mencionó que lo que percibimos como aparentemente nuevo ya fué hecho y en realidad son cosas que ya hemos visto y que han penetrado en nosotros.

Otra característica importante de la resemantización la podemos encontrar en la necesidad de crear un lenguaje visual con elementos comunes. Estos elementos comunes son retomados de los medios a los cuales todos tenemos acceso y estos son los medios de comunicación

así como recursos visuales y publicitarios diversos. Por lo que las citas a imágenes del dominio público de artículos de consumo, logos comerciales, publicitario y gráficos así como los comics, dibujos animados y superheroes son un elemento clave para la iconografía de la resemantización en la pintura.



**Ejemplo de resemantización de los
códigos visuales del cómic: Roy
Lichtenstein. *As I Open Fire I...* . 1964. Óleo**

2.3.3 Posibilidades de la resemantización.

Actualmente considero que la resemantización implica el realizar combinaciones en tres posibles áreas:

A- Cada artista explora sus posibles estilos y soluciones formales utilizandolas en una sola obra, esto a un nivel puramente formal que puede o no tener implicaciones en el concepto de la obra.

B- La segunda posibilidad surge de lo que Jeff Koons ya ha mencionado cuando compara el proceso creativo con el reacomodo de los compuestos químicos existentes para formar algo completamente nuevo, esto es, buscar en las fuentes de la historia de la pintura y reanimar un estilo sobre las posibles combinaciones de los elementos retomados.

C- Por último es posible notar en la pintura actual que no solamente existe la posibilidad de retomar el aspecto factual o formal de los trabajos, sino también los conceptos o ideas de otros artistas.

Con respecto a las teorías de Baudrillard sobre la simulación, seducción e irrealidad mencionadas por el autor en su obra *Simulacre et Simulation*, publicada en 1978, Guasch resume los siguientes cuatro puntos: (7)

A- La imagen es reflejo de la realidad

B- La imagen se convierte en máscara y perversión de la realidad

C- La imagen es la máscara de la ausencia de la realidad

D- La imagen no guarda relación con ninguna realidad, cualquiera que sea ésta, ya que se ha convertido en su propio y puro simulacro.



Ejemplo de resemantización de distintas soluciones técnicas y formales (soluciones con mancha que crean volumen y línea con soluciones planas, una tela ya estampada más las imágenes que plasma el autor): Sigmar Polke . *This is how you*

Las posibilidades de la resemantización son diversas, pero definitivamente implica activar un proceso intelectual en el espectador al enfrentarse al reconocimiento de ciertas imágenes ya José Antonio de Marina se refiere a este elemento como una de las características de la psicología actual “la psicología contemporánea nos dice que percibir es dar significado, percibir es reconocer, percibir es conceptualizar” (8). Me parece una referencia clara a nuestro contexto donde las imágenes que nos rodean son de reciclaje.

2.3.4 Otros casos de artistas que utilizan la resemantización.

Además de los ejemplos de resemantización que se han mostrado en las imágenes a lo largo de todo este inciso 2.3 es posible citar otra infinidad de ejemplos, a continuación mencionaré algunos.

Algunos ejemplos que ya se han mostrado en este inciso son el arte Pop de James Rosenquist, la pintura de Sigmar Polke y de David Salle. Este último “superpone y mezcla el arte de los maestros antiguos con imágenes fotográficas procedentes de la publicidad, de los cómic, de los dibujos animados, de las revistas pornográficas ...” (9). Cabe mencionar que Salle se mencionó en el inciso 2.2 como ejemplo de un artista que fragmenta, ya que el proceso de su obra lo lleva a resultados relacionados con la interrupción de una imagen, con la discontinuidad y con la dificultad para hacer una lectura de la obra, lo cual está conceptualmente unido a los resultados de una fragmentación de imagen

(véase inciso 2.2): “la desigual procedencia de las imágenes –apuntó D. Salle- imposibilita y distorsiona su convivencia dentro de la pintura“ (10). En la obra de David Salle es posible encontrar imágenes procedentes de la publicidad, de los cómic, de los dibujos animados, de las revistas pornográficas, etc...por lo que también es un ejemplo de resemantización.



Ejemplo de resemantización de otras pinturas: *David Salle.*
Tiny in the Air, 1989. Acrílico y óleo. 238 x 345 cm.

Anna María Guasch cita como otro ejemplo de resemantización a Eric Fischl: “parte de imágenes de revistas ilustradas, así como de fotografías de anuncios publicitarios, si bien pone énfasis en cuestiones esencialmente pictóricas como el gesto, la luz y el color, que desarrolla a

través de composiciones más cercanas a las de un cineasta que a las de un pintor” (11). Esta pintura pertenece a la resemantización de cuestiones relacionadas con los medios masivos de comunicación, en este caso el cine. Retoma elementos formales relacionados a la iluminación y a aspectos conceptuales que hacen referencia a que un espectador del cine de cierta forma es un voyeur. Este concepto de resemantización se relaciona mas con los planteamientos de Roland Barthes mencionados en el inciso 2.3.1.

Como ya mencioné Warhol es otro ejemplo, en este caso retoma imágenes de los comics populares “...mientras Lichtenstein pintaba modelos anónimos populares Warhol se inclinaba por héroes como Dick Tracy” (12).



Ejemplo de resemantización de códigos visuales conocidos (héroes de cómics): Andy Warhol. *Dick Tracey*. 1960. Caseína con crayon sobre tela.



Ejemplo de resemantización de códigos visuales conocidos (modelos anónimos populares): *En el coche*. Roy Lichtenstein (1923-1997).

Ejemplo de resemantización en la pintura contemporánea es éste cuadro que hace alusión a un personaje del dominio publico del mundo de la caricatura y el cuento, además de utilizar elementos líneales que hacen referencia a elementos del comic.



Ejemplo de resemantización en la pintura contemporánea: Patricia Gadea. El cuento.1999. Mixta sobre tela. 178 x 170cm.

La resemantización relacionada a la imagen mediatizada y fría retomada de medios como el cine, la televisión y la fotografía son un recurso utilizado en la resemantización de nuestros días, un ejemplo es la obra de Merlin Carpenter.



Artista que logra plasmar su intención inicial en la obra al retomar imágenes del mundo de la moda, del confort, además utiliza los adelantos de nuestra época al pintar a partir de la proyección de imágenes: *Merlin Carpenter. El sonido del Bamboo.2000. acrílico sobre tela. 195 x 360 cm.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2.3 - LA RESEMANTIZACIÓN:

- 1.- C.Danto, Arthur. *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde con la historia*. Paidós, 1993, España, pág.211.
- 2.- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, 2001, Madrid, pág.341
- 3.- Ibídem, pág.363.
- 4.- Ibídem, pág.356. (Guasch cita a Hal Foster, Josep Picó (compilación), *Modernidad y posmodernidad*. Alianza, Madrid 1988 pág. 249-262.)
- 5.- Ibídem, pág.357.
- 6.- Ibídem, pág. 383.
- 7.- Ibídem, pág. 20-22 y 381-382.
- 8.- Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama, Barcelona, 2000, pág.51.
- 9.- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, 2001, Madrid, pág.361.
- 10.- Ibídem, pág.363. Cita a David Salle en: Richard Marshall. *50 New York Artists*. Chronicle Books, San Francisco, 1986, pág.96.
- 11.- Ibídem, pág.364.
- 12.- Copplestone, Trewin. *La vida y obras de Andy Warhol*. El Sello, Colombia, 1997, pág.8.

CAPÍTULO 3:

*APLICACIÓN DE
LAS CONSTANTES
EN MI
OBRA.*



MARIANA PEREYRA. AQUIETANDO LA MENTE. MIXTA SOBRE PAPEL. 42 X 120 CM. 20

3.1 USO DE LAS TRES CONSTANTES EN MI TRABAJO PICTORICO.

En este capítulo describiré las conclusiones de la aplicación de las tres constantes en mi trabajo pictórico: fragmentación, uso del políptico y resemantización.

Las pinturas que he realizado a partir del 2001 las he catalogado en 4 series: Actualmente divido mi trabajo en cuatro series:

- 1.- paisaje fragmentado*
- 2.- síntesis de cielos*
- 3.- cielos brillantes*
- 4.- mandalas*

3.1.1 Características formales y conceptuales generales.

Las serie de pinturas que aquí presento las he realizado a partir de inquietudes personales relacionadas a diversos ámbitos como: propuestas técnicas personales, formales, posturas ante la pintura actual, disertaciones sobre la liberación espiritual y el mundo físico hasta la creación de algo cercano a un mandala.

En el ámbito de lo formal me interesa utilizar soluciones distintas al combinar recursos académicas y naturalistas con recursos de imágenes contemporáneas. Así mismo me interesa combinar elementos abstractos y figurativos, esto con la finalidad de crear juegos con las posibles combinaciones de los recursos y elementos mencionados. Además se generan imágenes no narrativas, de lectura abierta, y formalmente se establece un juego con los límites entre abstracción y la figuración.

Temáticamente existe el interés por fragmentar la composición como alusión a los medios de comunicación masivos y las sociedades altamente industrializadas que han creado una costumbre por los discursos, narraciones e imágenes incompletas. En contraste con lo anterior, me interesa la imagen del paisaje como símbolo de la nostalgia por la naturaleza pura, por los paisajes vírgenes donde reina la tranquilidad y la ausencia del hombre.

En cuanto al aspecto puramente perceptivo, intento transmitir un estímulo visual que active ciertas emociones en el espectador quien se enfrentará a descifrar la significación personal de un paisaje fragmentado o interrumpido.

Algunas características generales de éstas pinturas son:

- La fragmentación del paisaje, ya sea por el uso de los polípticos o por la cancelación de la imagen.
- La evocación de tiempo por medio de secuencias y el uso del políptico.
- La repetición de elementos en la composición.
- La sobreposición de composiciones distintas.

- La posibilidad de alterar la narración original por medio de la alteración del orden de los polípticos.
- Evidenciar el contraste de las soluciones técnicas de la mancha y del cielo.
- Lograr composiciones que estén entre la abstracción y la figuración.

3.1.2 Declaración de autor de cada serie.

1.- **Serie paisaje fragmentado:** *Pinturas que retoman el paisaje naturalista con manchas de colores planos que se superponen al paisaje interrumpiendolo.*

En esta serie me interesa recuperar del genero tradicional del paisaje, la solución de tipo naturalista, en combinación con áreas de color plano. Visualmente el resultado es un paisaje interrumpido por manchas y retículas abstractas.

La mezcla de elementos compositivos y tratamientos pictóricos representa la información visual fragmentada que vivimos constantemente al ver los espectaculares en las calles, la publicidad en revistas y televisión, etc... Considero que este tipo de información visual fragmentada a creado ciertos códigos en nosotros que como consecuencia provocan que nuestra mirada y mente quieren recibir imágenes que respondan a este código de la fragmentación al que estamos acostumbrados. Por lo que en esta serie me interesa expresarme a través del uso de la fragmentación. En las siguientes

pinturas se muestra ejemplos de fragmentación por el uso de módulos y también por la sobreposición líneas y manchas irregulares.



E
j
e
m
p
l
o



E
j
e
m
p

2.- **Serie síntesis de cielos:** Pinturas que experimentan con los límites entre la abstracción y figuración.

En la serie síntesis de cielos utilizo el cielo como un detonante para la creación de imágenes abstractas al combinarlas con las áreas abstractas de color plano y un fragmento de cielo o nube. Como resultado se obtiene

una imagen que juega con los límites entre la abstracción y la figuración. Como se muestra en el siguiente ejemplo:



Ejemplo de la experimentación con los límites entre la abstracción y la figuración: Mariana Pereyra. *Síntesis de cielo 1*. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. 2003.

Y aunque la mayoría de la veces las pinturas de la serie *síntesis de cielos* pueden relacionarse mas con la abstracción, siempre incluyen un fragmento de cielo que remite formal y técnicamente a un tratamiento figurativo naturalista.

En cuanto al aspecto formal, en los fragmentos de cielo me interesa lograr un naturalismo, recurriendo al tratamiento clásico de la luz, la valoración tonal, el volumen, el color la profundidad, la atmósfera, etc... Contrastándolo con el tratamiento gráfico de la mancha. Me interesa provocar una sensación de contradicción en el espectador quien se enfrentará a construir la relación entre mancha–cielo, abstracción–figuración y formas gráficas-naturalistas.

3.- **Serie cielos brillantes:** Pinturas que experimentan soluciones naturalistas, a la vez de utilizar la sobreposición de aplicación de hoja de plata.



Ejemplo de cielo con sobreposición de hoja de plata: Mariana Pereyra. Cielo espejo. Óleo y hoja de plata sobre tela. 40 x 40 cm (4 módulos). 2004.

En esta serie el cielo me interesa por su cualidad de provocar emociones ya que sin tener que recurrir a imágenes descriptivas o narrativas el cielo tiene la cualidad de evocar emociones mediante las diversas tonalidades y atmosferas de éste. Los elementos gráficos sobrepuestos representan la naturaleza de la vida desde un punto de vista espiritual: trabajar en la superación y eliminación de elementos no positivos en nuestras almas. El cielo representa la pureza de un estado espiritual ideal a alcanzar.

Formalmente la manchas plateadas que bloquean y se superponen al cielo rompen la pureza mimética del cielo y juegan con el concepto Greenbergiano de concebir a la pintura como una superficie plana. Pero esta serie tampoco lo logra del todo ya que la mayor parte de la composición sigue mostrando un intento mimético de rescate de una ventana a la naturaleza.

Esta serie podría también remitir a un paisaje romantisista donde la naturaleza está ahí para acercarnos a una divinidad para conectarnos con cuestiones espirituales, pero este paisaje se presenta roto o bloqueado ya no es puro, está interrumpido por manchas plateadas que, además de impurezas espirituales a superar, representan las ilusiones en el sentido hindu de *maya* esto es las falsas apariencias de lo que podríamos considerar como iluminación (en un sentido espiritual).

Por otro lado las pinturas se relacionan mucho más directamente a la función de un mandala, esto es imágenes que están ahí para ayudarnos a alcanzar el crecimiento y la iluminación espiritual mediante imágenes de cielos tranquilos.

Considero que es suficiente una simple mancha que interrumpe todo el cielo para simbolizar la agresión que tenemos que eliminar de nuestras vidas. Sin embargo, incluso las sobre posiciones se presentan de forma agradable y complaciente al espectador representando como nos adaptamos o acostumbramos a elementos negativos tomándolos como parte de nuestras vidas en vez de erradicarlo o trabajarlo.

4.- **Serie Mandalas:** Pinturas que utilizan un mayor número de sobreposiciones de grecas geométricas y formas abstractas, donde el cielo pasa a segundo plano.

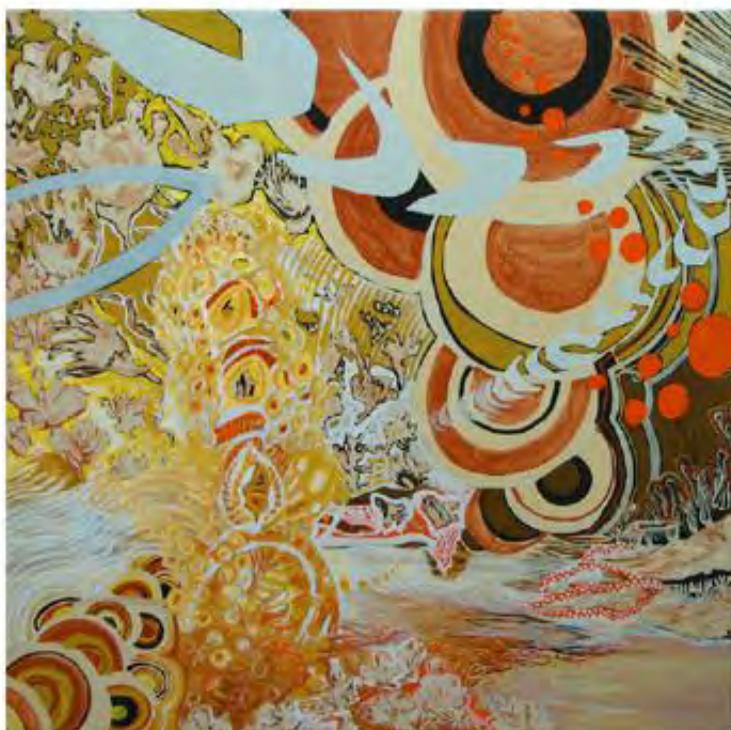


Ejemplo de múltiples sobreposiciones:
Mariana Pereyra.
Mandala personal.
Oleo sobre tela.
85 x 85 cm. 2006.

Formalmente en esta serie el cielo pasa a un segundo plano mientras que las figuras y manchas geométricas y abstractas ganan importancia. En esta serie me interesa retomar elementos de fuentes como el diseño y la decoración que remitan a los diseños del arte minimal y óptico ya que los considero composiciones interesantes a partir del uso de la geometría y la abstracción. También me interesa experimentar con la abstracción y las formas orgánicas.

Temáticamente me interesa continuar trabajando composiciones con la intención de ayudar al trabajo espiritual planteado en la serie cielos brillantes.

Las pinturas de esta serie retoman el concepto original de un mandala: imágenes que operan en un nivel subconsciente utilizadas para alcanzar niveles espirituales y/o mentales específicos. La palabra mandala es de origen sánscrito, manda (esencia) y la (concreción). A partir del juego con los 4 elementos (tierra, aire, agua y fuego) las pinturas son el reflejo de energías y estados mentales específicos como: ligereza, fuerza, energía, intensidad, sutileza, entre otros.



Ejemplo de un mandala contemporáneo: *Mariana Pereyra. Mandala de la fuerza de la tierra y el cielo. Acrílico y óleo sobre tela. 92 x 92 cm. 2006.*

3.2 USO DE LA FRAGMENTACIÓN.

La fragmentación además de ser provocada por la descomposición en módulos, también es provocada por la mancha de colores planos sobrepuestos a los paisajes. También se fragmenta por medio de distintas soluciones matericas y estilísticas y al utilizar formas figurativas de tipo naturalista junto a otras de tipo abstracto orgánico.

3.2.1 Interrupción y cancelación de imagen.

En algunas de las pinturas no recorro al políptico para provocar la fragmentación, uso solamente la mancha. La función formal de ésta es la de interrumpir y fragmentar la composición mediante la cancelación de ciertas partes del cuadro.



Ejemplos de interrupción por la mancha: Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado. Estudio de paisaje fragmentado 1. Óleo sobre lona. 57 x 75 cm. 2001.

Me interesa trabajar imágenes relacionadas a los códigos de lectura del contexto cotidiano. El vivir en este medio saturado de imágenes me hace querer transmitir mi expresión plástica no con una imagen completa y entendible, sino con una imagen interrumpida, incompleta con fragmentos de otras imágenes que aparentemente no encajan entre ellas. En lo personal aunque este tipo de imágenes resulten un tanto molestas al principio, me parecen más interesantes y provocativas que las imágenes completas, ya que precisamente permiten conexiones diversas de los



Ejemplos de interrupción por elementos geométricos, abstractos y orgánicos: Mariana Pereyra. Serie mandalas. La impermanencia. Óleo sobre lona. 45 x 45cm. 2006.

fragmentos por parte de quien las observe. Estas composiciones provocan que se quiera descifrar el abigarramiento y contradicción de sus formas.

Considero que el descifrar imágenes publicitarias que nos rodean lo hacemos ya incluso a nivel inconsciente, en cuestión de segundos. Por lo que el patrón de lectura ante éstas pinturas es ya conocido y de uso cotidiano, sin embargo los significados no están dados como de costumbre ya que no es publicidad y no se conoce lo que esas formas y colores remiten.

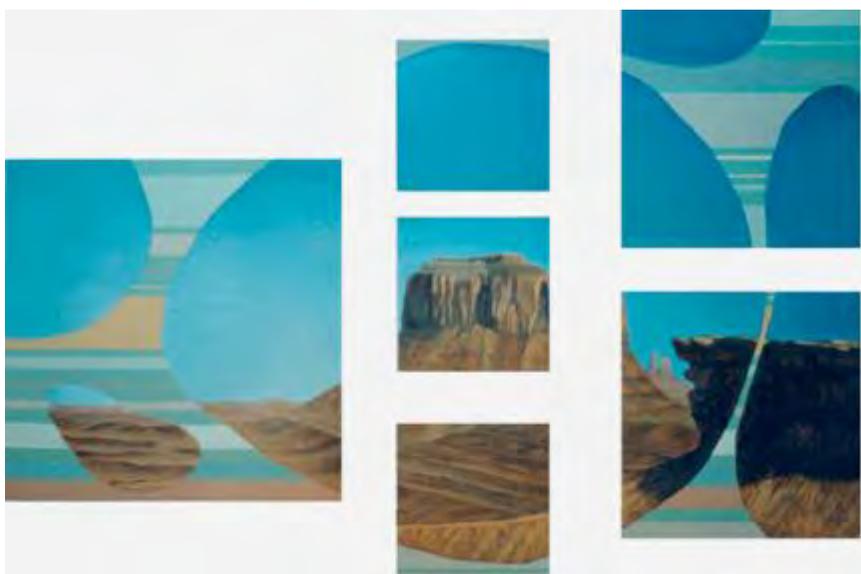
3.2.2 Desarrollo de una doble narración.

Otra función de la mancha o retícula es interrumpir una composición mediante la sobreposición de otra composición distinta. A ésta mezcla y sobreposición de composiciones le llamo la doble narración sin que por esto se trate necesariamente de una narración en el sentido literal ni de una descripción de sucesos.



***Ejemplos de doble narración: Mariana Pereyra.
Serie mandalas. Mandala de conexión. Óleo
sobre lona. 30 x 273 cm. 2007.***

En el caso de algunas pinturas una narración es el paisaje o cielo y otra es la retícula geométrica abstracta formada por las áreas de manchas y elementos abstractos y geométricos. Por último podría considerarse una tercera narración la composición dada por los módulos del políptico. A continuación se muestra un ejemplo de la utilización de estos tres recursos en una misma pintura: fragmentación por módulos, sobreposición de retículas geométricas y un paisaje.



Ejemplos de tres composiciones distintas en un mismo cuadro: Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado: dinamismo irregular. Óleo y acrílico / madera. 90 x 140 cm. (políptico 6 módulos). 2002.

En los dos siguientes ejemplos hay dos narraciones la primera es la correspondiente al cielo, la segunda está dada por la abstracción formada

por las mancha irregulares de colores planos. Ambas composiciones se interrumpen pero a la vez se integran.



Ejemplos de interrupción por la mancha y de una doble narración: *Mariana Pereyra. Serie síntesis de cielo: cielo estridente. Óleo sobre tela. 40 x 60 cm. 2003.*



Ejemplo de interrupción por la mancha: *Mariana Pereyra. Serie síntesis de cielo: cielo camuflaje. Óleo sobre tela. 40 x 60 cm. 2003.*

3.2.3 Dinamismo en la lectura.



Ejemplo de dinamismo en la lectura: *Mariana Pereyra. Serie cielos brillantes. Cielos de México. Óleo y hoja de plata sobre tela. 80 x 100 cm. 2004 .*

Al fragmentar las formas, sobreponer diversos elementos e incluir diversas direcciones me interesa lograr un dinamismo en las composiciones y en el posible recorrido que el ojo realice al observar el cuadro, esto se enfatiza mas en el siguiente ejemplo.



Ejemplo de dinamismo: *Mariana Pereyra. Serie mandalas. Mandala de la efervescencia entre el agua y el aire. Óleo sobre madera. 85 x 85 cm. 2007 .*

3.3 USO DEL POLÍPTICO.

El uso del políptico cumple diversas funciones tanto a nivel formal como conceptual. A continuación describo algunas de sus funciones.

3.3.1 Crear una composición dinámica.

Al romper el todo de la imagen en múltiples módulos se rompe con la monotonía y la continuidad de un solo plano, provocando ritmos, silencios

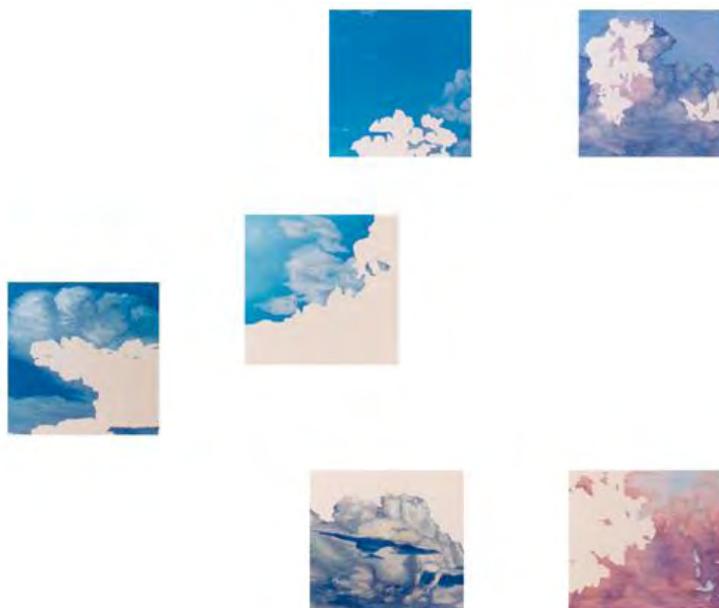


Ejemplo de disposición de módulos irregular y dinámica:
Mariana Pereyra. Serie síntesis de cielo. progresión de nubes.
Óleo sobre tela. 40 x 40 c/u. (políptico 4 módulos), 2003.

y pausas. Incluso en algunos cuadros hay una variación de tamaños en los módulos o una disposición irregular de éstos con la finalidad de romper la simetría. También me interesa enfatizar ciertas direcciones y pesos visuales a través de la disposición de cada módulo. En mi opinión las composiciones dinámicas me resultaban más estimulantes visualmente que una composición estática.

3.3.2 Integrar la pintura al espacio circundante.

En los casos de pinturas como la que se muestra a continuación, compuestas por muchos módulos con amplios espacios entre ellos se

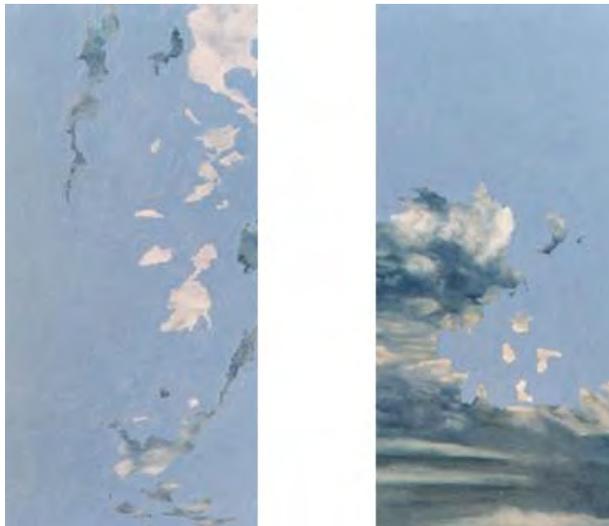


Ejemplo de un políptico que por su disposición permite la integración con el espacio físico circundante: Mariana Pereyra. Serie síntesis de cielo. Atlas de cielos. Óleo sobre tela. 60 x 60 cm. aprox.(políptico 6 módulos). 2003.

integran con el muro. Los colores, texturas y áreas de la pared se suman e integran a la composición del cuadro. Considero que la pintura no debe ser ajena al espacio que la acogerá, sino que deberá integrarse armónicamente a él.

3.3.3 Fragmentación de la composición.

El políptico provoca una fragmentación de la imagen aun cuando exista continuidad de un módulo a otro. En el siguiente ejemplo no solo se fragmenta la imagen de una nube, sino que también se fragmenta esa nube en múltiples pedazos, además se fragmenta la unidad de la composición al usar el díptico.



Ejemplo de fragmentación de la composición:
*Mariana Pereyra. Serie síntesis de cielo. Síntesis de
cielos II. Óleo sobre tela. 60 x 40 cm. 2003.*

En la televisión la continuidad de las narración de novelas o programas se fragmenta en serie, capítulos y en infinidad de canales. Las series son sólo un gran fragmento de una historia que pierde su contexto y totalidad. Difícilmente se recibe la información completa, por lo que la fragmentación provocada de un módulo a otro intenta recrear esta sensación de información en fragmentos, en dosis.



Ejemplo de fragmentación de la composición: *Mariana Pereyra. Serie mandalas. Mandala de la liberación del apego. Óleo sobre lino. 60 x 80 cm. 2007.*

3.3.4 Multiplicidad de imágenes.

El recurso del políptico también me permite retomar y evocar otro código visual contemporáneo retomado de los medios de comunicación: mostrar una multiplicidad de imágenes en un lapso corto de tiempo. Cada módulo simula un fragmento de tiempo con un contenido limitado de información que puede continuar o no en el siguiente módulo.



Ejemplo de multiplicidad de imágenes.
Mariana Pereyra. Serie mandalas. Mandala de la conjunción de los elementos. Óleo sobre tela. 100 x 80 cm. 2007.

En el siguiente ejemplo se muestra la descomposición de una imagen con el uso de un gran número de módulos, lo que provoca una composición excesivamente fragmentada. Algunos de los módulos tienen mucha separación entre ellos, además de todos son de tamaños distintos y para aumentar la sensación de fragmentación y de algo incompleto hay espacios sin módulos. Para el esta pintura retome el efecto visual de las imágenes de internet cuando son muy pesadas o abren con dificultad, cuando esto sucede la imagen aparece en recuadros que poco a poco van completando la imagen total.



Ejemplo de una pintura con exceso de fragmentación por módulos:
Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado. Descendimiento cambiante.
Óleo / madera. 150 x 250 cm. (políptico 17 módulos). 2003.

3.3.5 Evocación de tiempo.

En algunos otros cuadros me ha interesado el uso del políptico como una herramienta para evocar tiempo. Los medios como la televisión, el cine y

el video nos han acostumbrado a ver en un par de segundos la narración de un gran lapso de tiempo evitando el uso de imágenes fijas. Sin pretender lograr el tiempo que evoca el cine, investigo las posibilidades limitadas que ofrece la pintura para evocar el tiempo a través del uso del políptico el cual resulta un excelente recurso que se asemeja a las imágenes cuadro por cuadro del cine o de la animación. Por supuesto, el tiempo que logro evocar es sencillo y limitado en el nivel narrativo. Sin embargo, considero útil esta cualidad que el políptico aporta a las posibilidades de la pintura.

En el siguiente ejemplo mi interés es evocar tiempo. Posiblemente en son solo fracciones de segundo las que han transcurrido de un módulo a otro. Ya que solamente se pueden notar ligeros cambios entre ellos.



Ejemplo de una pintura que evoca tiempo: *Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado. Estado del alma. Óleo sobre madera. 50 x 180 cm (tríptico 3 módulos). 2001.*

En el siguiente ejemplo me interesa representar tres momentos de un cielo. Entre estos tres módulos represento como transcurre un tiempo que

ha hecho cambio en las formas de las nubes, los tonos del cielo presentan una ligera variación en los tonos del módulo inferior, pero los cambios más evidentes, los de las formas de las nubes, parecen haber sido provocados por el viento.



Ejemplo de una pintura que evoca tiempo:
Mariana Pereyra. Serie cielos brillantes. 3 momentos. Óleo y hoja de plata sobre tela. 60 x 40 cm (3 módulos). 2004.

3.4 USO DE LA RESEMANTIZACION.

El uso intencionado de estos elementos está encaminado a provocar un caos visual y temático parecido al que nos provoca nuestro entorno visual, así como a retomar elementos visuales del diseño, comics, publicidad, etc....

3.4.1 Resemantización de cómics.

En el caso de las cuatro serie de pinturas he resemanizado elementos retomados del comic. Son glosas de personajes del cómic Thomb Raider, del cual posteriormente se hizo una película, y glosas de cómics sadomasoquistas de Erick Stanton. Quizá sea solamente en el caso de éstos cuadros que recurro a una descripción o narrativa literal de alguna situación. En el ejemplo que aquí se presenta retomo comics de Erick Stanton y también dibujos personales solucionados a manera de comic.



Ejemplo de resemanización de imágenes de comic:
Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado. De mujer a niña. Óleo sobre lona. 200 x 80 cm. 2001.

En el caso del siguiente cuadro, guerra al paisaje, fragmentación del cuadro se hace por medio del uso del díptico. Este díptico utiliza la repetición de fragmentos y detalles del paisaje del módulo superior en el inferior. La temática es la destrucción de la naturaleza, pero también es guerra al paisaje en el sentido que hoy en día el género del paisaje es visto como algo caduco, algo con lo que no estoy de acuerdo.



Ejemplo de resemantización del comic, fragmentación y uso del díptico: Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado. Guerra al paisaje. Óleo y acrílico sobre lona. 250 x 200 cm. (díptico). 2001.

Con éstos cuadros busco retomar elementos de las imágenes contemporáneas como lo son diseños retomados de elementos decorativos. La fragmentación de la imagen se hace por el uso de módulos donde además cumplen la función de representar tres momentos distintos. También resemantizo un personaje de Erick Stanton y continuo el juego entre abstracción orgánica y figuración.



***Ejemplo
de
resemant***

Como mencione anteriormente el hecho de recurrir a la figuración donde hay personajes hace que las pinturas resulten narrativas por la selección de cómics de personajes realizando una acción lo cual crea una narración de una situación.

En el siguiente ejemplo la parte relacionada al paisaje es una síntesis del cielo al que le sobrepusé un área de manchas en tonos verdes con diversas tonalidades, el cual se integra como el escenario donde sucede la acción de los cómics. El cielo sintetizado sigue conservando la fragmentación.

La temática tiene que ver con la parte negativa de los elementos tierra, aire, agua y fuego en el ser humano.



Ejemplo de resemantización de comic, fragmentación y uso del díptico:
Mariana Pereyra. Serie síntesis de cielos. Battling women. Óleo y acrílico sobre lona. 120 x 240 cm. (tríptico). 2007.

3.4.2 Resemantización de fotografías.

En muchas de las pinturas de estas series recorro a la resemantización de fotografías de libros e internet.



Ejemplos de resemantización de imágenes mediatizadas (fotografía):
Mariana Pereyra. Serie mandalas. Circunferencias orbitando. Óleo sobre rela. 60 x 180 cm. 2006.

La resemantización de fotografías me interesa porque es una consecuencia de la multiplicidad de información e imágenes mediatizadas que he venido analizando a lo largo de ésta investigación. Esto con relación a que a partir del uso de imágenes de origen publicitario, del cine, de la fotografía, del internet se provoca un alejamiento de la realidad del paisaje que se quiere plasmar.

En el siguiente ejemplo busco una alteración del paisaje con colores exagerados y alterados por accidentes de la computadora donde obtuve la imagen. Estas son fotografías tomadas desde satélites, ésto es algo que sobrepasa la realidad cotidiana por lo que de cierta forma se relaciona con los conceptos de simulacro, seducción e hiperrealidad mencionados en el capítulo 2.



Ejemplos de resemantización de imágenes mediatizadas (fotografía de internet): Mariana Pereyra. *Serie paisaje fragmentado. Cielo desbordante. Óleo sobre lona. 80 x 120 cm. 2002.*

En el siguiente ejemplo retomo otra fotografía de un catálogo de publicidad. A partir de la exageración de tonos el resultado final del se vuelve un tanto frío e impersonal. No hay pinceladas evidentes, ni cargas matéricas expresivas, solo esfumados. Inclusive en algunos casos las pinturas remiten a una calcomanía plástica de un paisaje artificial.

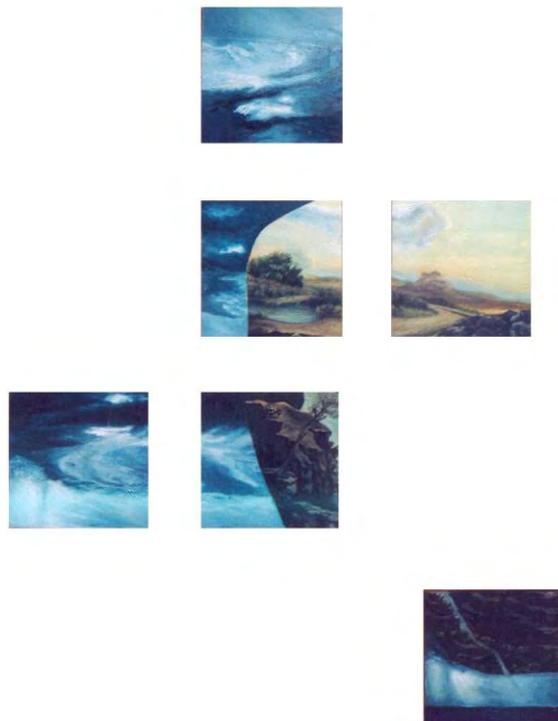


Ejemplos de resemantización de imágenes mediatizadas (fotografía de libros): Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado. Atardecer aéreo. Óleo sobre madera. 70 x 60 cm (5 módulos). 2002.

3.4.3 Resemantización de otras pinturas.

Además de retomar fotografías, también he retomado fragmentos o detalles de otras pinturas. En el caso del siguiente ejemplo me interesó recrear un paisaje con un tratamiento académico. Decidí recurrir a un paisaje ya resuelto en una pintura y retomé los colores, atmósferas,

profundidades y tratamiento de la luz, entre otros elementos. Para mí, el resultado fue muy positivo, desde el punto de vista de un ejercicio de habilidad donde se aprende a copiar tratamientos específicos distintos a los que yo recurro, hasta lograr justo el tipo de paisaje más tradicional que tenía en mente. En este caso la retícula sobrepuesta es monocromática en azules y remite a un cielo nocturno, pero no tiene un tratamiento naturalista tan explícito como el paisaje, esto con la intención de crear fragmentación evidente y una interrupción al paisaje.



Ejemplo de la resemantización de una pintura y su estilo : *Mariana Pereyra. Serie paisaje fragmentado. Deseos. Óleo sobre madera. 150 x 150 cm. (políptico 6 módulos). 2001.*

CONCLUSIONES

Conclusiones de la investigación teórica.

En la presente investigación parto del cuestionamiento entorno a la aparente falta de reglas formales, parámetros y axiología establecida para hacer y valorar la pintura contemporánea. Sin embargo, es a partir de la selección y análisis de tres características plasmadas recurrentemente en algunas pinturas contemporáneas, que me atrevo a afirmar que sí hay ciertos elementos y características formales y conceptuales en la pintura actual. Sin embargo como es posible notar después de leer la presente investigación dichas características no se pueden definir de forma tan sencilla o lineal.

En lo personal concluyo (aprendí a entenderlo después de realizar ésta investigación) que la pintura actual es un sistema complejo, holístico e interconectado con diferentes disciplinas como la sociología, la economía, la ciencia y tecnología, la filosofía, la historia del arte, entre otras. Ahora en la pintura contemporánea aún cuando delimitemos y definamos ciertas características ya no basta hacerlo desde la pintura, sino que se hace necesario un análisis más que lineal, de estructura rizomática, donde las diferentes disciplinas se mezclan y se interconectan.

Al analizar cada constante: fragmentación, resemantización y uso del políptico me fué posible entender que el uso de éstas constantes no es solamente una moda pasajera, o un elemento únicamente formal sin contenido, ni tampoco un elemento que se encuentra presente de forma aislada y exclusiva en la pintura contemporánea.

Conclusiones del capítulo 1:

Antes que nada comienzo con la aclaración personal de mi opinión sobre el asunto de la muerte de la pintura. Aquí al igual que Arthur C. Dantho yo concluyo que más que la muerte de la pintura, a partir del arte pop y sobre todo con el desarrollo del arte conceptual, la pintura gana mayor libertad tanto a niveles formales, como técnicos, temáticos y en los enfoques conceptuales del medio. Por lo tanto partiendo de la premisa de que el arte no esta muerto sino revitalizado y mas libre que nunca continúo con el análisis.

En seguida comienzo a analizar lo que sucede a nivel formal, técnico y conceptual en la pintura contemporánea con lo que me enfrento a la siguiente interrogante: ¿Como o por donde realizar un acercamiento a las características de una pintura contemporánea si existe tanta libertad, heterogeneidad y ausencia de reglas a seguir? Por lo que defino herramientas muy básicos y generales, las cuales utilizo, para efectuar el acercamiento a la pintura contemporánea. Estas herramientas son: conocer la intención de autor cuando sea posible (si se conoce al autor, si existe una ficha en el museo o galería con la descripción de la intención de autor, o en las recopilaciones y libros de artistas contemporáneos, ahí

investigar la intención de autor). En seguida ya a nivel más subjetivo pero con una referencia de partida (el conocimiento de la intención de autor) es posible observar a la pintura con mayor comprensión de los elementos utilizados tanto a nivel sintáctico como semántico, así como la corroboración de la relación entre éstos dos niveles en el resultado de la obra. Sin embargo, también concluyo que no siempre tenemos la posibilidad de conocer la intención de autor por lo que en ocasiones el acercamiento analítico a una obra puede resultar complicado quedando únicamente información a nivel sintáctico y una interpretación personal a nivel semántico.

Conclusiones del capítulo 2:

De la variedad de constantes que observo en la pintura contemporánea selecciono tres para su análisis. La selección la hice en base a las constantes que mas me interesaban y que inclusive ya había utilizado en algunas pinturas.

Aunque cada una cuenta con sus propios antecedentes en las artes plásticas y tiene características propias a nivel general puedo concluir que las tres son consecuencia de un mismo antecedente, a continuación lo explico. Las tres constantes reflejan situaciones que ocurren en ésta época como son:

- Los límites entre las diversas disciplinas ya sean científicas, humanísticas o artísticas se desdibujan debido a la mezcla y conjunción de éstas, esto es, la tendencia que en la actualidad hay de recurrir a la multi e interdisciplina.
- A a partir de la revolución industrial, los procesos de

mecanización y especialización han llegado a extremos junto y gracias a los avances científicos y tecnológicos. La economía y métodos de producción y el elevado consumismo producen un efecto de rapidez y vértigo donde ya no es posible entender, analizar, ni obtener toda la información que nos rodea. Quedando una sensación de fragmentación del contexto.

- Aunado al punto anterior, el auge de los medios audiovisuales como el cine, la tele y el internet nos permiten tener acceso a múltiple información que la mayoría de las veces acaba resultando incompleta, en dosis y sobrepuesta a otra información que aún no lograbamos obtener en su totalidad.

Los resultados que observamos en las pinturas actuales contienen en algunas ocasiones estos puntos. Sin embargo, como mencione antes la lectura e interpretación no siempre es fácil ya que en diversos grados los autores pueden incluir códigos comunes (refiriendome a la inclusión de: elementos gráficos publicitarios, comics o soluciones formales de fragmentación) pero también pueden incluir códigos personales que sean de más difícil lectura.

Por último como conclusión al capítulo 2 puedo mencionar que aunque se ha ganado libertad en cuanto a las posibilidades formales, conceptuales y expresivas de la pintura también se ha adquirido un mayor compromiso e importancia con lo referente a la conciencia del autor sobre sus procesos creativos y en los contenidos sintácticos y semánticos de la obra.

Otra conclusión del capítulo 2 después de investigar los antecedentes de cada constante, fué posible encontrar que en realidad siempre han estado en la pintura como un recurso formal. Sin embargo, es a partir de los 80s, 90s y hasta la actualidad, que estos recursos se comienzan a utilizar nuevamente con mucha recurrencia no solo como un recurso formal más, sino también como recurso semántico.

La fragmentación de la totalidad de la composición, la fragmentación de formas, así como la fragmentación de una obra mediante diversas soluciones técnicas en una cuadro recrea la fragmentación de actividades, de información visual y de discursos incompletos y encimados a los que nos enfrentan los medios. También es un reflejo de la arbitrariedad con la que se presentan imágenes en nuestro entorno.

El uso del políptico, refleja por un lado un interés por transmitir más de una imagen mediante la pintura, donde inclusive se puede evocar tiempo. Además es un recurso que refuerza la fragmentación de una composición. El políptico también puede ser usado como una simulación a los movimientos de camara o también como una simulación al acercamiento y alejamiento de un microscopio.

La resemantización permite a la pintura jugar con el límite entre las disciplinas al poder retomar elementos visuales de cualquier fuente, así como citar y hacer referencias específicas. El poder retomar inclusive otros estilos del pasado y mezclarlos en una sola pintura con estilos contemporáneos es parte del caos visual y de información en el que

estamos inmersos. Donde incluso las imágenes y la información van perdiendo el recuerdo de su contexto y significación original.

Conclusiones de la investigación práctica.

El haber estado investigando los aspectos teóricos antes mencionados me fué llevando a realizar cambios en mi producción plástica. Considero que gracias a ésta investigación teórico-práctica gane mayor conciencia como autora lo que me lleva a obtener mayor coherencia entre los conceptos de partida y los resultados obtenidos en cada pintura.

Conclusiones del capítulo 3:

Como creadora plástica puedo definir mi proceso como un camino sinuoso y lleno de retos y aprendizajes. Considero que aún hoy estoy en la etapa de aprender cuestiones básicas del oficio en lo que respecta al dominio técnico que me gustaría llegar obtener.

En lo que respecta a encontrar algo que decir en la obra también me ha sido difícil ya que considero que por mucho tiempo intente decir demasiado en una sola imagen por lo que no lograba concretar la intención de autor en la obra. Además no encontraba un discurso que me mantuviera realmente interesada como para pintar series sobre el mismo concepto. Pero es a raíz del desarrollo teórico y práctico de la presente investigación que comencé a relacionar mas estrechamente la intención de autor con el resultado de la obra. Esto me ha llevado a interesarme por

un discurso específico y expresarlo en series de cuadros. No me parece que las series de cuadros aquí presentadas sean temáticamente tan distintas, más bien son la continuación de la anterior con ligeras modificaciones que se dan como consecuencia de la misma experimentación plástica obtenida en cada cuadro.

En cuanto a la investigación formal también he encontrado elementos que son de mi interés como el juego entre abstracción y figuración, la fragmentación de formas, la resemantización de elementos, el uso del políptico, entre otros.

Por último quiero mencionar que también mi estancia en el posgrado me dió elementos para fortalecer mi trabajo plástico. Gracias a las lecturas, clases y reflexiones logradas con profesores como Javier Anzures, Julio Chávez Guerrero, Blanca Gutiérrez Galindo, Eloy Tarcisio y Fernando Zamora Aguila, logré comenzar a desarrollar una mayor conciencia de mi proceso creativo, entender con más claridad mis intereses en la pintura y con esto lograr trabajar en desarrollar la habilidad para aplicar la conciencia de autor y la autocrítica a mi trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolph. *El cine como arte*. España, Paidós, Col.Estética # 6, 1990, 170 p.
- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. España, Paidos, 1998, pág.307- 359.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. España, Alfaguara, 1973, pág.1-60.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994, 214 pág.
- Copplestone, Trewin. *La vida y obras de Andy Warhol*. Colombia, El Sello, 1997, 79 p.
- *Diccionario práctico de la lengua española*. Barcelona, Grijalbo,1988, 447 p.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte, el arte contemporáneo y el linde con la historia*. España, Paidós, 1993, 252 p.
- Foster, Hal; Habermas, J; Baudrillard, J. *La Posmodernidad*. México, Kairos, 1988, 238 p.
- Frondisi, Risieri. *¿Qué son los valores?* México, F.C.E., 1995, 236 p.
- Gaddamer. *Verdad y método*. España, Sígueme, 1991, 637 p.
- Gombrich, E.H. *Arte e Ilusión*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pág.166-213.
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. España, Siruela, Col.La Biblioteca Azul, 2006,127 p.
- Guasch, Anna María. *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2001, 597 p.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. España, Alianza, 1998, pág 1-28.
- Heinich, Nathalie. *Lo que el arte aporta a la sociología*. México, CONACULTA, Col. Sello Bermejo, 2001, 71 p.
- Marina, Jose Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 2000, 384 p.
- Martínez Ocaranza, Adriana Elizabeth, Alvarez Calderón, Rosa del Carmen, et al. *El lenguaje del Arte*. México, Astra, 2006, pág.147-150.
- Nochlin, Linda. *The body in pieces*. Inglaterra, Thames and Hudson,1994, 64 p.
- Reunion des musees nationaux. *Polyptyques. Le tableau multiple du moyen de age au vingtieme siecle*. Paris, Reunion des musees nationaux, 1990, 293 p.