



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

LA FIGURACIÓN PICTÓRICA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO
UN ANÁLISIS DISCURSIVO A TRAVÉS DE LA OBRA DE TRES ARTISTAS

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

EDUARDO MUÑOZ GARCÍA

DIRECTOR DE TESIS

MTRA. ADRIANA RAGGI LUCIO

MÉXICO D.F., MAYO DE 2008

UN/M
POSGRADO 
Artes Visuales



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Índice de figuras	3
Introducción	5
1. La figuración	8
1.1. ¿Qué es la figuración?	8
1.2. El surgimiento histórico de la figuración	21
1.3. La figuración en México	30
2. Arturo Rivera y la representación icónica	43
2.1. Breve semblanza.....	43
2.2. Representación e iconicidad	44
2.3. La obra de Arturo Rivera y el iconismo	50
2.4. La representación pictórica	56
2.5. La representación como un modelo cultural	61
3.- Daniel Lezama y la identidad.....	64
3.1. Breve Semblanza.....	64
3.2. Representación, intertextualidad y discurso.	65
3.3. Representación icónica y simbólica	71
3.4. Los elementos fundantes en la búsqueda de la identidad.....	73
3.5. Identidad y posmodernidad.....	77
4. José Castro Leñero y una nueva manera de representar	84
4.1.- Breve Semblanza.....	84
4.2. Un modelo contemporáneo de representación	86
4.3 El estilo como elemento variable.....	90
4.4 Los usos contemporáneos de la imagen en la pintura	95
Conclusiones.....	102
Anexo 1:	106
Bibliografía.....	116

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. “Yoti”, *Sin título*. Fotografía tomada por yoti para Panoramio.com, 2009.

Figura 2a. Eduardo Muñoz, *Sin título*, Fotografía digital, 2007.

Figura 2b. Eduardo Muñoz, *Choque*, Óleo sobre panel de madera, 40 x 60 cm, 2007.

Figura 3, Karel Appel, *Niño con pelota amarilla*, Mixta sobre tela, 1950.

Figura 4, Vasily Kandinsky, *Composición VII*, Óleo sobre tela, 195 x 300 cm., 1913.

Figura 5, Paul Rebeyrolle, *La pluie et le beau temps*, Óleo sobre tela, 270 x 540 cm, 1957-1963.

Figura 6, Eduardo Arroyo, *El caballero español*, Óleo sobre tela, 162 x 130 cm, 1970.

Figura 7, Enrique Guzmán, *Marmota herida o Sonido de una mano aplaudiendo*, óleo sobre tela, 150 x 120 cm, 1973.

Figura 8, Julio Galán, *Me quiero morir*, óleo sobre tela, 132 x 187 cm, 1985.

Figura 9: Arturo Rivera, *Instrumental del Doctor (Naturaleza Muerta)*, Temple sobre papel, 56 x 71 cm, 1981.

Figura 10: Instrumental quirúrgico representado en una copia del siglo XV del manuscrito de Abulcasis, Tomado de *La patología urológica en la obra de Abulcasis*, Archivos Españoles de Urología, v.60 n.8 Madrid oct. 2007.

Figura 11: Arturo Rivera, *El olvidado A.P.*, Óleo sobre madera, 99x 73 cm, 1993.

Figura 12: Arturo Rivera, *La dulce espina dorada*, De la serie *historia del ojo*, Grafito y acuarela sobre papel, 56.5 x 42 cm, 1990.

Figura 13: Arturo Rivera, *Construcción en la destrucción*, Óleo sobre tela sobre madera, 168 x 100 cm, 1993.

Figura 14, Rembrandt, *La lección de anatomía del doctor Tulp*, Óleo sobre tela, 160 x 210 cm, 1632.

Figura 15: Daniel Lezama, *El manantial*, óleo sobre tela, 140 x 110 cm, 2005.

Figura 16. Daniel Lezama, *Muchacha disfrazada de manto de la virgen*, óleo sobre lino, 90 x 70 cm, 2004.

Figura 17. Daniel Lezama, *Guadalupe tonantzin*, Óleo sobre lino, 25 x 25 cm, 2003.

Figura 18. Daniel Lezama, *El sueño de Juan Diego*, Óleo sobre lino, 225 x 225cm, 2004.

Figura 19. Daniel Lezama, *El sueño del 16 de septiembre*, óleo sobre lino, 195 x 145 cm, 2001.

Figura 20. Daniel Lezama, *La clase de historia*, óleo sobre lino, 225 x 300 cm, 2001.

Figura 21, Daniel Lezama, *El paso de Cortés II*, óleo sobre lino, 150 x 120 cm, 2002.

Figura 22, José Castro Leñero, *Calle Reforma*, Oleo sobre tela, 110 x 165 cm, 1999.

Figura 23, José Castro Leñero, *La marcha*, Oleo sobre tela, 110 x 165 cm, 1999.

Figura 24, José Castro Leñero, *Camión rojo*, Oleo sobre tela, 110 x 165 cm, 1999.

Figura 25, José Castro Leñero, *Suceso*, Acrílico sobre tela, 80 x 100 cm, 2001.

Figura 26, José Castro Leñero, *Zócalo gris*, Óleo sobre tela, 42 x 100 cm, 2005.

Figura 27, José Castro Leñero, *Ventana*, Acrílico / tela 130 x 130 cm, 2007.

Figura 28, José Castro Leñero, *Retrato múltiple*, Oleo sobre tela, 120 x 100 cm, 1995.

Figura 29, José Castro Leñero, *El cine*, Acrílico y óleo sobre tela, 110 x 150, 2007

Figura 30, José Castro Leñero, *Batería*, Impresión digital, 2003-2004.

INTRODUCCIÓN

La pintura figurativa no es una mera construcción de imágenes que nos remitan a objetos y cosas que existen en nuestro mundo cotidiano, sino que partiendo de esta vinculación que hacemos entre lo que hay en una pintura figurativa y lo que hay en la realidad, ésta nos permite entender algo que la sobrepasa. Y la presente investigación se realizó precisamente con la inquietud de entender de qué manera ocurre todo esto.

Para ello, fue necesario hacer una revisión del mismo término, pues si bien es cierto que no es difícil entender cuando una pintura es figurativa y cuando no lo es, sobre todo gracias a la comparación que puede hacerse con lo que se considera su opuesto, que es la pintura abstracta, habrá que tener presente que el término *figuración* se refiere en origen, a un modelo de representación de la realidad mediante elementos que son de carácter convencional dentro de una comunidad histórica en particular.

Por lo mismo, en el primer capítulo se hace una revisión sobre las principales ideas que se han publicado en torno de la figuración. El punto central de esta investigación parte de la premisa de que la pintura comunica algo. Por lo mismo, algunos términos empleados aquí, provienen de la semiótica, de ahí que se parta con la *teoría figurativa del significado*, y se revisen cuestiones como la *iconicidad* o incluso la *discursividad* de la propia pintura.

Sin embargo, dado que la figuración en la pintura no es un término que sea aplicable a toda la pintura de carácter representativo, sino que sólo se aplica a aquella que fue creada después de la aparición de la pintura abstracta, es importante tener una noción de cómo es que éste término se da, y de cuál corriente fue la primera en ser nominada de esa manera. Por lo tanto, también se presenta una revisión de lo que fue la *Nueva Figuración*, surgida en Francia en los años sesenta y de cuáles son las características que delimitan un estilo que será

común a mucha de la producción pictórica de la segunda mitad del siglo XX y que continúa hasta nuestros días.

Finalmente, se hace de suma importancia vincular lo que se habrá revisado con lo que ocurre en México, principalmente a partir de los años ochenta, con la corriente conocida como los *neofigurativistas*, y de las características estilísticas que son constantes en el trabajo de los pintores más representativos de nuestro país hasta nuestros días.

Una vez revisados estos puntos, se puede comenzar con el análisis de tres casos particulares con los cuales se busca evidenciar tres estados diferentes en que se pueden comunicar varias cosas a través de la pintura figurativa.

En el capítulo dos, se trata la relación que existe en la obra de Arturo Rivera y el iconismo. Se pretende determinar de qué manera la pintura figurativa hace uso de la iconicidad como un elemento que permite la representación de tal manera que los motivos que vemos en las obras de este tipo nos remitan a objetos que encontramos en la realidad. Es importante anotar aquí que en ningún momento se está afirmando que la obra de este autor pueda ser examinada sólo en ese sentido, puesto que resulta evidente que en la obra de Arturo Rivera se pueden observar muchas más cosas, que podrían ser equivalentes a las analizadas en los demás autores. Sin embargo, en este caso, sólo se analizará el nivel en el que el iconismo puede ser mucho más visible.

En el capítulo tres, se ha revisado la relación que puede encontrarse en la obra de Daniel Lezama con el discurso de la identidad. Dado que lo que importa no es en realidad que dicho discurso sea o no válido, o haya sido estructurado de manera correcta o no, sino que lo que se pretende es determinar de qué manera la figuración puede referirse a un discurso cualquiera, en vez de hacer un análisis de la identidad en sí, se ha preferido revisar lo que el propio artista define como la misma, para así poder encontrar los elementos que remiten a ésta desde su propia pintura.

Y finalmente, en el capítulo cuatro, al revisar la obra de José Castro Leñero, se parte de la idea de que la pintura contiene elementos que le son característicos, y que la definen como tal. En este análisis se pretende demostrar que a través de la pintura figurativa se pueden evidenciar esos elementos de diferentes maneras y generar que nuestra atención se centre en esas características pictóricas mediante la eliminación de los elementos más evidentes de la propia figuración.

Al tener un enfoque hermenéutico, en la presente investigación se ha contextualizado el entorno de la producción pictórica figurativa en el primer capítulo, centrándonos en el análisis de las obras en los siguientes capítulos, con lo que se ha podido evitar la revisión anecdótica de la bibliografía del autor, incluyendo sólo las referencias que permiten determinar un perfil característico, pero no exhaustivo del mismo.

La selección de autores se realizó valorando las diferencias de estilo y temática, así como de discurso y postura, pues lo que se pretende es mostrar precisamente tres modelos diferentes de figuración pictórica y de elaboración discursiva, y no caer en el error de buscar una generalización a partir de casos particulares que resulten similares, pues aunque la revisión de obra se realiza mediante casos específicos, habrá que tener presente durante la lectura del presente trabajo que lo que pretende en esta investigación es hacer una revisión sobre las posibilidades que le brinda la figuración a los productores pictóricos, y no un juicio de carácter valorativo sobre las obras de los mismos.

1. LA FIGURACIÓN

1.1. ¿QUÉ ES LA FIGURACIÓN?

Ludwig Wittgenstein (Viena, 1889 — Cambridge, 1951) supone algo común el que nos hagamos representaciones de los hechos que forman al mundo. Estas representaciones se pueden definir como todas aquellas cosas que sustituyen, imitan o reflejan a otra; es decir, remiten a una realidad distinta de ellas mismas.

En su *Tractatus lógico-philosophicus*, Wittgenstein desarrolla lo que se ha conocido como *Teoría Pictórica o Figurativa del Significado*, pues a las representaciones que nos hacemos de esa realidad se les ha llamado *figurativas* (*abbildung*).¹ Sin embargo, un término que resultaría más adecuado podría ser el propuesto por Tomás Maldonado (Buenos Aires, 1922 -), quien prefiere llamarla *teoría de la modelación*², pues de lo que trata la llamada *Abbildungstheorie* está basada en una relación que se da entre modelos que se forman en la representación, y que se vinculan con lo representado, y no con figuras, que podrían confundirse con elementos visuales.

Para poder comprender claramente de qué se trata esta teoría, es preciso hacer unas aclaraciones previas: Por *cosa*, habrá que remitirse a lo que en filosofía se denomina *res* (cosa), que no sólo se remite a los objetos, sino que incluye prácticamente cualquier circunstancia, acción, hecho o fenómeno que pueda darse dentro de la realidad, y que forma parte de lo que nos rodea y podemos conocer, es decir, de nuestro *mundo*.

Las representaciones son, por lo tanto, *cosas* que remiten a otras *cosas*. Tienen la misma *forma* que lo representado, por lo mismo, les llama *isomórficas*. Habrá que entender aquí a la *forma* en el sentido filosófico de aquella característica esencial

¹ Wittgenstein utiliza el término “Abbildung”, que significa *figuración*, donde la raíz *bild* significa figura y también pintura.

² Tomás Maldonado, *Vanguardia y racionalidad: artículos, ensayos y otros escritos, 1946-1974*, p. 231, en esta investigación se preferirá, sin embargo, el término de *Teoría figurativa del significado*, por ser la traducción literal y ser el utilizado más comúnmente.

que tienen todas las cosas en conjunto con la materia y el contenido (*morphé, hylé* y *eidos*)³. Debemos recordar que Wittgenstein se refiere específicamente a la representación mediante proposiciones que hacen referencias a hechos (en este caso debemos tener en cuenta el concepto de *modelos* mencionado antes).

Dentro de esta teoría, hay tres condiciones que resultan fundamentales para que una proposición pueda ser considerada como una representación, y éstas son: Que se vincule con algo que sea diferente de sí misma, que conste de los mismos elementos de aquello a lo que representa, y que las relaciones de sus elementos sean las mismas que guardan aquellos de lo que representa.

De tal manera que una afirmación como “Un niño está sentado sobre una pelota” cumple con las condiciones necesarias para ser una representación, puesto se refiere a un hecho diferente de sí misma, además de que una parte de la proposición se remite al niño y otra a una pelota, pero también reproduce las relaciones que existen entre los elementos de la realidad representada, pues se indica claramente la posición que guarda el niño sobre la pelota.

Sin embargo, estas características no son privativas de las proposiciones verbales, sino que de acuerdo a lo expuesto en el *Tractatus*, también pueden ser aplicables a las imágenes, cuando estas representan elementos de la realidad, siempre y cuando cumplan con las tres condiciones mencionadas anteriormente.

Así, una fotografía de una pelota y un niño, como la que se puede observar en la Figura 1, será una representación de esa pelota y ese niño (al igual que de todas las cosas de cuya imagen hace referencia). Es *isomorfica* puesto que toma la *forma* característica de la *materia (hyle)* con que se representa, que en este caso es la imagen que forman los contrastes de la luz, de tal manera que las impresiones de la luz que quedan sobre el papel fotográfico, tienen la misma *forma* que las que detalla la luz de los objetos cuando los observamos.

³ Para ver una explicación mucho más amplia sobre el sentido de estos términos véase, en Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, *Arte y Poesía*, pp. 37-68.

Como ya se ha mencionado, las representaciones coinciden en ser realidades en sí mismas, compuestas del mismo modo que las cosas que representan, es decir, que constan de otros elementos, en donde a cada elemento representado corresponde un elemento en la representación.

De manera más precisa, las palabras del filósofo son las siguientes:

Una figura (*Bild*) consiste en que sus elementos se relacionen unos con otros de modo y manera determinados (...) El que los elementos de las figuras se relacionen unos con otros de modo y manera determinados representa que las cosas se relacionan también así unas con otras. A esta conexión de los elementos de la figura la llamo estructura de la figura, y a la posibilidad de estructura, *forma de figuración de la figura (Form der Abbildung)*.⁴

Estos principios son característicos de toda representación *isomórfica*, de tal manera que la *forma de figuración de la figura* es el peculiar modo que tiene una figura de representar la realidad. En función de ésta, la figura podrá expresar o reflejar distintos aspectos de la misma (mientras que las pinturas lograrán representar aspectos tales como el color y los contornos, la fotografía hace lo mismo con la luz, y la escultura con las relaciones espaciales). Ésta expresa también la posibilidad de que exista lo representado, es decir que una representación material expresa que exista un objeto material, una representación coloreada expresa que exista un objeto coloreado, y una representación espacial expresa que exista un objeto espacial.

Así, en el ejemplo que se toma aquí, podemos ver que la *forma* de la pelota en la fotografía, representa a la *forma* de la pelota en la realidad, y lo mismo ocurre con la *forma* del niño, las variaciones de luz y sombra, los contrastes cromáticos o cada figura presente en la imagen fotográfica, que remite a un elemento particular en la realidad.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p. 119



Figura 1. "Yoti", *Sin título*.



Figura 2a: Eduardo Muñoz, *Sin título*.



Figura 2b: Eduardo Muñoz, *Choque*.

Del mismo modo, a las relaciones que hay entre los elementos del hecho representado, corresponden relaciones entre los elementos de la representación, y en este caso resulta evidente que la posición que toma el niño con respecto a la pelota en la representación es la misma que toma en la realidad, al momento de que dicha imagen fotográfica fue tomada. Estas relaciones son llamadas por

Wittgenstein como *relación figurativa (die abbildende beziehung)*. La relación que tiene cualquier figura con la realidad, de tal manera que pueda representarla sin importar su forma, es precisamente la forma de la realidad, que Wittgenstein llama *forma Lógica (die logische Form)*.

Cuando una figura tiene como *forma de figuración* una *figura lógica*, entonces es llamada *figura lógica*. De tal manera que la fotografía mencionada es, por *lo tanto una figura lógica*, aunque su particular *forma de figuración* pueda variar, tal como puede observarse en las imágenes que se muestran en la Figura 2, mismas que remiten a las mismas cosas de la realidad, pero en disciplinas diferentes: fotografía, en el caso de la Figura 2a y pintura en el de la Figura 2b.

Pero una *figura lógica* también podría ser la representación que observamos en la Figura 3. En la cual podemos encontrar presentes las tres condiciones que se requieren para una representación *isomórfica*. El problema de la representación de la realidad según Wittgenstein no resulta tan complicado en este caso, pues aún en la imagen de Karel Appel, (Ámsterdam, 1921 - Zúrich, 1996) podemos reconocer elementos que nos remiten a formas visuales que representan a un niño y a una pelota pues la representación toma como *materia* las formas características de ciertos elementos que nos remiten a ambas cosas, y también nos muestra la relación que el niño guarda con esa pelota.

¿Qué pasa cuando una imagen toma como *materia* elementos carentes de una forma visual? Esto ocurre en la imagen de la Figura 4, en la que Wassily Kandinsky (Moscú, 1866 – Neuilly Sur Seine, 1944) utiliza líneas, colores y formas geométricas cuya referencia no es directa a objetos equivalentes por su color en la realidad. Sin embargo, aunque es considerada una obra abstracta, ésta imagen representa un modelo de composición musical, que contiene variaciones tonales de color que se pueden equiparar a las variaciones tonales musicales, y guarda una relación de armonía y ritmo, por lo que podría ser considerada también una representación *isomórfica*, sólo que de un hecho musical.

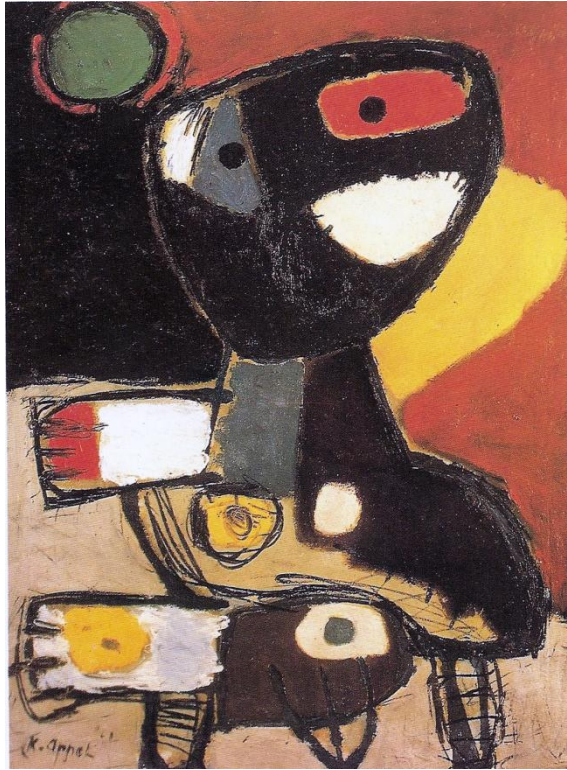


Figura 3, Karel Appel, *Niño con pelota amarilla*.

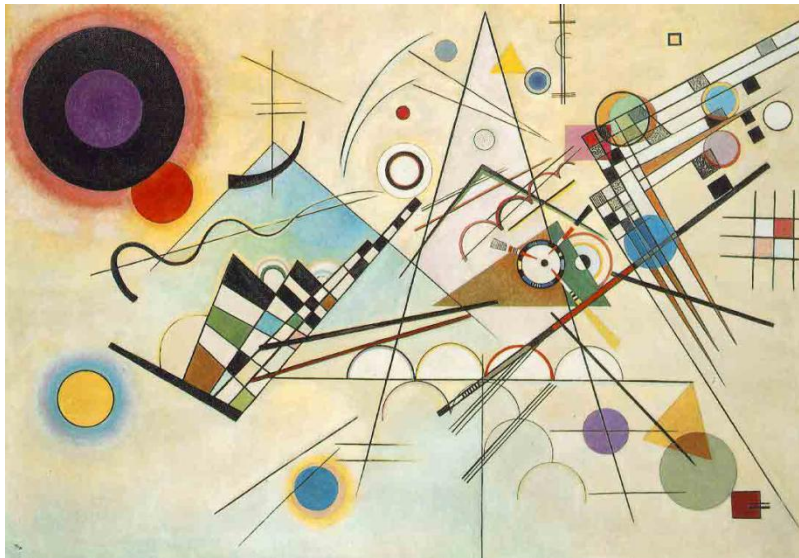


Figura 4, Vasily Kandinsky, *Composición VII*.

Si bien todas las imágenes pictóricas que representan las relaciones visuales que vemos en la realidad pueden ser consideradas representaciones *isomórficas*, no todas las representaciones *isomórficas* que encontramos en la pintura pueden ser

consideradas como representaciones de las relaciones visuales que podemos ver en la realidad. La presente investigación se centra únicamente en el primer caso, puesto que es el que se entiende dentro de lo que se conoce como Pintura Figurativa, en contraposición a la Pintura Abstracta.

Al enfatizar el hecho de que sólo tras un análisis lógico se pueden encontrar los aspectos esenciales de las representaciones figurativas, Wittgenstein privilegia aquello que se dice frente a aquello que sólo se muestra, incluso en el caso de las representaciones orales, puesto que las proposiciones requieren de una articulación de carácter lingüístico que las diferencia de meros fonemas o sonidos guturales. Se trata de una diferencia también entre la simple habla y el discurso en sí. A ésta supremacía de la de los conceptos de carácter discursivo se le ha conocido como *logocéntrismo*,⁵ y precisamente, bajo esa corriente de pensamiento, es que dicho autor se sitúa.

Karl Otto Apel (Düsseldorf, 1922) nos explica de manera clara el sentido privilegiado que Wittgenstein da al lenguaje que se estructura de manera discursiva: “de estas condiciones transcendentales -de la estructura interna o *forma lógica* idéntica del lenguaje y mundo- no se puede *hablar*. La forma transcendental *se muestra* sólo con ocasión del discurso.”⁶

Esta teoría se centra en las relaciones que hay entre *cosas*, dentro de un *mundo*, es decir, de todo aquello que previamente se conoce o se puede reconocer. Surge entonces un gran problema por resolver, y es que si bien hemos podido entender un modelo a través del cual podríamos definir a lo que nos referimos con el término de *figuración*, lo cierto es que si intentamos alejarnos de la concepción de que las representaciones más esenciales están inscritas en el lenguaje mismo, esta relación de cosas que sustituyen a otras cosas nos puede llevar a caer en un terreno sumamente vago, y es que, visto desde cierto punto de vista, todas las

⁵ Sobre el logocentrismo en la obra de Wittgenstein, véase Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*, pp. 33-59.

⁶ Karl Otto Apel, *Transformation der philosophie*, I, 226 (citado por Carlos Ortiz de Landázuri, “La autodestrucción de la crítica del sentido de Wittgenstein y Heidegger”, en AAVV, *Anuario Filosófico* 2000, vol.33, n. 3, p.846).

cosas pueden remitirnos a otras cosas. Lo que nos interesa saber es qué tipo de cosas son las que tomaremos como *representaciones* y qué tipo de cosas son aquellas a las que éstas se refieren.

Para el presente trabajo hemos definido desde un principio un cierto campo en el cual nos adentraremos para poder entender la figuración y es el campo de la pintura. Podemos, por lo tanto, buscar sólo las correspondencias que hay entre la *teoría figurativa* y la pintura. Si tomamos como absoluta la idea de Wittgenstein, tendríamos que aplicarla bajo la premisa de que la pintura puede ser en sí un lenguaje, de tal modo que nos estaríamos enfrentando a un estudio de carácter semiótico.

En este sentido, autores como Roman Jakobson (Moscú, 1896 – Boston, 1982) se preocuparon por plantear la idea de que el arte puede ser analizable tomándolo como un fenómeno semiótico, en términos del lenguaje y mediante operaciones del propio lenguaje. Apoyándonos en el estudio de Omar Calabrese (Florencia, 1949) *El Lenguaje del Arte*, podemos decir que al igual que Wittgenstein, Jakobson se preocupa en gran medida por el lenguaje, de tal manera que en su texto *Ensayos de Lingüística General* propone una teoría de las funciones del lenguaje en la que toma en cuenta las funciones referencial, fáctica, conativa o imperativa, metalingüística, emotiva y poética o estética⁷. Estas funciones no actúan de manera excluyente, sino que se configuran unas con otras para formar las estructuras del propio lenguaje.

En origen, la función poética en el lenguaje es una función que puede desarrollarse de manera interna dentro del propio lenguaje, sin embargo, de acuerdo a las ideas de este pensador ruso, ésta puede superar los límites de la lingüística, puesto que las características que hacen de un texto verbal uno estético, permanecen presentes de forma análoga aún cuando los textos se estructuran en otra expresión, tal y como ocurriría en la versión cinematográfica de alguna novela.

⁷ cfr., Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, p. 85.

Umberto Eco, (Alessandria, 1932), al hacer un análisis sobre los principios de Jakobson nos brinda un apoyo mayor al aclarar que la significación “es un fenómeno que abarca el universo cultural entero. Hay signos por doquier, fuera del lenguaje verbal.”⁸

Esto permitiría que el lenguaje actúe en el nivel que nos interesa aquí, que es tanto referencial, como estético, enunciando algo de manera unívoca y asertiva, concentrando la atención en la manera formal (distinguiéndose de la *forma* o *morphé* de que habla Wittgenstein) en que son producidas las expresiones, pero también nos permitiría suponer que dichas funciones se encuentran presentes en expresiones no lingüísticas.

Las relaciones fundamentales en que Jakobson plantea su teoría de las funciones del lenguaje son la correlación interna de elementos simultáneos y consecutivos y en la posibilidad de que haya una expectativa de lo que es consecuente en una obra, es decir de sistemas rutinarios o codificaciones específicas. En 1974, apuntaba a la idea de que

Hablar de *gramática* de un arte no es hacer uso de una metáfora ociosa; el hecho es que todas las artes implican una organización de categorías polares y significantes en base a una oposición de términos marcados y no marcados (...) la originalidad de la obra se encuentra limitada por el código artístico dominante en la época y en la sociedad dadas. La rebeldía del artista, así como su fidelidad a ciertas reglas, es concebida por sus contemporáneos en función del código que el innovador quiere transgredir.⁹

Por lo tanto, para que pudiéramos incluir en este nivel las imágenes pictóricas, tendríamos que aceptar que debe existir una proposición lineal (con elementos simultáneos y con codificaciones específicas), cuyo valor estético ha sido propuesto de antemano. Esta estructura funcional es similar a la *estructura de la forma lógica* de Wittgenstein.

⁸ Umberto Eco, *Il pensiero semiótico di Jakobson*, p.14 (citado en *Ibid.* p. 88).

⁹ Roman Jakobson, *Coup d'oeil sur le développement de la sémiotique*, *Studies in semiotics*, p.55, citado en Omar Calabrese, *Ibid.* p. 90.

Es evidente que una representación pictórica de un objeto no se basa en la descripción verbal del mismo, sino que utiliza otro medio. Mientras que el lenguaje oral funciona de manera lineal, en una *correlación interna de elementos simultáneos y consecutivos*, tal y como se ha mencionado arriba, la pintura relaciona sus elementos de manera diferente.

Hasta ahora hemos estado enfocados en la revisión de ideas que toman como *materia* de la representación al lenguaje. Pero debemos recordar que Wittgenstein en su *tractatus* trata sobre representaciones gráficas y que tanto Jakobson como Eco dejan entrever su aceptación de la posibilidad de estructuraciones representativas en un nivel distinto al del lenguaje.

Jan Mukarovsky (Písek, 1891 – Praga, 1975) dice que la obra de arte debe ser un signo, específicamente estructurado para ser el producto de lo imaginario social, y define las funciones de un objeto o una *obra-cosa* que funciona como un símbolo sensible, a la vez de contar con un valor estético que funciona como significado. Estas funciones son: Representativa, expresiva y apelativa, mismas que tienden a manifestarse como dominantes y garantes del ordenamiento comunicativo, y una estética, que se presenta como polifuncional, multiforme, transparente, y no impide a la obra actuar en sentido social.

En el caso de algunas artes, en las cuales se incluye la Pintura, además de su función estética, también se deriva una función comunicativa, mismas que coexisten de manera dialéctica, oscilando constantemente al mostrar su relación con la realidad.¹⁰ Esta relación con la realidad, según el propio Mukarovsky, es una relación de *semejanza*, misma que se puede dar mediante los materiales con que está construida la obra y los de la naturaleza, o la que se da entre el objeto natural y el objeto representado. De suma importancia nos resulta su afirmación de que “debemos tener bien presente la diferencia entre signo artístico y signo lingüístico.”¹¹

¹⁰ Jan Mukarovsky, *Escritos de Estética y semiótica del Arte*, pp. 120,121.

¹¹ Jan Mukarovsky, *Studie z estetiky*, p. 358, citado en Omar Calabrese, *op. cit.*, p. 95

Es importante encontrar cuál es esa diferencia entre el tipo de cosa que nos interesa estudiar. En su texto *Filosofía de la imagen*, Fernando Zamora (Ciudad de México, 1957) hace un análisis sobre algunos estudios característicos de lo que se ha conocido como el *giro lingüístico* en el que se buscaba encontrar en el lenguaje la clave para toda capacidad de razonamiento, descripción y comunicación humana, y concluye que es posible un tipo de pensamiento y conocimiento no verbal, el cual estaría basado en la imagen. Tendríamos que reconocer casi de forma axiomática que la representación pictórica está más relacionada con la imagen que con el lenguaje.

Según César González Ochoa¹², es posible que las imágenes cumplan con una necesidad de tipo simbólica, lo cual nos conecta directamente con las mismas ideas de Mukarovsky. La imagen viene a ser un medio a través del cual nosotros nos logramos explicar el mundo. Por supuesto, que esto sólo es posible si se toma en cuenta la premisa de que ver es comprender, como un acto activo de entendimiento y asimilación, y no sólo como una recepción pasiva de reacciones físico químicas en las retinas de nuestros ojos.

La imagen, sin embargo, no se configura como un elemento tautológico que tenga que ser entendido, sino que más bien se trata de un elemento que debe ser, por fuerza, convencional, es decir, producto de una cultura. Ernst H. J. Gombrich (Viena, 1930 – Londres, 2001) lo afirma de una manera muy sencilla, al definir que la imagen sólo puede existir como tal, en la mente de un espectador activo, que interprete lo que hay en ésta, de tal forma que “el ojo inocente no existe.”¹³ Esto equipara las ideas de Gombrich con las de Jakobson al tratar sobre la originalidad de la obra de arte vistas aquí anteriormente.

Charles William Morris (Denver, 1903 – Gainesville, 1979), se preocupa por desarrollar una estética que utilice como herramienta las teorías semióticas, su intención es acercarse a una especificación de la propia semiótica que pudiese ser

¹² César González Ochoa, *Apuntes acerca de la representación*, 91pp. Este texto resulta de suma importancia al resumir de forma concreta el sentido que ha tenido la representación en distintos momentos históricos y aclarar el carácter cultural de la misma.

¹³ Ernst Hans Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 125.

aplicable al arte. Él define una distinción de signos de acuerdo al mensaje estético, entre los signos *icónicos*, que son aquellos que tienen propiedades en común con lo que significan, y los signos *no icónicos*, quienes carecen de éstas.

El signo icónico viene a ser equivalente al “bild” de Wittgenstein, pues tiene como característica la de representar un hecho, o parte de la realidad, tal como las fotografías, las representaciones, e incluso las descripciones verbales, Aunque a diferencia de lo expuesto por el alemán, Morris afirma que tratándose de obras de arte, éstas siempre crean imágenes y no enunciados declarativos o asertivos¹⁴. La normatividad indica la posibilidad de ser articulados dentro de un sistema más complejo de sus propios signos, lo cual coincide con las ideas tanto de Wittgenstein como de Jakobson. Morris especifica que:

...cada signo cumple la función de transmitir alguna cosa y de referirse a alguna cosa: tiene, pues, *designata* y *denotata*. El signo estético se caracteriza por tener *designata* y no *denotata*, y el objeto artístico por ser consistente en signos icónicos que significan propiedades de valor.¹⁵

Charles Sanders Peirce (Cambridge, 1839 - 1914), en su trabajo *Collected Papers*¹⁶ ya definía entre lo que llamó el *índice*, el *ícono* y el *símbolo*. Mientras que el *símbolo* y el *índice* mantienen una relación directa con lo que se llama el *objeto dinámico* (que se define como el vínculo directo con la realidad), el *ícono* se relaciona con el objeto simplemente en virtud de los caracteres efectivos que posee, de tal forma que cualquier *cosa* es un *signo icónico* de cualquier *cosa* en virtud de su semejanza con esta segunda *cosa* y del hecho de ser usada como signo de ella. De este modo, aunque el *ícono* se refiera a una *cosa*, esto no significa que esa *cosa* exista.

Jean F. Lyotard (Versalles, 1924 - París, 1998) y Jaques Derrida (El-Biar, 1930 — París 2004), por su parte, mantienen una postura de inconformidad frente a la presunción de la existencia de sistemas universales de interpretación de

¹⁴cfr, Omar Clabrese, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶ Charles Sanders Peirce, *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*, p. 144.

naturaleza eminentemente lingüística, aunque, al igual que eco, mantienen como término común el de texto.¹⁷

Sin embargo, para finales de los sesentas y en la década siguiente, trabajos tan influyentes como los de Guy Debord¹⁸ (París, 1931 – Champot, 1994) y Michel Foucault¹⁹ (Poitiers, 1926 – París, 1984), pondrán en advertencia sobre la preeminencia de la espectacularidad y la visión como elementos que privilegian la apariencia frente a la propia realidad.

La imagen, entendida como ese medio que tenemos para comprender la realidad, es por lo tanto, el resultado de un proceso histórico y cultural. Como dice Jacques Aumont (Avignon, 1942) en su texto *La imagen*:

Las imágenes, artefactos cada vez más abundantes y cada vez más importantes en nuestra sociedad no dejan de ser hasta cierto punto, objetos visuales como los demás, derivadas exactamente de las mismas leyes perceptivas.²⁰

El vínculo que ésta tiene con la realidad ha sido tomado en muchos casos como un elemento casi metafísico. Sin embargo, Algirdas J. Greimas (Tula, 1917 – París, 1992) propone que el universo metalingüístico es en realidad un espacio informado y comprendido por el ser humano, de tal manera que el mundo real y los objetos que éste contiene, los comprendemos como un lenguaje, y por lo tanto, el referente del ícono (bild), no se entiende por una relación tautológica, sino “por una relación entre lenguajes”²¹.

Por lo tanto, en el campo que nos interesa para la presente investigación, podemos afirmar que esas cosas que remiten a otras cosas son imágenes pictóricas que remiten a elementos característicos de lo que nosotros comprendemos como imágenes de la realidad. Así, podemos estar de acuerdo con lo que afirma Pierre Francastel (París, 1900 – 1970), definiendo todo objeto

¹⁷ Omar Calabrese, op. cit., p. 126

¹⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*

¹⁹ Michael Foucault, *Esto no es una Pipa*

²⁰ Jaques Aumont, *La imagen*, p.16.

²¹ Rocco Magieri, *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotman, Greimas, y otros ensayos semióticos*, p. 223.

figurativo como una extensión de lo que comprendemos como un objeto de civilización:

En efecto, toda representación dibujada o pintada de un elemento aislado del mundo exterior implica selección. No se transfiere de forma indiferente a una superficie de dos dimensiones cualquier elemento del universo. Se eligen ciertos elementos que sugieren menos el objeto que el interés que posee tanto para el artista como para su entorno²²

De ahí que cada cultura haya tenido un modelo de representación tan particular en su momento histórico, pues éste es resultado de su propia evolución, y para una cultura diferente le resulta prácticamente incodificable.

Por lo tanto, entendemos que la figuración pictórica no se trata de un modelo de acercamiento a la realidad, sino de su interpretación. La realidad es un elemento que no se puede atrapar mediante la figuración, ésta nos sirve más bien para interpretarla. Los objetos con que convivimos no se nos presentan como ellos mismos, sino como la representación que de ellos hace nuestra mente, ya sea por el uso o por la forma. En el caso de la pintura, será por lo segundo.

1.2. EL SURGIMIENTO HISTÓRICO DE LA FIGURACIÓN

Conceptualmente, es posible entender que la figuración en la pintura se acerca mucho a la relación que tienen con ésta los distintos modelos de representación que han existido dentro de cada cultura. Sin embargo, es importante tener en cuenta que éste término fue utilizado en el contexto de la Pintura sólo cuando fue aplicado a una corriente definida. Así que si bien es posible pensar en que obras pictóricas de periodos culturales tan distantes como el Renacimiento o el Neolítico tienen elementos que las pueden definir como obras de tipo figurativo, basándonos en lo que se ha expuesto arriba, la idea de que la figuración puede aplicarse a la pintura surgió hasta los años sesenta del siglo XX.

²² Pierre Francastell, *La realidad Figurativa*, p. 119.

Por lo tanto, es importante tener en cuenta que la figuración en la pintura es un modelo de representación que tiene que ser visto de acuerdo al momento histórico en que se da. Y en este caso, debemos recordar cuál ese momento en que la figuración contemporánea surge.

A mediados del siglo XX, la segunda guerra mundial había traído grandes cambios económicos, políticos y sociales, lo cual iba a afectar de manera definitiva la producción artística. El surgimiento de los Estados Unidos como una potencia bélica, económica y política se enfatizó con el posicionamiento de la ciudad de Nueva York como nuevo centro cultural y artístico del mundo occidental, desplazando a París de este privilegiado lugar. El Expresionismo Abstracto, se colocó como un movimiento de vanguardia importante, el primer movimiento estadounidense en ser considerado como tal.

Este éxito sin precedentes no se debió sólo a consideraciones estilísticas y estéticas, sino que, como apunta Serge Guilbaut (Valence, 1943) en su texto *De cómo nueva york robó la idea de arte moderno*: “también, y aún más, a la resonancia ideológica del movimiento”²³. La gran influencia del crítico Clement Greenberg (Nueva York 1909 – 1974) resultó fundamental para la configuración ideológica del expresionismo abstracto. En 1948, declaró que al declinar artistas tan importantes como Pablo Picasso (Málaga, 1881 – Mougis 1973), Georges Braque (Argenteuil sur seine, 1882 – París 1963) y Fernand Léger (Argentan, 1881 – Gif sur Yvette, 1955) en París, las circunstancias que había en Estados Unidos permitieron que en su lugar aparecieran: “nuevos talentos llenos de energía y significado como Arshile Gorky, Jackson Pollock o David Smith...”²⁴ Para Greenberg, la verdadera vanguardia era el modernismo, y su terreno de experimentación, el arte mismo. Para éste crítico, el expresionismo abstracto surgió como una evolución del cubismo.

Parecía que el camino natural de la pintura la había llevado a alejarse definitivamente de la representación, preocupándose por encontrar un modelo que

²³ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, p. 14

²⁴ Jonathan Harris, “Modernidad y cultura en los Estados Unidos”, p. 46

le fuera inherente y exclusivo, un modelo que le permitiera crear propuestas sólidas y fuertes que ningún otro arte fuera capaz de lograr. Su mayor logro era la abstracción.

En el Expresionismo Abstracto se englobaba una serie de obras que provenían de corrientes estilísticas diversas, y que no conformaban un movimiento o escuela, propiamente dicho. Se trataba más bien de una serie de estilos diversos que coincidían en un abandono de “la representación a través de las convenciones de ‘semejanza’ o iconografía tradicional.”²⁵

En el caso de artistas como Arshile Gorky (Khorkom, 1904 – Sherman, 1948) y Willhem de Kooning, (Rotterdam, 1904 – Long Island, 1997) cuya obra no era estrictamente abstracta, se les calificó como demasiado convencionalistas. Cuando Greenberg describió la obra de Gorky, lo definía como un tardocubista, y en 1948 con motivo de una exposición en el Museo Whitney, se refirió a una de sus obras como la mejor de todas, al haber asimilado por completo el arte francés, lo que le ameritaba el término de “manierista”²⁶.

El Expresionismo Abstracto se configuró como una estética modernista, basada en una clara oposición a la cultura de masas: “como el arma que la vanguardia estaba intentando forjar desde 1943”²⁷ en contra de la vulgarización de la cultura, llevada a cabo en principio por el fascismo y después por el comunismo. Así que cuando el Arte Pop surgió a principios de la década de 1960, éste fue tomado como una traición al intelecto. Así lo afirma Edward Lucie-Smith (Kingston, 1933) en su texto *Art Today*: “La manera en que los artistas del Pop se identificaban con la cultura de consumo fue, para muchos críticos y teóricos, una traición intelectual mayor (...) El Pop, deliberadamente barato, deliberadamente inexpressivo, vino como una bofetada en la cara.”²⁸

²⁵ *Ibid*, p. 50

²⁶ Serge Guilbaut, *op. cit.*, p. 218

²⁷ *Ibid*, p. 222

²⁸ Edward Lucie-Smith. *Art Today*, p. 10..

De manera similar al trabajo que artistas como Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – Nueva York, 1987), Roy Lichtenstein (Nueva York, 1923 – 1997), o Claes Oldenburg (Estocolmo 1929 –) habían estado realizando por varios años en Estados Unidos, con una visión crítica hacia el objeto de consumo como producto de una civilización de desechos, en Francia, artistas como Yves Klein (Niza, 1928 – París, 1962), Pierre Fernández Arman (Niza, 1928 – Nueva York, 2005), Jean Tinguely (Friburgo, 1925 – Berna, 1991), y otros se agrupan bajo el mote de *Nouveaux Réalistes* (Nuevos realistas), lo que será definido por Pierre Restany (Amélie les Bains Palada, 1930 – París, 2003) como una "nueva aproximación a la realidad (...) una acumulación de fragmentos de la realidad"²⁹.

Los años sesenta marcan el inicio de una de las etapas más controvertidas para la historiografía del arte, según Lucie-Smith: "La principal diferencia, se encuentra en la pluralidad, ausencia de hieratismo y una vasta expansión de la base cultural."³⁰

En Francia las circunstancias son muy distintas a las que se dieron al final de la segunda guerra mundial. Los Nuevos Realistas preferirán como medio de expresión los ensambles, collages y acumulaciones, que incluso podían ser definidos bajo los términos de las propuestas norteamericanas de *enviroments* y *happenings*. Este acercamiento a la realidad no les permitirá sentirse ajenos a la situación política que se vivía en Francia, donde un nuevo régimen político se había instituido, y los *acontecimientos*³¹ en Argelia se habían extendido hasta París, culminando en la masacre del 17 de octubre de 1961.

Dentro de esta gran pluralidad, se da el origen de una corriente artística que se relaciona con la pintura y que se conoce como la Nueva Figuración. En 1961 y 1962, la galería Matthias Fels reúne un grupo de artistas como, Pierre Alechinsky (Bruselas, 1927), Asger Jorn (Vejrum, 1914 – 1973), Francis Bacon (Dublin, 1909 – Madrid, 1992), Paul Rebeyrolle (Eymoutiers, 1926, - Côte-d'Or 2005) y Peter Saul (San Francisco, 1934), en las cuales el crítico francés Michel Ragon

²⁹ Stephan Barron, *Technoromantisme*, p. 78.

³⁰ Edward Lucie-Smith, *op. cit.*, p. 7.

³¹ Por mucho tiempo, se utilizó la palabra "événements" (acontecimiento), para referirse a lo que en realidad había tomado un tono de guerra franca por la Independencia de Argelia.

(Marsella, 1924) utiliza el término francés *Nouvelle Figuration* (Nueva figuración). Mientras que Jean-Louis Ferrier (Neuchâte, 1926 – Paris, 2002) se encarga de vincular éste término con la literatura: “Las nuevas estructuras del relato dentro de la nueva novela o de la ‘nouvelle vague’ le proporciona un título que toma valor de manifiesto: La Nueva Figuración.”³²

Se trataba de afirmar el surgimiento de una especie de “tercera vía”³³ frente a la tendencia dominante del Expresionismo Abstracto, así como del recientemente surgido Nuevo Realismo. Las preocupaciones de estos artistas los envolvían en un espíritu de descontento, mediante el cual trataban con insolencia los temas más graves de ese tiempo: los peligros de la era nuclear, los efectos del psicoanálisis sobre la enajenación, el envío de un hombre en el espacio, el parto sin dolor, los atentados entre facciones rivales, la saturación en las ciudades por la llegada del automóvil, entre muchos otros.

El surgimiento de la nueva figuración nunca fue considerada como un movimiento, tal cual, sin embargo, toma un gran impulso en 1964, cuando Gérald Gassiot Talabot (Argelia, 1929 – París, 2002), en compañía de Bernard Rancillac (París, 1931) y Hervé Télémaque, (Puerto Príncipe, 1937) organizan la exposición titulada *Mythologies quotidiennes* en el ARC (*Animation Recherche et Confrontation*), una estructura en el seno del Musée d’Art Moderne de Paris, la cual no recibe un buen trato por parte de la crítica, aunque demuestra el gran ímpetu de muchos artistas por una nueva manera de revisar el arte, y en particular, la pintura.

³²La Nouvelle Figuration” en Stephan Barron, *op cit*, p. 82

³³ Término utilizado en Alfredo de Paz, *L’arte contemporánea*, p. 573



Figura 5. Paul Rebeyrolle, *La pluie et le beau temps*

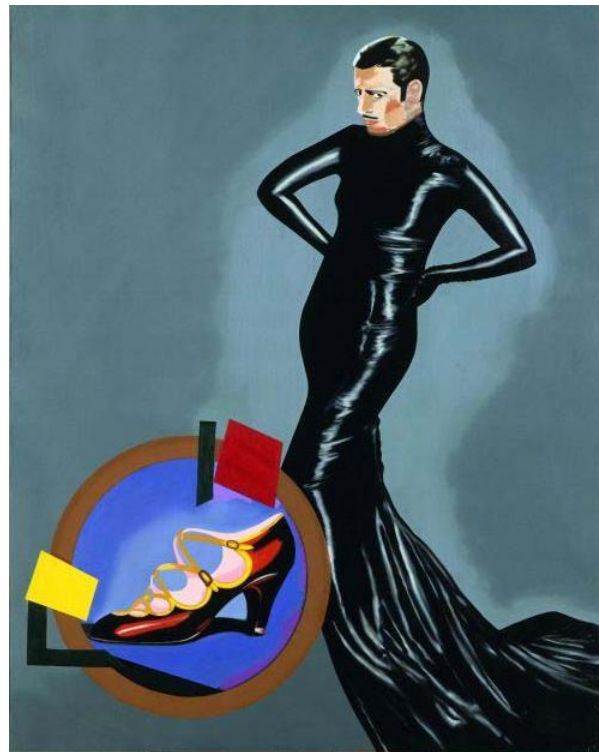


Figura 6. Eduardo Arroyo, *El caballero español*

En 1965 la Galería Creuse presenta *Figuration Narrative*, en la cual se marca una cohesión muy importante en los artistas neofigurativos, y de donde se puede decir

que se determina una corriente conocida como la Figuración Narrativa, misma que se considera el equivalente europeo del Arte Pop, pues mantiene una postura crítica frente a la realidad y frente a las imágenes mediatizadas. Se toman temáticas cotidianas, particularmente con un sentido urbano. Se apoyan en imágenes que obtienen por medio de fotografías o del cine. A diferencia del Arte Pop, artistas como Gilles Aillaud (París, 1928 – 2005), Eduardo Arroyo (Madrid, 1937) y Antonio Recalcati (Bresso, 1938), crean imágenes de carácter más narrativo frente a las actividades cotidianas.

La Nueva Figuración va configurando su estilo al tomar elementos del Surrealismo, el Expresionismo, el Informalismo e incluso el propio Expresionismo Abstracto. Los artistas mantienen una posición pesimista del mundo, haciendo uso de una crítica irónica en muchos casos. Ésta será una postura que se mantendrá en muchos artistas durante la década de los sesenta. La nueva figuración impulsaba a que el artista fuera consecuente con su tiempo, pero “de él dependía la elección del fragmento de realidad del cual debía rendir cuentas, celebrando una aventura con la que se sentía identificado o denunciando un hecho que le repugnaba por razones éticas o políticas”.³⁴

Se reutiliza la figura humana como centro de la figuración pictórica, manteniendo siempre un tono referencial ante la realidad. La Nueva Figuración no es una corriente que busque acercarse a la realidad, sino que mantiene una distancia de esta. Se define como un modelo de representación y descripción, de ahí que al ser una corriente que se aleja de la alienación predicada por el arte abstracto, tampoco pueda definirse como la corriente pictórica surgida del Nuevo Realismo. Es por lo tanto, en los años sesenta, que el término figuración comienza a tener un sentido definido y claro para un determinado estilo de representación pictórico.

La figuración pictórica tiene un marcado elemento de retorno a la ficción, de vuelta a la ilusión pictórica, pero con métodos y por motivos diferentes a las obras del pasado. Su postura es a la vez un intento por situarse en el mundo contemporáneo y una fuerte crítica al modernismo y sus ideales. El retorno a la

³⁴ Patricia Badenes Salazar, *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*, p. 259

figuración no se situaba como una corriente vanguardista o de avanzada, en el sentido de novedad que se imponía dentro del modernismo, sino como una liberación frente al impulso de constante cambio y enajenación.

Durante la década de los sesentas y setentas, se van sucediendo distintas corrientes estilísticas que han sido consideradas como figurativas, como por ejemplo: Figuración Expresionista, Figuración Pesimista, Figuración Onírica, Figuración Crítica, Figuración Poética, Figuración Lúdica, entre otras, siendo una de las más fuertes el llamado Hiperrealismo o Fotorrealismo, heredero de muchas de las premisas encontradas en la figuración narrativa.

Las premisas que encontramos en éstas corrientes son resultado de un interés que compartían muchos artistas. Está, por ejemplo, el caso particular de los pintores Neoexpresionistas en Alemania. Las obras de Gerhard Richter (Dresde, 1932) y Sigmar Polke (Silesia, 1941) guardan una constante preocupación por articular dentro de la propia pintura los elementos de la imagen fotográfica, así como por el desencanto por los postulados de la modernidad (dos premisas que se repiten en la actitud de los pintores figurativos de la segunda mitad del siglo XX). Jason Gaiger explica de forma muy clara la importancia de esto, pues según él:

En el último tercio del siglo XX, la práctica de la pintura se enfrentó a dos retos significativos que han, si acaso, avanzado en vez de retroceder en la actualidad. Primero la abrupta ubiquidad de la imagen fotográfica y segundo, el deterioro del modernismo como un paradigma constante de la producción y apreciación del arte.³⁵

Otro punto que resulta fundamental para entender la importancia de la Nueva Figuración en los años sesenta, es que, tras el surgimiento del Nuevo Realismo y del Arte Pop, ésta también marca un punto clave en la producción pictórica en un periodo en que ésta parecía ya anacrónica, tras el surgimiento de tendencias como el Arte Conceptual, los *happenings* y el Performance. En realidad, la importancia de ésta corriente fue poco valorada por mucho tiempo. Sólo

³⁵ Jason Gaiger, *Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave taking*, p.91

recientemente se ha realizado una muestra retrospectiva de importancia en el IVAM, de Valencia, España³⁶.

Recordemos que la Nueva Figuración no buscaba la imitación de la realidad, sino una reinterpretación de ésta, de tal manera que el resultado tuviera una codificación a manera de mensaje, que pudiera ser entendido por el espectador. Por lo mismo, el adjetivo de Narrativo le fue adjudicado por Gassiot-Talabot, quien especifica: “Es narrativa toda obra plástica que se refiera a una representación figurada por su duración, por su escritura o su composición sin el cual, propiamente dicho, se pueda hablar de un relato.”³⁷ Este relato, no implica una representación en el sentido del realismo, sino una interpretación.

Así, la nueva figuración hace uso de la representación, pero no de manera exclusiva como se haría en una pintura renacentista, sino que sólo utiliza las imágenes icónicas como elementos referenciales, para elaborar una obra de carácter referencial y significativa. De ahí que, al tomar como elemento principal para la articulación de sus pinturas las imágenes icónicas, hayan utilizado en gran manera elementos provenientes de la fotografía, el cine, las imágenes impresas, o cualquier otra fuente de imágenes. Se trata de una reestructuración de elementos formales icónicos con la intención de generar un discurso de carácter comunicativo.

La Figuración contemporánea está más influenciada por las posturas de Rosalind Krauss (Washington, 1941), quien deja claro su escepticismo en la contemplación como medio de fruición de la pintura³⁸. Así que si bien pareciera que la Nueva Figuración surge en un medio en el que la visión parece retomar la gran importancia que tenía, desplazando las capacidades de la experiencia sensible mediante otros sentidos, en realidad sólo viene a demostrar que en el periodo en el que nos encontramos, ésta (la visión) sigue siendo dominante.

³⁶ *La figuración Narrativa. París 1960-1972*. IVAM Institut Valencià d'Art Modern. 18 septiembre 2008-11 enero 2009.

³⁷ Gassiot-Talabot, *La Figuration Narrative*, p. 75 :

³⁸ Martin Jay, “Devolver la Mirada, la crítica americana a la crítica francesa al ocularcentrismo” en AAVV, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, vol1, p.76-77

1.3. LA FIGURACIÓN EN MÉXICO

Durante la década de los cincuenta, en México se vive una profunda confrontación entre artistas que seguían practicando los modelos formales y discursivos de una corriente nacionalista que había tomado fuerza en lo que se llamó la Escuela Mexicana de Pintura, y otro grupo de artistas, que se sentían incómodos con dichos modelos y que buscaban un espacio propio dentro de la producción artística de nuestro país. Existían dos elementos fundamentales para este grupo de artistas que hicieron que sus ideas resultaran antagónicas, y eran la Internacionalización del arte, que se oponía al nacionalismo de la Escuela Mexicana de Pintura, y la búsqueda de un formalismo subjetivo y libre, que difería del discurso social del arte al servicio del pueblo. Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899 – Ciudad de México, 1991) fue uno de los artistas que se adhirió a la causa de la abstracción en México. En palabras de Shifra M. Goldman (Nueva York, 1926):

Tamayo fue el principal representante de lo que se puede llamar el elemento “formalista subjetivo” del arte moderno mexicano que hunde sus raíces en el “modernismo” y en el “internacionalismo” de fines de los años veinte, elemento que retoñó en los años cincuenta³⁹

En el entorno de la guerra fría, las instituciones políticas estadounidenses, encabezadas por el Servicio de Información de los Estados Unidos y la Agencia Central de Inteligencia, llevaron a cabo un programa cultural que se extendía a Europa occidental y a Latinoamérica. Se trataba de apoyar, por todos los medios posibles, las expresiones artísticas y culturales que se identificaran con el modelo cultural norteamericano, y de rechazar cualquier expresión que pudiera ser entendida como simpatizante con el modelo socialista o de izquierda.

Mediante una serie de apoyos que incluían muestras en Estados Unidos, becas y bienales apoyadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller, los artistas mexicanos que se encontraban disconformes con la Escuela Mexicana de Pintura,

³⁹ Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, p.31

comenzaron a seguir los modelos artísticos internacionales, siendo José Luis Cuevas (Ciudad de México, 1934) uno de los que mayor presencia obtuvo con estos apoyos.

Durante el periodo en que emergió esta generación de artistas, conocidos como de Ruptura, revelándose contra los modelos impuestos por la Escuela Mexicana, la pintura figurativa no fue desplazada de su posición privilegiada y es en la década de los sesenta, cuando varios pintores cuya obra se identificaba con la pintura abstracta comienzan a tener una gran presencia en el ámbito cultural de nuestro país, como Carlos Mérida (Guatemala, 1911 – Ciudad de México 1984), Juan Soriano (Guadalajara, Jalisco, 1920 - Ciudad de México, 2006), Manuel Felguérez (Valparaíso, Zacatecas, 1928), entre muchos otros. Esta corriente nunca logró convertirse en un estilo hegemónico, pues convivía con otro tipo de estilos como pueden ser el Informalismo, Surrealismo, o el Expresionismo, tal y como se pudo observar en las diversas muestras organizadas por varios artistas conocidas como los Salones Independientes, de 1968 a 1970.

Será hasta la década de los setenta, cuando surja una corriente cuyo carácter hegemónico se confronte directamente con la figuración pictórica. La intensidad con que el arte abstracto y la simplificación de elementos formales se relacionarán con la actividad académica de investigación, provocarán que en muy pocos años, toda la gama de corrientes que buscaban una nueva definición del arte tengan que subordinarse, según Cuauhtémoc Medina (Ciudad de México, 1965): “a la categoría estilística de *abstracción geométrica* que se planteó en México como una especie de símbolo institucional de la modernidad”⁴⁰.

Algunos Artistas que sobresalieron en este movimiento fueron Manuel Felguérez, Kazuya Sakai (Buenos Aires, 1927 - Dallas, 2001), Vicente Rojo (Barcelona, 1932), y Arnaldo Coen (Ciudad de México, 1940). El *Geometrismo Mexicano* logra un gran éxito en las comisiones de arte público por casi tres décadas,

⁴⁰ Cuauhtémoc Medina. “Sistemas (más allá del llamado “geometrismo mexicano)””, en AAVV, *La era de la discrepancia*, p. 128

extendiéndose hasta nuestros días en el caso de las esculturas públicas de Enrique Carbajal (Chihuahua, 1947), reconocido públicamente como *Sebastián*.

Pero mientras el *geometrismo* se consolida como un nuevo estilo oficialista, durante la década de los setentas, y muy por debajo de los grandes escaparates del circuito oficial, muchos artistas comienzan a trabajar una serie de propuestas que se alejan de las disciplinas tradicionales como la estampa, la pintura o la escultura. Artistas como Felipe Ehrenberg (Ciudad de México, 1943) o Brian Nissen (Londres, 1939) y Magali Lara (Ciudad de México, 1956), Comenzaron a realizar una serie de propuestas que los vinculaban y hacían coincidir de diversas maneras con algunas posturas de los movimientos neovanguardistas de Europa.

En esta zona e producción artística, alejada del reconocimiento oficial, surge una nueva manera de organizarse y de producir arte, la cual se consolidará en base al trabajo grupal y un sentido crítico, en lo que es conocido como el periodo de *los grupos*, que se organizaron a finales de la década de los setenta y principios de los años ochenta. Cada grupo mantenía un modelo de producción y desarrollo característico, pero todos coincidían en una necesidad de renovar los modelos artísticos del entorno en que se desarrollaban. Aquí resulta de gran apoyo citar a Álvaro Vázquez Mantecón (Ciudad de México, 1967):

Entre 1977 y 1982, más de una decena de agrupaciones de artistas y teóricos -Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, El Taller de Arte e Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No grupo, el Taller de Investigación Plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros- intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento (...) Pese a sus profundas diferencias formales, los Grupos se propusieron realizar un trabajo colectivo, por encima de la idea tradicional del artista aislado, al tiempo que buscaron nuevos públicos y espacios de circulación de la obra de arte. Renovaron el lenguaje artístico al incorporar

innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como neográfica) y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual.⁴¹

Para esta generación de artistas, la práctica pictórica cayó en desuso, o por lo menos, era vista con gran recelo, especialmente la pintura figurativa. Pero lo que parecía una transformación total de los modelos de producción pictórica terminó por dar un giro y en los años ochenta comenzó a surgir, con gran ímpetu, una nueva generación de artistas que volvían a la pintura, y que lo hacían retomando los valores formales de la pintura figurativa.

La figuración pictórica en México comienza a tener una redefinición a finales de los años setenta del siglo pasado. Dos Pintores resultan de suma importancia, por un lado Enrique Guzmán (Guadalajara, 1952 – Aguascalientes, 1986), a quien Teresa del Conde (Ciudad de México, 1939) definió como uno de los pioneros en el uso de códigos e imágenes consideradas como Kitsch, típicas de las estampas mexicanas de principios del siglo XX⁴², en lo que se puede observar la búsqueda por una identidad que será típica de la producción artística en México durante la década siguiente.

Y también resulta importante Julio Galán (Múzquiz, 1959 – Zacatecas, 2006), en cuyas autorrepresentaciones se puede encontrar una búsqueda e inquietud constante por la identidad. Olivier Debroise (Jerusalén, 1952 - México, 2008) lo consideró como “uno de los precursores del retorno a una figuración marcada por intentos de recuperar una narrativa basada en una retórica derivada del arte conceptual.”⁴³

⁴¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en AAVV, *La era de la discrepancia*, p. 194

⁴² Teresa del Conde, “Nuevos Mexicanismos”, *La jornada*, 25 de abril de 1987.

⁴³ Olivier Debroise “Me quiero morir” en AAVV, *La era de la discrepancia*, p.276.

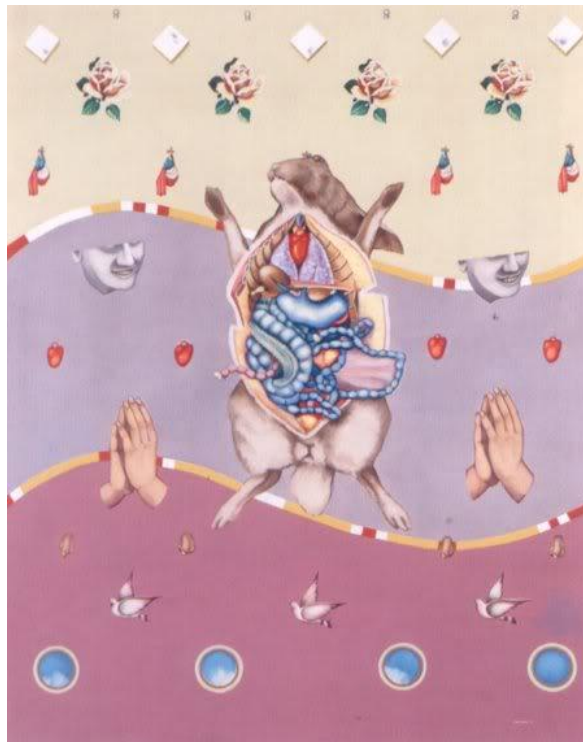


Figura 7. Enrique Guzmán, *Marmota herida o Sonido de una mano aplaudiendo*

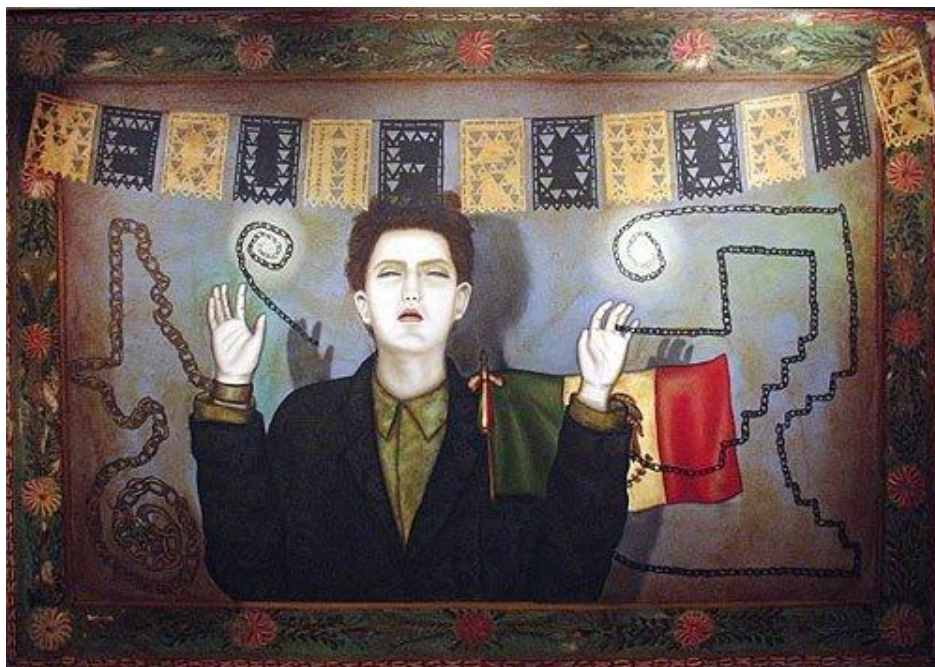


Figura 8. Julio Galán, *Me quiero morir*.

Estos dos artistas caracterizan lo que comenzó a ser una constante dentro de lo que se figuraba como un movimiento generalizado, y que se podían englobar como la búsqueda por una identidad de carácter nacional, cultural, emocional y sexual.

Es importante hacer notar las coincidencias entre el estilo de los pintores neofigurativistas en México que tienen como características comunes no sólo el desinterés por la corriente abstracta, que en nuestro país había ido ganando importancia, en parte, gracias a la llamada *generación de la ruptura*, sino que además coinciden en tener una concepción politizada de su entorno y hacen uso de un gran eclecticismo pictórico. Aquí, podríamos encontrar un paralelismo en el hecho de que el neofigurativismo en México surgiera como opción estética ante los modelos puramente formales del geometrismo mexicano por un lado, y la producción vanguardista de los grupos, con el modo en que la *nouvelle figuration*, francesa lo hacía frente al expresionismo abstracto y *el nouvelle réalisme*, aunque en el caso mexicano, la búsqueda por la identidad logró opacar por mucho el discurso narrativo de carácter político con el que la corriente francesa se distinguió.

Uno de los estudiosos más importantes sobre este periodo fue Olivier Debrouse, y en su ensayo titulado *Un posmodernismo en México* nos pone alertas sobre el hecho de que dichas inquietudes y soluciones apuntan hacia una nueva visión en las maneras de entender la propia cultura. La crisis de 1982 agudiza la inmovilidad social y obliga a una revisión de lo local. La llegada de la neofiguración a la pintura en México, más que coincidir, se puede tomar como consecuencia de esta nueva visión; es decir, de la aparición del *posmodernismo*.

Según el propio Debrouse, no se puede decir que el posmodernismo en nuestro país haya surgido como un movimiento organizado y estructurado, sino que más bien es una coincidencia de intereses que se dan de manera espontánea y diversa: “Se trata más bien de una amplia modificación del carácter mismo de la

producción artística.”⁴⁴ Vale la pena citar un par de párrafos de dicho ensayo, en el que delimita las posturas de los artistas de esa época:

Adolfo Patiño (quien aparece como pionero), presenta cajas de madera y vidrio en las que acumula, como en un museo personal y portátil, los símbolos, las estampas, que alimentaron su infancia en la colonia 20 de Noviembre. Germán Venegas y Reynaldo Velásquez tallan la madera como lo hacían los escultores religiosos de la Colonia: la muerte de Zapata (Venegas), el nacimiento tradicional (Velásquez), sexualizados, profanados. Nahum B. Zenil, como Reynaldo Velásquez, Ricardo Anguía, Rocío Maldonado, Lucía Maya, Helio Montiel y Alejandro Colunga se sirven de la simbología religiosa tradicional: la desacralizan y revalidan a la vez. Formalmente, utilizan una figuración que se deriva del expresionismo, a la que agregan elementos tomados de diversas tradiciones populares, campiranas y urbanas.

Alejandro Arango y Javier de la Garza se remontan a la Conquista. Ofrecen su propia versión de los hechos: lírica en el caso de Arango, burlona en el de De la Garza. Marisa Lara y Javier Guerrero, por su parte, proponen una nueva rotonda de los hombres ilustres: Blue Demon, El Santo, María Victoria, Acerina y su danzonería, Agustín Lara... La intención, como lo revela la factura de los cuadros, es definitivamente paródica⁴⁵.

El neofigurativismo en México adopta estas posturas en la década de los ochenta, y pueden verse reflejadas en una producción que toma algunos símbolos nacionales, o de homosexualidad, que crearán corrientes que fueron conocidas como el *neomexicanismo*.

El postmodernismo que llegó a México aparece sin que le preceda una modernidad, o por lo menos, así lo planteaba Olivier Debroise. En 1987, se trataba de una:

postmodernidad dependiente entonces, o periférica, del mismo modo que lo fue la modernidad de la que inevitablemente se inspira (...) La actitud

⁴⁴ Olivier Debroise, “Un posmodernismo en México”, *México en el arte*, núm 16, 1987

⁴⁵ *Idem*

posmoderna se reproduce en México, donde no sólo adquiere un carácter propio, sino que se enraíza paradójicamente en una tradición cultural⁴⁶.

Algunas de las características que envuelven a este periodo, se pueden apreciar en la pintura, tanto en la revalorización de la temática, incluso si se trata de una burla o ironía, como en la reutilización de modelos figurativos para el desarrollo de la misma.

En realidad, la década de los ochenta marca el inicio de una serie de transformaciones que han definido, no sólo la realidad política y económica, sino también la nueva concepción cultural y social de nuestro país. Y obviamente, esto se refleja en la manera en que los artistas y en general, todas las personas involucradas en la producción, promoción, difusión y mercantilización del arte se relacionan y actúan. Hay un gran desencantamiento por la modernidad, el surgimiento de un nuevo mercado local para el arte, la apertura de espacios no institucionalizados.

En la década de los noventa la figuración toma un rumbo diferente. El posmodernismo deja de ser un símbolo de recomposición cultural y comienza a ser entendido como la libertad y tolerancia absolutas. Se pueden encontrar características similares entre las obras realizadas por diferentes artistas como Arturo Rivera (Ciudad de México, 1945), Rafael Cauduro (Ciudad de México, 1950), Daniel Lezama (Ciudad de México, 1968), Manuel Marín (Ciudad de México, 1951), entre otros, que serán un punto de referencia obligado para una corriente figurativa contemporánea, que estará más ligada a la figuración narrativa. Si bien una de las características que los reúne es su gran dominio de la técnica y de un cierto modelo de dibujo, muchas de las críticas que demeritan su trabajo enfatizan una falta de mayores valores propositivos.

Para entenderlo mejor, tomemos las palabras de Rita Eder, refiriéndose precisamente a la generación de artistas de los noventa:

⁴⁶ Olivier Debroise, "Posmodernismo: Una parodia Mexicana", en *La jornada Semanal*, 2 de julio de 1988, s.p.

Hoy, los jóvenes artistas son, en cierta medida, producto de dos rupturas: la escuela mexicana y su antítesis, la “joven pintura” o “nueva pintura”; ambas están en proceso de revisión crítica. Por otra parte, la aparición de nuevos estilos de vida, consecuencia de la brutal transformación urbana que ha sufrido la Ciudad de México en los últimos años, ha ejercido una influencia notable en la manera de concebir la pintura.⁴⁷

Dentro de esta doble ruptura (parafraseando a la propia Rita Eder), las circunstancias económicas y políticas de nuestro país sufrieron una transformación radical. Por un lado, la apertura económica, que desembocaría en la firma del tratado de libre comercio de América del Norte, y por el otro, el inicio de una serie de luchas sociales, en gran parte, derivadas de la experiencia de organización que dejó el sismo de 1985 y que culminarían con la alternancia del poder político realizada en el año 2000.

La apertura de espacios culturales que eran administrados por artistas, y que se fortalecieron en los años 90, permitían que a la par de nuevos espacios para la difusión del trabajo artístico, también se pudiera impulsar un nuevo mercado para el consumo del arte. Aquí podemos encontrar otro paralelismo con lo ocurrido en otras partes del mundo y que permitieron que la Pintura volviera a ocupar espacios de los cuales había sido excluida, pues al generarse un nuevo mercado, la pintura vuelve a tener una posición que la favorece frente a otras expresiones de carácter efímero o situacional. Se puede decir, en palabras de Jason Gaiger, quien hace un estudio sobre el retorno a la pintura después de las neovanguardias europeas, que lo que en un tiempo se vaticinó como el final de la pintura, se trató en realidad de una “empresa histórica”⁴⁸, la cual culminó con el retorno de la misma.

Difícilmente se puede argumentar que la condición en que las actividades culturales y artísticas de nuestro país deben desarrollarse en los últimos años, sean particularmente hostiles o favorables a la práctica de la Pintura. Se puede

⁴⁷ Rita Eder, “La nueva situación del arte mexicano”, en Manrique, Jorge Alberto (coord.), *Historia del arte Mexicano*, tomo XVI, p. 2400

⁴⁸ Jason Gaiger, “Post-conceptual painting: Gerhard Richter’s extended Leave taking” en Picazo Gloria y Jorge Ribatta *Indiferencia y Singularidad*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2003, p98.

tener una idea de espacios que han sido más o menos favorables ante las posibilidades que ésta ofrece. Incluso la intención de mantener una postura frente a esta actividad, dentro de un estudio que trate de analizar algunas de sus características, resulta improductivo y hasta cierto punto, se puede decir que anacrónico.

Haciendo una revisión de las convocatorias, bienales y concursos multidisciplinarios que van encausados a apoyar la práctica artística, es difícil encontrar alguno o alguna, que carezca de un apartado en que la pintura pueda ser tenida como un elemento fundamental dentro de su propio desarrollo. Tan sólo por mencionar algunas se pueden citar la Bienal de Pintura Rufino Tamayo, la Bienal de Pintura y Grabado Alfredo Zalce, Jóvenes Creadores, Arte Joven, las bienales regionales como las del Noreste y Sureste, la Bienal de Pintura de Occidente Alfonso Michel, la Bienal de Pintura y Dibujo Enrique Guzmán, y las más recientes como la Bienal de Pintura de Caballete Gonzalo Villa Chávez, cuya primer convocatoria fue publicada en el 2006, y la Bienal de Pintura Pedro Coronel, cuya primer convocatoria fue publicada en el año 2007.

También podemos considerar la gran cantidad de galerías, Salones, Museos y una gran variedad de espacios que se encargan de difundir, proyectar y comercializar (en casos específicos), la obra de los artistas mexicanos y en cuyo inventario la pintura tiene siempre un espacio reservado. En este caso, la gran cantidad de espacios no nos permite hacer ni siquiera una aproximación a los más importantes, pues se puede mencionar tanto a Espacios Institucionales como el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), El Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo, El Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), galerías como Garash, López Quiroga, Juan Martín, Centros y Casas de Cultura como el Centro Cultural Tijuana o el Centro Cultural España, entre muchísimos otros, cuyo éxito y permanencia es indiscutible, y que sin embargo, no alcanzan a cubrir la gran producción pictórica que se genera en nuestro país. Sólo por dar un ejemplo: En la ciudad de México, se pueden contar al menos entre diez y quince inauguraciones semanales de

muestras que incluyen obras pictóricas, tomando en cuenta museos, galerías, casas de cultura, espacios alternativos, y dejando de lado las presentaciones en cafés, centros comunitarios, eventos privados, y muchos más.

Podemos ver que la validez de la pintura en México nunca ha sido realmente puesta en duda, por lo menos como lo fue en Europa y Estados Unidos en esa misma época, y sólo durante un corto periodo de tiempo, el geometrismo se desarrolló como una corriente en franca oposición a la figuración pictórica.

El sociólogo mexicano Alberto Argüello Grunstein, define cuatro posturas generales de los creadores contemporáneos en nuestro país en su ensayo titulado *El arte actual en México*⁴⁹, y en los cuales puede catalogar a algunos de los artistas más reconocidos que hacen uso de la pintura figurativa. Éstas son: La *dominante instituida*, en la cual coloca a aquellos artistas que apelan a un liderazgo propio sobre las corrientes artísticas locales, y junto a Gabriel Orozco (Xalapa, 1962) y Francis Alÿs (Antwerp, Bélgica, 1959), coloca a Fernando Leal Audirac (Ciudad de México, 1958). La *replicante*, donde se encuentran artistas con una visión crítica y politizada, aunque por norma general resulta no militante. En ésta coloca la obra de Yishai Jusidman (Ciudad de México, 1963), junto con Maris Bustamante (Ciudad de México, 1949), Mónica Meyer (Ciudad de México, 1954), y Teresa Margolles (Culiacán, 1963). La *Hedonista a-programática*, en la cual engloba a artistas cuya línea resulta claramente lúdica y derivativa, y en donde sobresale Marco Arce, (Ciudad de México, 1968), junto con Damián Ortega (Ciudad de México, 1967) y Gabriel Kuri (Ciudad de México, 1970) y la *reflexiva filosófica*, donde incluye a artistas cuya obra se desarrolla con temas filosóficos y que buscan el desarrollo de nuevos medios de expresión y por la característica misma de ésta categoría, se puede decir que sólo el pintor Boris Viskin (Ciudad de México, 1960) es considerado en esta categoría por el sociólogo, y en la cual también coloca a Silvia Gruner (Ciudad de México, 1959), y Gerardo Suter (Buenos Aires, 1957).

⁴⁹ Alberto Argüello Grunstein, "El Arte Actual en México", *Revista Digital del CENIDIAP*, Septiembre-Diciembre 2006, en <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne7/aportes/apoarguello.htm>

Lo que se pone en duda no es la solidez de la pintura, ni de la figuración. No existen cuestionamientos sobre su validez o su contemporaneidad. Muchos artistas cuyo lenguaje artístico puede ser muy afín con los del lenguaje utilizado por las corrientes de arte contemporáneo desligadas de la pintura, hacen uso de esta para desarrollar distintas propuestas, tal y como lo hemos revisado en la catalogación de Argüello Grunstein.

Lo que está en duda, y no sólo en nuestro país, es la posibilidad de que la pintura pueda, ya no sólo aspirar a ser considerada como la más importante de las actividades artísticas, como lo fue por varios siglos, sino que sea siquiera capaz de generar modelos de crítica institucional y representación similares a los que otras corrientes de arte contemporáneo han desarrollado. Si bien las condiciones en que los pintores mexicanos trabajan y se desarrollan son diametralmente distintas a aquellas en que se encuentran los artistas de otras partes del mundo, principalmente Europa y Estados Unidos, actualmente existen mucho más coincidencias que diferencias en cuanto al modo de entender el arte, y por lo mismo, la pintura.

Retomando las ideas de Jason Gaiger, podemos entender que esta desconfianza ante las posibilidades que ofrece la pintura surge de dos condiciones generadas en el siglo XX, mencionadas anteriormente, y que inciden directamente en dos de los aspectos fundamentales de la Pintura. La gran presencia de la fotografía que es distribuida masivamente, la saturación de imágenes por medio de la publicidad y los medios masivos de comunicación que vino a ocupar el lugar privilegiado que tenía la pintura como único productor de imágenes. Y también resulta primordial la decadencia de los fundamentos históricos y estéticos que fueron propuestos por el modernismo, lo que lleva a que la pintura abandone la posición vanguardista y ambiciosa frente a una gran variedad de movimientos artísticos.⁵⁰

La pintura figurativa, sin embargo, ha ido tomando gran fuerza en nuestro país desde hace varios años. Se pueden reconocer posturas, estilos e intereses definidos. Pero las circunstancias de su desarrollo son muy particulares, la pintura

⁵⁰ Jason Gaiger, *op. cit.* p.91.

contemporánea ya no puede ser tomada como un modelo de desarrollo dentro de una sucesión de estilos y movimientos, sino que se entiende dentro de un marco teórico y crítico que se ha ido desarrollando por especialistas de gran reconocimiento como el propio Oliver Debroise o Cuauhtémoc Medina, y que permite una gran cantidad de variantes y posibilidades, incluso dentro de una misma obra. Y es por eso por lo que es importante revisar cuáles han sido las circunstancias y los elementos que caracterizan a la figuración contemporánea en México.

Por lo tanto, se puede afirmar que la pintura figurativa contemporánea en México ocupa un lugar privilegiado dentro de la producción de arte contemporáneo, existiendo una gran cantidad de representantes que la practican desde muy diferentes estilos y posturas y en los siguientes capítulos se hará una revisión de la figuración en la pintura a través de tres pintores mexicanos contemporáneos. Se han elegido precisamente a tres pintores que coinciden en el uso de la figuración y cuyos estilos divergen entre sí y en cuya obra se facilita el análisis de los puntos que se tratarán en los capítulos siguientes.

2. ARTURO RIVERA Y LA REPRESENTACIÓN ICÓNICA

2.1. BREVE SEMBLANZA

Arturo Rivera (Ciudad de México, 1945) estudió pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), entre 1963 y 1968. En 1969 participa en una exposición colectiva en la Casa del Lago y ese mismo año monta su primer exposición individual, como un homenaje a Ernesto *Che* Guevara en la Galería del Molino de Santo Domingo.

Al año siguiente, participa en la casa del lago con una instalación titulada “Espacio-Ambiente”, y en 1972, en avenida Mazatlán, realiza un suceso urbano titulado *Alteración lúdica de un espacio público*, así como lo que parecería un posicionamiento definitivo y radical, que resultó en la quema de su caballete. Para 1973 se encuentra en Londres, estudiando serigrafía y fotoserigrafía, y expone en una muestra colectiva en la City Lit Gallery. A su regreso a la ciudad de México, deja de lado toda actividad artística.

En 1980 es invitado para dar clases en la Kunstakademie, de Munich, en Alemania, siendo asistente de Mac Zimmermann (Stettin, 1912 – Wasserburg 1995) lo cual marca un momento importante en su definición como artista visual ligado a la pintura, pues por un lado se acerca muchísimo al desarrollo y tratamiento de la técnica, empleando materiales tradicionales como el temple de huevo, la caseína, óleo, cera, punta de plata e imprimaturas de creta, y por otro, logra identificarse plenamente con el estilo que resulta característico en toda su obra posterior. Para tener una idea de la importancia de éste periodo, podemos revisar una entrevista que ofreció al diario *El Universal*, en la cual el mismo Arturo Rivera declaró: “Cuando viví en Alemania, me sucedió algo que yo llamo un ‘momento de iluminación’, porque me di cuenta de que mi mundo se integró a una

forma. Hablando de mi obra, está muy ceñida a una forma estructurada, porque si esa explosión que tengo adentro no la contengo, se derrama”¹.

La forma estructurada de la cual nos habla el artista, es precisamente ese estilo que se puede encontrar a lo largo de toda su pintura. A este estilo se le puede llamar de distintas maneras, dependiendo del sentido que en que se le pretenda estudiar, de tal manera que se conoce como realismo, mimesis, surrealismo, o incluso naturalismo. Cualquiera de estas definiciones encaja de manera clara dentro del modelo de representación figurativa, y en este ensayo se partirá desde ahí para poder vincular el estilo de Arturo Rivera con la representación icónica. Así pues, como primer punto, será necesario definir qué es un ícono, para después poder identificar este tipo de signos dentro de la obra de este pintor.

2.2. REPRESENTACIÓN E ICONICIDAD

La obra de Arturo Rivera está ligada, de manera evidente, a la representación. Su estilo puede definirse claramente como realista, en el sentido en que tradicionalmente se ha interpretado éste término. Es decir, que en su pintura podemos ver representados motivos que nos remiten de manera clara y unívoca a objetos que encontramos en la realidad. Es posible decir que algunos de los elementos de su pintura están formados incluso de acuerdo a lo que se conoce como la mimesis². Sin embargo, en este capítulo se tratará de exponer que, mediante la utilización de la figuración, la obra de este artista se relaciona con la representación icónica. Éste se entiende como un sistema de representación, en este caso visual, mediante elementos que son reconocibles dentro de un horizonte histórico cultural determinado.

Tanto en el realismo como en la mimesis, podemos encontrar una particular forma de representación pictórica, cuya premisa más importante es la de imitar mediante la disposición de determinados tonos y de acuerdo a un modo de dibujar determinado, de tal manera que pueda ser equiparable a las relaciones de color,

¹ CEBALLOS, Miguel, “Arturo Rivera, pinto la belleza de lo terrible”, El Universal, 16 de mayo de 2006.

² mimesis: del latín *mimêsis*, y éste del griego *μίμησις*; de *μιμέομαι*: imitar.

luz y forma de aquello que pretende representar. La peculiaridad de este modelo pictórico no sólo radica en el hecho de que podamos reconocer un objeto representado, sino que, bajo ciertas circunstancias, la representación puede llegar a confundirse con el objeto mismo.

En ese sentido, tanto la mimesis como el realismo pueden ser considerados como *representaciones figurativas*. Si bien el realismo y la mimesis tienen un significado similar en cuanto al tipo de representación que se crea al hacer una pintura. Ya desde la época de Platón se cuestionaba agudamente la posibilidad de que la pintura pudiera ser realista, pues en su texto de *La República* equipara la pintura al engaño. La idea de que dichas representaciones visuales no tengan que referirse a cosas que sean reales es algo que también podemos entender en las ideas de Charles S. Peirce³, o incluso el propio Umberto Eco, quien afirma que los signos que se utilizan como referentes, no afirman la existencia de aquello que representan: “Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier cosa. Esa cualquiera otra cosa no debe necesariamente existir en el momento en el que el signo la represente.”⁴

Este enunciado nos recuerda mucho a la descripción que hace el propio Wittgenstein sobre la *representación figurativa*, con la gran diferencia que las premisas que el filósofo alemán desarrollo determinaban la existencia de aquello a lo que se refería, mientras que para el Italiano, la existencia de esta cosa que sirve de sustituto no involucra la existencia de aquello que sustituye. Es difícil poder afirmar que en la figuración pictórica la representación remita a algo que exista o no. Sin embargo, para la presente investigación, lo que resulta importante es el hecho de que la coincidencia del modelo de Ludwig Wittgenstein con el de Charles Morris y con lo que define Umberto Eco, nos pueden servir como punto de partida para encontrar las posibilidades que nos ofrece la pintura figurativa en cuanto a

³ Como lo hace en su texto *Collectede Papers* al diferenciar entre índice, ícono y símbolo, aclarando que el ícono puede referirse a un elemento que no lo vincule con la realidad. Ver nota no. **¡Error!**

Marcador no definido.

⁴ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, 1980, p.31, citado en, Gina Zabłudovsky, *Teoría Sociológica y modernidad: Balance del pensamiento clásico*, 390p.

tres posibilidades de funcionar de la misma, y que en el presente capítulo se centrará en cuanto a la referencialidad de carácter icónico.

Tal y como se había mostrado en el capítulo I, existe un elemento que resulta básico para que la *representación figurativa* pueda funcionar. Wittgenstein lo llama el *bild*, Charles Morris lo llama *ícono* y Eco a su vez estima que es el *símbolo*, y no el *ícono*. Las tres definiciones tienen un sentido diferente y tratan de explicar funcionalidades diferentes de ese elemento en su relación tanto con aquello que se representa como con la representación.

El *ícono* está mucho más ligado a la producción de imágenes que el *bild*, mientras que el *símbolo* tiene un valor signifiante que sobrepasa la mera imagen, y por lo mismo, el primer término será el que utilizaremos para referirnos a ese elemento básico de la representación figurativa. La palabra *ícono* viene del vocablo griego *eikon*, que significa imagen. Al igual que otros términos, éste tiene varias acepciones, pues define tanto a las imágenes religiosas creadas en la alta edad media, así como a los gráficos digitales que se crean como accesos directos en las computadoras. En la presente investigación, sin embargo, será importante definir el carácter de *ícono* en el sentido en que el mismo Morris nos lo explica. Debemos entender que el *ícono* como un signo visual que comparte determinadas características con aquello que representa y que el autor llama *denodado*⁵ de acuerdo a como el propio Morris lo expresa, y se ha anotado en el Capítulo I.

Las funciones de *designata* y *denotata*⁶ permiten darle una configuración semántica al *ícono*, es decir, que no sólo refiere a un objeto, sino que significa algo de ese objeto. Si bien es cierto que para el objeto estético el autor ha dado la variable de contar con *designata*, y no *denotata*, en el caso del estilo realista en la pintura, como es el tipo de obra que realiza Arturo Rivera, el valor estético es el resultante de la obra en su conjunto, mientras que los motivos que son

⁵ Una descripción muy clara sobre las propiedades del ícono según Charles W. Morris se puede encontrar en Omar Calabrese, *op cit.*, pp. 79-85

⁶ Ver nota no. **¡Error! Marcador no definido.**

representados en la misma pueden ser tomados como *íconos* cuyo valor de comunicación y de referencialidad son apreciables casi de manera evidente.

Es decir, que mientras que una obra pictórica en su conjunto no puede ser analizable de manera referencial, es decir, sustituyendo a una realidad concreta, a manera de un enunciado objetivo y lineal, los motivos de que es compuesta si lo pueden ser, pudiendo reconocer personajes, objetos, lugares, animales o relaciones de carácter espacial, lumínico o cromático en cada uno de ellos.

Existen muchas obras de este autor donde pueden encontrarse ejemplos de éste tipo de representación. Podemos tomar como ejemplo la obra titulada *Instrumental del Doctor (Naturaleza Muerta)*, pintada en 1981 (Figura 9): Sobre una mesa se pueden observar una serie de objetos de disección y cirugía que han sido diseminados de manera ordenada. Del lado izquierdo están sobre un mantel de color verde, y del lado inferior derecho, hay un murciélago con las alas extendidas que podemos presumir ya está disecado. Al fondo hay un modelo de cabeza en corte axial y una imagen que tiende de un portaradiografías con un par de patas de ave. Hay un caracol y una mitad de una naranja, así como un anélido que baja por donde está el modelo de la cabeza. Hay un caracol y una placa roja.

Cada elemento descrito anteriormente funciona como un ícono de aquél objeto que representa. En este caso, podemos ver que, de acuerdo a lo expuesto en el Capítulo I, las imágenes que son pintadas sobre la tela tienen el carácter de ser la representación, y son los valores de tipo formal y cromático los que se configuran a manera del *bild*, cuya relación es la misma que existe en las relaciones formales y cromáticas de los objetos que representan, si tomamos como referencia lo expuesto por Wittgenstein, mientras que según Morris, ésta concordancia en las relaciones es lo que hace que las imágenes dispuestas sean un *ícono*.

Dado que en este capítulo lo que nos interesa es precisamente la relación de esos elementos básicos que se requieren para realizar una obra figurativa, habrá que hacer una diferenciación en cuanto al carácter de lo que se conoce como

iconismo, frente a la *iconología*, pues si bien ambas se refieren al ícono, ambos términos tienen un significado radicalmente distinto.

En el primer caso, se trata de un término utilizado para referirse a la estructuración que los *íconos* pueden tener dentro de una obra dada, ya sea ésta obra visual o verbal, es el modo de llamar a un sistema de representación en sentido estricto, mientras que la *iconología* es el estudio de la significación cultural que dichos signos *icónicos* tienen dentro de un horizonte histórico determinado. El *iconismo* es algo que está mucho más ligado a las ideas de Morris y de Peirce en cuanto al funcionamiento mismo de la representación y las relaciones entre ésta y la realidad, mientras que la iconología es mucho más cercano a los estudios que, sobre la representación, hicieron Gombrich o del que se valió Sigmund Freud (Freiberg, 1856 - Londres, 1939) para la realización de sus teorías psicoanalíticas que podrían ser aplicadas al arte.

Ambos niveles pueden ser analizados dentro de una pintura figurativa, sin embargo, en un principio será necesario definir cómo es que se puede identificar el carácter icónico de la pintura que realiza Arturo Rivera, para poder entender de qué manera las relaciones icónicas en su obra están inscritas en la representación de elementos que representan, para después poder realizar el estudio de dichos elementos de acuerdo a su relación *iconológica*.



Figura 9: Arturo Rivera, *Instrumental del Doctor (Naturaleza Muerta)*.



Figura10: Instrumental quirúrgico representado en una copia del siglo XV del *manuscrito de Abulcasis*.

2.3. LA OBRA DE ARTURO RIVERA Y EL ICONISMO

La representación *icónica* se centra en la idea de que lo que se representa nos comunica lo mismo que nos comunica el objeto al que ésta refiere. Volviendo a la misma obra titulada *Instrumental del Doctor (Naturaleza Muerta)* (Figura 9), entendemos que se trata de una obra que ha sido dispuesta según un modelo de representación, puesto que el mantel verde insinúa una perspectiva que ordena al espacio, mientras que cada elemento ha sido dispuesta sobre la mesa a manera de que sea reconocible su presencia física en dicho espacio, es decir, que no sólo cuentan con una forma de carácter descriptivo, lo que nos permite diferenciar cada instrumento en particular, siendo éstos los *íconos* de cada instrumento representado, sino que el artista ha cuidado de pintar las sombras que se proyectan sobre la mesa, los reflejos metálicos de los instrumentos, las opacidades que insinúan el pelo del murciélago y la dermis expuesta de los gajos de la naranja. Las pinceladas que se han dispuesto sobre la mesa y el mantel simulan efectos de textura, mientras que del lado derecho del mantel se ha pintado una pequeña sombra que da el efecto de que existen pequeñas ondulaciones que no le permiten mantenerse de manera regular sobre la mesa.

Todos estos detalles y todas las descripciones han sido realizados de acuerdo a las características que se perciben visualmente de cada objeto, de tal manera que se logren imitar mediante la disposición de los distintos tipos de pigmento sobre el papel. Es, en resumen, resulta un trabajo que puede definirse como modelo de *mimesis*, en el que el valor de *ícono* puede también aplicarse a las relaciones de luz, espacio e incluso perspectiva.

Para que podamos identificar todos los elementos representados en esta obra, es necesario que la imagen tenga una identificación visual con su referente, siempre de manera convencional, es decir que esté inscrita dentro de un código que sea reconocible por una comunidad histórica determinada. Incluso en la revisión meramente icónica, es necesario adecuarse a un determinado código, sin el cual no se podrían comprender las *representaciones figurativas*. Existen diferentes

maneras en que se puede entender la representación *icónica*, es decir, existen diversos códigos culturales socialmente aprendidos; no tan estrictos como los lenguajes de tipo verbal.

Son más difusos y a la vez establecen las características adecuadas para la representación *icónica*. Una cultura establece las características pertinentes para que la imagen representada pueda ser percibida como diferenciada de otra mediante una serie de convenciones. Así, a la hora de representar algo no reproduciremos todas las características, sino los artilugios gráficos que se le atribuyen (por ejemplo, el artilugio gráfico pertinente de una cebra son las rayas). Son códigos de reconocimiento que identifican características convencionales y caracterizadoras del contenido.

Así, para nosotros, los instrumentos que son representados en esta obra nos parecen mucho más cercanos a la realidad (más realistas) que, por ejemplo, una representación de algún códice medieval. Si tomamos como ejemplo una ilustración del *manuscrito de Abulcasis* (Figura 10), un manuscrito medieval sobre actividades médicas, podemos entender que si bien en el códice logramos tener una representación de la forma del instrumento quirúrgico, en la obra de Arturo Ribera podemos, además de entender la forma, entender el material del que están hechos, la dureza, el peso y hasta la temperatura que cada instrumento demuestra, pues los grises azulados que dan el efecto del brillo metálico nos remiten a las características hápticas y sensoriales que el metal tiene.

La construcción de las obras de éste autor no es, sin embargo, una construcción general de carácter mimético, sino que hace uso de ésta para la descripción de elementos particulares y descriptivos, tales como personajes, animales, insectos, objetos cotidianos, etc., los cuales son insertados dentro de su pintura, pero en una relación espacial y estructural que hace que se tenga una percepción de un espacio irreal, propiamente de la construcción de un espacio pictórico. Así, encontramos elementos que son reconocibles, y que han sido trabajados de manera realista, pero que han sido estructurados y colocados en un orden que no nos permite asociarlo a ninguna estructuración espacial de la realidad cotidiana.

Tomemos como ejemplo la obra titulada *El olvidado A.P.*, de 1993 (Figura 11). La primera impresión de irrealidad surge de los tres retratos de niños con deformidades craneanas, pues son imágenes que se alejan de la idea común que tenemos de representación de niños. Sin embargo, éstas han sido pintadas de acuerdo a imágenes obtenidas en libros de anatomía, y pueden ser consideradas como representaciones de tipo realista.

Detrás, y sobre una pared verde, podemos ver un esquema de anatomía pediátrica en el que se observan también esquemas de deformaciones infantiles, así como uno de una figura de perfil de un niño con todas las proporciones adecuadas. Hasta aquí hay una relación clara y recíproca de la representación de los niños con el esquema pintado en la pared. Delante de éste esquema, y por encima de la cabeza de los niños, hay un pez, que a manera de anguila, está con la cola doblada y en dirección de izquierda a derecha. Es un elemento extraño, cuya aparición parece ilusoria y comienza a configurar una atmósfera irreal. La figura que se encuentra en primer plano, y que capta nuestra mayor atención, es curiosamente, la que nos parece más cotidiana, pues se trata de una mujer que está de espaldas, de la que se ve el cabello peinado y que se encuentra vestida con un suéter negro. Como podemos ver, la obra ha sido creada a través de elementos de carácter icónico, pero ha sido su estructuración la que confiere un estilo propio.

Algo similar ocurre con la obra titulada *La dulce espina dorada*, (figura 6) de 1990, en la que se observa una adolescente en una actitud serena, que está rodeada de distintos motivos que parecen flotar a su alrededor. De nuevo, se puede reconocer cada motivo, como las plumas debajo de su codo derecho y el ojo que se acomoda en la concavidad que forma la palma de esa mano, al igual que las peras que están acomodadas en distintas posiciones, de tal manera que parece que caen suavemente por enfrente de ella.



Figura 11: Arturo Rivera, *El olvidado A.P.*

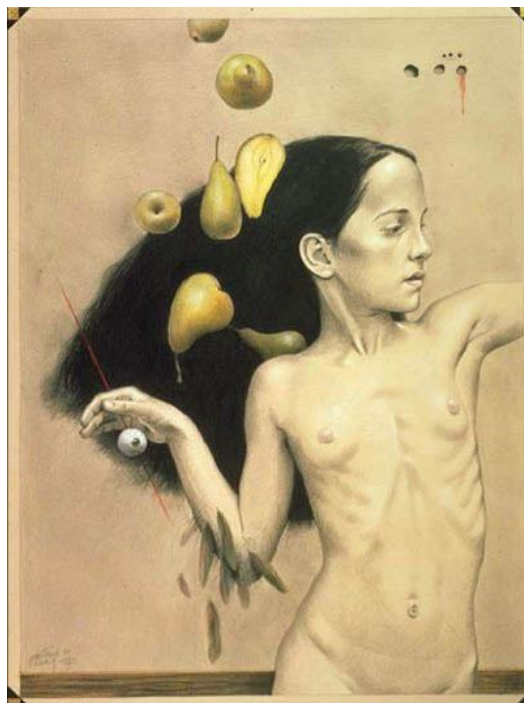


Figura 12: Arturo Rivera, *La dulce espina dorada.*

La pintura de Arturo Rivera, a pesar de utilizar elementos estructurales, compositivos y formales que han sido utilizados por varios siglos, no puede confundirse con una obra realizada en un momento histórico y cultural diferente. Se desarrolla, por decirlo de algún modo, dentro de un estilo o modelo pictórico característico, y propio, sin que esto signifique que se trata de un modelo innovador o irreplicable, sino simplemente que se trata de un modelo consecuente de representación, que hace uso, como ya se ha mencionado al tratar sobre la figuración narrativa, de herramientas tales como la fotografía, y los nuevos medios de comunicación pues recordemos que la figuración es un rasgo de cultura y civilización, una forma característica de describir el mundo.

En la obra titulada *Construcción en la destrucción* (Figura 7) de 1993, podemos observar que se trata de una obra con un sentido evidentemente anatomista, y que podemos aprovechar para compararla con otra obra del mismo tipo, pero de un periodo histórico diferente, como *La lección de anatomía del doctor Tulp* (Figura 8), de Rembrandt Van Rijn (Leiden, 1606 – Amsterdam, 1669).. Ambas son obras que representan una realidad distintas a ellas mismas y ambas tratan el tema de la anatomía. Sin embargo, la forma en que el tema es tratado, es radicalmente distinta. La estructuración de ambas obras difiere notablemente en los elementos dispuestos, ya que en el caso del pintor holandés, existen personajes que rodean a un cadáver que ha sido pintado en un segundo plano.

En la obra de Rembrand, el doctor Tulp manipula los tendones del brazo izquierdo con unas pinzas, mientras que en el caso de Ribera, se utiliza una escena panorámica al fondo, que muestra edificios en ruinas y un cielo azul oscuro, que aparenta estar nublado. El torso descarnado en el centro es de proporciones gigantescas, pues puede compararse con dos personajes vestidos de negro que lo examinan, uno a cada lado del mismo. En primer plano, el retrato podemos ver un retrato en busto de una mujer, también cuyas proporciones son mayores a las que se representan en el paisaje de fondo, con una referencia a la anatomía del ojo en su rostro.



Figura 13: Arturo Rivera, *Construcción en la destrucción*.



Figura 14. Rembrandt Van- Rijn, *La lección de anatomía del doctor Tulp*.

Mientras que Rembrandt utiliza una escena que parece cotidiana, en un interior, y con personajes cuyos gestos, de manera dramática, casi teatral, demuestran asombro y curiosidad por la manipulación que hace el doctor Tulp casi de manera desenfadada, Arturo Rivera en cambio, prefiere un espacio abierto, con personajes cuya curiosidad carece de asombro ante una escena tan irreal como el torso gigantesco que surge del suelo. Hay una proyección de profundidad en un área abierta que no existe en la obra de Rembrandt, y el espacio, si bien ha sido estructurado en las normas de la propia perspectiva renacentista en ambas obras, en la obra del pintor mexicano, ésta se utiliza para crear un espacio imaginario e irreal, mientras que en la de Rembrandt, la perspectiva aérea se encarga de darle coherencia a un espacio razonado y realista.

2.4. LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA

La manera en que el trabajo *icónico* se va articulando para formar imágenes que nos hablan no sólo de elementos sígnicos cuya referencia es clara, como en el caso de las descripciones de los instrumentales de doctor de la Figura 9, sino que además comienzan a remitirnos a otras significaciones no tan obvias como lo son la atmósfera general y la descripción espacial, nos indican que el valor *icónico* empieza a conformar una descripción de carácter mucho más ambiguo. Ésta descripción se configura en las relaciones que guardan los *íconos* entre sí y el valor simbólico que representan dentro de una cultura determinada, de tal manera que la representación pictórica, puede comenzar a generar un lenguaje de tipo estético y, si seguimos las ideas de Morris, es aquí cuando el elemento icónico ya no contiene *denotata*.

Se ha repetido aquí que al hablar de la representación pictórica, no se pinta un objeto, sino su apariencia. No es suficiente con comprender lo que se percibe. Es necesario que el pintor realice una traducción de las imágenes que ve en conceptos que luego serán trazos dejados por el instrumento utilizado (pincel, lápiz, etc...). No sólo es un momento de valor meramente psicológico; es el resultado de una serie de condicionantes que determinan la forma de vivir, tanto a

nivel personal como a nivel cultural, tal como se ha planteado en la teoría del referente de Greimas, quien piensa que la realidad es un universo ordenado por nosotros de manera preconcebida, y que para Francastell resulta parte fundamental de la esencia propia de cualquier elemento figurativo, puesto que, en sus propias palabras:

Un signo figurativo no consiste en un simple croquis documental, representativo y con fines utilitarios de un objeto aislado, sino que determina los trazos selectivos de un objeto institucional, que es un objeto de civilización (...). Se eligen ciertos elementos que sugieren menos el objeto que el interés que posee tanto para el artista como para su entorno.⁷

Para lograr la representación figurativa, se requiere de un ejercicio de conceptualización del espacio visual, donde primero deben identificarse los rasgos que después se podrán llamar rasgos característicos de la imagen que se pintará. Generalmente, en vez de resultar un ejercicio reflexivo y generador, esta conceptualización de la imagen se da gracias a la culturización.

Así, el artista puede definir contornos, límites, distancias, direcciones, proporciones, colores, intensidades, saturaciones; elementos que después podrán ser registrados sobre la superficie como líneas, manchas, o trazos de coloreados. Esta interpretación no está exenta de prejuicios, pues como se ha mencionado, la cultura es la que impone un determinado tipo de representación, y precisamente el tipo de representación que se utilice es el que influirá en gran medida en nuestra interpretación de los elementos ya mencionados. Los claroscuros, saturaciones, gamas cromáticas, así como la presencia o ausencia de cargas matéricas, es algo que se aprende según el modelo de representación de cada época, y que en este caso es claramente heredado de la tradición pictórica renacentista.

Dentro de la obra de Arturo Rivera es evidente que el modelo de representación utilizado es precisamente el modelo de representación dominante, puesto que las imágenes han sido creadas en base a modelos *icónicos* característicos de

⁷ Pierre Francastell, *op. cit.*, p. 119

aquellos a los que estamos acostumbrados a ver y consumir en la vida cotidiana, tanto en las fotografías como en las imágenes publicitarias, o en la pantalla de la televisión y la computadora.

Hasta aquí, pareciera que la actividad del pintor no resulta más que una simple construcción programada, ya sea de manera consciente o no, dejando de lado la subjetividad del artista. Sin embargo, es posible afirmar que incluso utilizando un modelo de representación tan rígido como la mimesis, el resultado de una obra pictórica tiene mucho más que ver con lo que el pintor ha deseado representar, y de la manera en que lo ha deseado hacer, que con el objeto representado en sí mismo.

Podemos tomar por ejemplo, la serie titulada *La historia del ojo*, la cual resulta de suma importancia, pues marca una etapa de transición entre dos maneras de entender la pintura y de la que el propio pintor ha declarado lo siguiente:

La historia del ojo me sirvió mucho porque es una época de transición para entender la pintura, o sea, traducir mi lenguaje dibujístico a mi lenguaje pictórico, que es difícilísimo (...) Yo antes lo que hacía era iluminar el dibujo, lo que hacen muchas gentes que se dicen pintores ahora, que son dibujantes que iluminan el dibujos, pero entender la pintura es otra cosa, entonces yo, en la parte de la historia del ojo, en toda esta serie, aprendí cuál era mi pintura...⁸.

Éste es un punto importante para entender cómo es que la figuración puede ser entendida como un modelo de interpretación más que de representación, pues se entiende que el pintor no pinta sólo lo que ve, sino lo que entiende, como el propio Arturo Rivera lo aclara.

Un punto que refuerza la idea de que la representación en la obra de Arturo Rivera tiene un carácter *icónico*, más que mimético, es el hecho de que su pintura se produce de un modo diferente a cómo se producen las imágenes que vemos tanto

⁸ "Los artistas por sí mismos", Jorge Pellicer, productor, Federico Weingarstshofer, realizador, producción audiovisual, I.L.C.E., México D.F, MCMXIX

cotidianamente como en la fotografía, pues si bien es cierto que tanto la forma como la fisiología tan particular del ojo le permiten funcionar de manera muy similar a como lo hace una cámara oscura, con una abertura frontal por la cual entra la luz, misma que termina en la retina, ésta similitud entre la visión y las imágenes generadas por la fotografía no se da de manera natural, sino que sucede que la cámara oscura, principio de la fotografía, ha sido un aparato tecnológico inventado con la intención de asemejar la función del ojo.

A diferencia de lo que ocurre en la fotografía, la percepción con dos ojos obliga a nuestro cerebro a generar una sola imagen unificando la información que recibe en cada órbita en una sola imagen conocida como “ciclópea”.

Podemos detenernos en la percepción visual, y dado que ésta requiere que el cerebro interprete los estímulos sensibles que recibe el ojo, podemos entender que sería difícil poner un límite a lo que corresponde tan sólo al momento de la visión, y lo que corresponde a la interpretación que se da como resultado del pensamiento lógico articulado. La Teoría de la Gestalt tiene como tesis central la idea de que la percepción visual no es un proceso de asociación de elementos sueltos, porque la mente funciona como una totalidad compleja y organizada. Sería un proceso integral en el que el Sistema Nervioso recoge y ordena los estímulos que el signo icónico (imagen) le aporta, y los ordena conforme a las estructuras psíquicas del cerebro, en concreto por la existencia de un isomorfismo entre el campo cerebral y la organización de los estímulos. La teoría de la Gestalt posee la ventaja de ofrecer elementos de organización básica del entorno visual, reduciendo la información y encaminándola a la constitución de nuestra experiencia.

Pero, más allá de las reacciones físico-químicas que se dan dentro de la órbita ocular, la naturaleza de la visión debe comprenderse como un ejercicio de selección, que en principio se da como un acto reflejo. De este modo, podemos acotar varias cosas, comenzando por el hecho de que si bien la percepción del ojo nos da una vista periférica de casi 180 grados, el cerebro es incapaz de interpretar claramente la información que recibe por encima de los 35 grados en sentido

horizontal y 28 grados en sentido vertical. De ahí que muchas de las obras de gran formato realizadas por Arturo Rivera mantengan una consecuente estructuración que sea equivalente a este ángulo, y evita así la deformidad del espacio representado, permitiéndose utilizar la perspectiva como una herramienta que si bien está presente en todas sus obras, casi nunca toma el papel principal en la estructuración de las mismas. Más que un intento por tomar elementos que correspondan a la mimesis, esta estructuración tiene relación con la creación de un espacio organizado a la descripción de los objetos insertos en él.

Una parte que resulta importante en la pintura de Arturo Rivera, sobre todo en las obras anteriores a la serie *Historia del ojo*, es el dibujo. De nuevo, éste sólo puede comprenderse como una selección de elementos reconocibles, y no, como de manera romántica se podría pensar, como la coordinación mano ojo, puesto que la posición en el espacio y el movimiento son procesados por mecanismos diferentes. Nuestros ojos son capaces de seguir de forma continua el movimiento, sin embargo, se mueven naturalmente en forma recta de un punto a otro, en dos tiempos, el primero para situar el ojo en la región que deseamos observar, y el segundo para afocar el punto de interés.

En cuanto al reconocimiento de formas, resulta difícil determinar cuál es la facultad que nos permite definir cómo es que reconocemos una determinada forma, aunque se ha logrado identificar un proceso de *relación figura - fondo*, la cual, al enfrentarse a un elemento no previamente reconocido o prejugado, aparentemente resulta de una elección, la cual, de nuevo, es difícil de determinar la manera en que ésta se da.⁹ Sin embargo, es una relación que se comprende de manera casi inmediata durante el proceso de pintar, lo cual evidencia de nuevo el carácter semántico de dicha elección de elementos significativos.

⁹ Arnheim Rudolf, *Arte y Percepción Visual: psicología del ojo creador*.

2.5. LA REPRESENTACIÓN COMO UN MODELO CULTURAL

Este proceso se puede comprender mejor como un modelo de conocimiento lineal y significativo, donde color, forma, trazo, y en general todas las disposiciones matéricas que el pintor dispone sobre la superficie, constituyen una semántica utilizada para la representación de los conceptos asimilados, donde la significación cambia de elementos de carácter táctil, háptico, afectivo, etc, a significaciones de carácter plástica como contrastes, formas, o contornos. Por este motivo, críticos como Olivier Debroyse¹⁰ han apuntado la importancia de la biografía de este autor como una posibilidad para comprender el sentido en que su pintura se va desarrollando.

Ahora bien, siendo este modelo icónico de representación un estilo muy particular de pintar, el cual involucra tantas variables y condicionantes como se han mencionado aquí, es necesario apuntar el hecho de que las condicionantes no son tan rígidas como parecen, ni las variables tan abiertas como se pensaría.

Tanto el realismo como la mimesis pictórica son actos de cultura, que se dan bajo ciertas condiciones. Es necesario destacar que éste modelo de representación se da sostenida por un modelo epistémico mucho más influyente que la simple premisa de buscar el realismo. Y por supuesto que debe estar presente un modelo de mimesis que sea anterior a la práctica de la misma. Pero además, antes de que la práctica de la mimesis o del realismo se den cómo un modo de pintar, ha sido necesario que se diera una abstracción de la percepción visual tal que resultara en contornos, que significarán límites que después serán representados por líneas, superficies coloreadas, es decir, delimitaciones de carácter icónico.

Como ya se mencionó anteriormente, el trabajo de Arturo Rivera fue pasando de una etapa muy dibujística en sus primeros años, a una plenamente pictorialista, en la cual podemos ver como un elemento que ha venido tomando presencia en la obra de éste autor es el color, y éste resulta notable principalmente desde la serie

¹⁰ Cfr. AAVV, *Ejercicios de la buena Muerte*.

Ejercicios de la buena muerte. El color ha sido utilizado de manera preconcebida y ordenada. No busca la mimesis en la descripción del color, sino que más bien busca una armonía. Es un poco complicado asegurar que la armonía cromática sea también el resultado de una culturación determinada, pues si bien cada cultura ha tenido una preferencia sobre determinados colores y ha preferido gamas distintas como sistemas de orden y equilibrio cromático, también es cierto que existen elementos que de manera fisiológica nos predisponen para una observación de la luz de acuerdo a sus valores meramente físicos. Gracias a las disposiciones en que están ordenados los conos de la retina, somos capaces de reconocer los colores de acuerdo a su contexto, pues existen tres capas, lo que permite que los niveles de color puedan ser revalorados antes de ser percibidos por la conciencia: “las comparaciones de las porciones vecinas de una imagen guían nuestra extraordinaria habilidad para ver los colores como constantes, en un mundo que está cambiando constantemente¹¹”. A pesar de esto, sería errado decir que la cultura no nos predispone para una sistematización del color. Si la intención del artista fuera la copia de zonas de color local, no existiría un manejo ni de contrastes ni de variaciones tonales.

La información que nuestro cerebro recibe como resultado de la percepción de nuestros ojos, es interpretada a diferentes niveles, de la misma forma en que nuestro cerebro se ve obligado a interpretar toda la información que obtenemos a través de nuestros sentidos. En principio, el cerebro debe actuar de modo reflejo para definir que un determinado grupo de luces y sombras con determinadas variantes de color significan un determinado y muy particular objeto más allá que

¹¹ Jeremy Nathans, “Descifrando el código de los colores: Juzgando un color”, Documento electrónico publicado por el Howard Hughes Medical Institute, <http://www.hhmi.org/senses-esp/b140.html>. De forma más específica: “El rápido trabajo de juzgar un color comienza en la retina, la cual tiene tres capas de células. Las señales de los conos rojos y verdes de la primera capa son comparadas por las de células rojas y verdes “antagonistas”, presentes en la segunda capa. Estas células “antagonistas” computan el balance entre la luz roja y verde que viene de una parte determinada del campo visual. Otras células antagonistas, entonces, comparan señales de los conos azules con las señales combinadas de los conos rojos y verdes.” Y también se puede revisar la obra de Johannes Itten, *El arte del Color*, que de forma mucho más práctica de muestra la compensación que, en cuanto a color, realizan nuestros ojos.

un objeto cualquiera, es decir que diferenciamos puede ser una persona, de un árbol, o una pared del cielo.

No todo lo que percibimos es relevante, es necesario que se reconozcan algunos rasgos representativos de lo que se ve. De esta manera, no sólo identificamos un objeto por su apariencia, sino que nos permite colocarlo dentro de un universo conocido, pues “hacen que se nos parezca como un esquema completo e integrado¹²”.

Nuestro cerebro actúa de forma natural interpretando la información que recibe de los estímulos de nuestros sentidos: identificando, clasificando, delimitando, etc., pero esa información es sólo la base para la estructuración de un pensamiento racional y articulado, del tipo que se requiere para la creación pictórica. Se trata de una traducción de información perceptual en conceptos y se da gracias a la asociación de la experiencia y de la educación que hayamos recibido. Tan importante resulta la manera en que nuestro cerebro discrimina la información, que podemos afirmar que no sólo percibimos, sino que nuestra experiencia con la realidad está determinada por este momento.

Sólo así, podemos entender que las obras de Arturo Rivera no tienen tanto que ver con la representación de la realidad, ni siquiera con la realidad visible. Se trata más bien de una interpretación mediante elementos seleccionados convencionalmente, de tal forma que es una obra que se basa en la descripción icónica, la cual se estructura mediante un modelo de representación cultural determinado.

¹² Arnheim Rudolf, *op.cit.*, Alianza editorial, p. 59

3.- DANIEL LEZAMA Y LA IDENTIDAD

3.1. BREVE SEMBLANZA

Daniel Lezama (Ciudad de México, 1968) Nació en la Ciudad de México, es hijo de padre mexicano y madre estadounidense. Vivió sus primeros años en Estados Unidos y regresó a México siendo aún niño. Desde entonces, se enfrenta al problema de reconquistar su propia identidad como mexicano, lo cual despierta sentimientos encontrados en él¹.

Tanto su infancia como parte de su adolescencia la pasa alternado entre ambos países, y es convencido por su familia para obtener la ciudadanía estadounidense. Sin embargo, después de un tiempo decide permanecer con la ciudadanía mexicana, lo cual resultó de extrañar incluso para los propios funcionarios encargados de tramitarla, pues, según explica el mismo pintor:

Cuando fui a la Secretaría de Relaciones Exteriores me preguntaron por qué quería volver a ser mexicano, me dijeron que estaba loco, hasta un funcionario me explicó que era la primera vez en 30 años que alguien pedía volver a ser mexicano, pero esa era mi elección y era justificada porque no quería perder la oportunidad de ser mexicano. Esa es la parte de mi biografía que tanto influye en mi trabajo, porque yo veo a México como si fuera mi madre.²

Antes de pensar en dedicarse a la pintura, el artista quiso ser escritor e historietista. Fracasó en el intento y a los 25 años decidió estudiar artes plásticas porque, en palabras del propio artista: “todo lo que hacía acababa por devolverme a imágenes fijas y eso para mí fue demostrativo a la larga, aunque tardé mucho en

¹“Desde el arribo a México a mis cinco o seis años de edad, viví la promesa y el horror de encontrarme con el México que yo era, y que podía también vivenciar desde fuera,” en Judith Rodríguez, *Especial La madre pródiga, Daniel Lezama*, Semanario cultural Artes e Historia México, versión en línea en: http://www.arts-history.mx/semanario/especial.php?id_notas=28032008175735

² Rebeca Pérez Vega “Daniel Lezama Pintor, Un inventor de mundos” *Milenio Diario*, Miércoles 10 de septiembre de 2008

llegar a la conclusión de que la pintura era mi territorio mágico.”³ Estudió la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la UNAM, de 1993 a 1997.

Su experiencia en la escuela es también un reto, pues se decide por pintar en un momento en el que esta opción parecía algo anacrónico. Su paso por la ENAP se dio en la Academia de San Carlos, en el centro de la Ciudad de México, y rentaba un espacio en la calle de Mesones con unos compañeros de la misma escuela. Actualmente su espacio de trabajo lo alterna entre su estudio de la calle de Luis Moya, también en el centro histórico, así como otro compartido, en la colonia Condesa.

A sus 41 años, cuenta con más de 20 exposiciones individuales, y más de 50 colectivas. Una de las más importantes ha sido la muestra con carácter de itinerante titulada “La madre Pródiga”, que se montó en el Museo de la Ciudad de México, del 1 de abril al 29 de junio de 2008 y que después se exhibió en el Museo de Arte de Zapopan, del 10 de septiembre al 2 de noviembre de 2008. Ésta muestra fue considerada como una exposición de tipo retrospectiva, pues agrupó más de cuarenta piezas que fueron pintadas en un lapso de casi 10 años. Su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas tanto de México como de Estados Unidos y Europa.

Es un pintor que ha declarado su gusto por Francisco de Goya y por Rembrandt, pero que también le gusta la literatura, especialmente de Rimbaud y de Martín Luis Guzmán. Todo ello, junto con el claro conocimiento de la técnica y los materiales que comprendió desde pequeño al observar el material que utilizaba su padre, quien también fue pintor, hacen que su obra resulte en una propuesta plástica provocadora, llena de simbolismos y se expresa con fuertes alegorías figurativas que dan como resultado una pintura de carácter realista.

3.2. REPRESENTACIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y DISCURSO.

³ Rebeca Pérez Vega “Daniel Lezama Pintor, Un inventor de mundos” *Milenio Diario*, Miércoles 10 de septiembre de 2008

En una entrevista que dio con motivo de la inauguración de la muestra titulada “La Madre Pródiga”, Daniel Lezama fue cuestionado en cuanto a la posibilidad de que sus cuadros no fueran para verse tanto como lo son para leerse, a lo que él responde:

Hay algo de eso, pero si lo lees aquí (señala el cuadro de *la madre pródiga*) lo lees como si fuera lírica o poesía, un conjunto de tiempos y de espacios y de narraciones que se mezclan en una sola, que a nivel literario sería ilegible. Ahora entiendo que tú pintas lo que no puedes leer ni escribir, es decir, pintas lo ilegible y lo indecible, y no puedes hacerlo de otra forma, yo tardé mucho en llegar a esa conclusión. De alguna forma, mi educación artística no tenía ese sesgo de por qué pintar y por qué escribir.⁴

Evidentemente, y como el mismo artista lo menciona, la pintura no puede leerse en el sentido en que se podría leer una obra de carácter literario, del modo en que las primeras investigaciones de carácter semiótico, que se aplicaron al arte, lo habían supuesto. Pero, por otro lado, las obras de este pintor no resultan imágenes que se den de manera descontextualizada, o que remitan únicamente a lo que los elementos icónicos lo hacen. Para ejemplificar de forma más clara esto, tomemos la representación de un personaje con pintura corporal en tonos verde, blanco y rojo, tal y como lo podemos observar en la obra titulada *El manantial* (Figura 15), que nos remite a los colores de la bandera mexicana, los cuales, al ser dispuestos en una mujer cuyas piernas están abiertas puede remitirnos a varias cosas. Se descarta la posibilidad de un acto erótico o pornográfico, pues a pesar de mantener expuesta de manera clara la vulva y la vagina de esa mujer, la actitud en reposo de la misma no permite hacer el vínculo erótico.

⁴ Alejandro Navarrete, “Daniel Lezama: Una conversación”, *aLitterTV*, versión electrónica en <http://www.alitter.tv/anteriores/junio/entrevistas/lezama01.html>

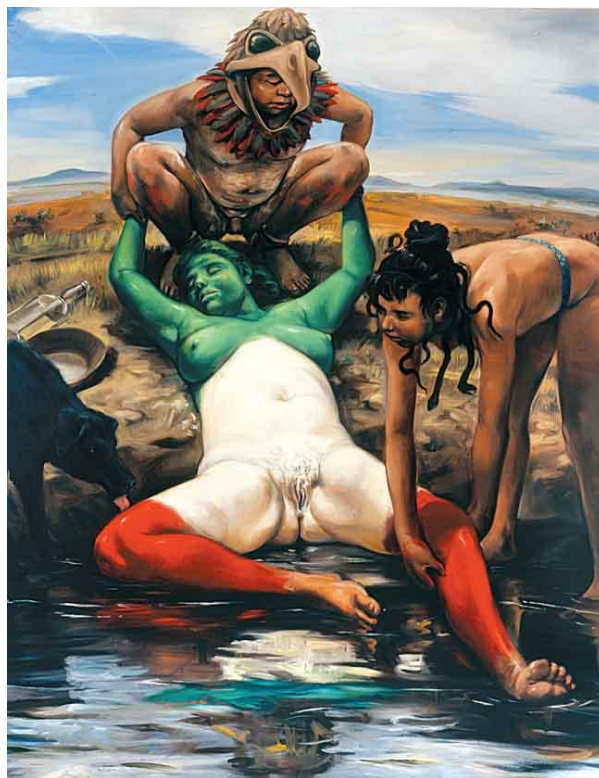


Figura 15: Daniel Lezama, *El manantial*.

Es más bien una posición que podemos vincular con la madre, y que se puede aún acentuar más si consideramos que los dos personajes que se encuentran en la misma obra nos pueden parecer sus hijos. Son, en todo caso, meros supuestos que hacemos al tratar de entender qué es lo que se puede observar en la obra más allá de su mera representatividad icónica.

Aquí, puede ser aplicado un concepto introducido por Mijaíl Bajtín⁵ y que es el de la *intertextualidad* y nos dice que una obra *textual* puede referir a otro *texto* fuera de sí. Este valor es aplicable a la pintura, entendiéndola como un *texto*, es decir como una serie de elementos que tienen una significación, lo cual se ha visto en los capítulos anteriores, revisando las ideas del *bild* de Wittgenstein, y cómo la *iconicidad* que clasifica Peirce puede ser aplicable en la pintura, como en la obra de Arturo Rivera.

⁵ Cfr. Mijaíl Bajtín, *Estética e romanzo*, citado en Umberto Eco, *op. cit.*, p. 79

Ahora bien, en el caso de la obra de Daniel Lezama, el otro *texto* al cual su pintura se refiere no es una obra de tipo objetual, sino que se trata más bien de una serie de elementos de carácter cultural que se definen como valores de identidad y que pueden ser tanto la disposición de tonos de colores, como personajes, objetos, paisajes, *íconos*, *símbolos* y hasta circunstancias bien definidas. Así, pues, en este caso, la intertextualidad se da con un discurso que se define como el de la Identidad.

La identidad debe ser entonces tomada como un *discurso*, en el sentido en que éste se entiende a partir de los años sesenta. Tomando ésta idea, es necesario revisar las ideas que Foucault plantea en su texto el orden del discurso. Según el propio autor:

Yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.⁶

Así, la relación que pintura figurativa tiene con un *discurso*, estará también vinculada a los valores que en que el mismo discurso genere, por lo mismo, si bien su trabajo puede ser vinculado tanto con la Escuela Mexicana de Pintura, como con la corriente del neomexicanismo de los años ochenta, los elementos discursivos que se encuentran presentes en ambos son distintos a los que alude el propio Lezama. Probablemente, sea más comparable con la segunda, por los motivos que se explicaron en el Capítulo 1, aunque su obra carece del eclecticismo con que los pintores de los años ochenta del siglo XX trabajaban. De la primera, lo aleja la marcada ideología que se encuentra en toda la obra realizada por los pintores de la ya mencionada Escuela, y que formaba parte de un proyecto más bien político que se podía ver reflejado en la pintura, principalmente en el muralismo.

⁶ FOUCAULT, El orden del discurso, p. 11

A diferencia de lo que ocurre con la *iconocidad*, no podemos decir que la pintura figurativa pueda relacionarse directamente con un discurso, es decir, no puede existir una *iconicidad* en sí misma que remita a valores de identidad, sino que más bien la relación que existe puede darse mediante elementos de carácter *simbólico*, en cuyo caso no existe una coincidencia ni relación de semejanza entre ambos, sino más bien es una relación que se da por analogía. El *ícono* puede constituirse en un *símbolo* cuando una comunidad histórica lo reconoce como un elemento de referencia común a una idea que está más allá del objeto al que éste representa. Por ejemplo, la cruz latina, que es un *ícono* que remite un objeto constituido por una viga y una trabe más corta, pero que para la cultura occidental también es un *símbolo* que representa valores de la cristiandad.

La *intertextualidad* que se da entre la pintura y la Identidad, puede ser entendida como parte de los procedimientos internos del discurso que menciona Foucault y que es el comentario.

Si bien existen *discursos originarios* (textos religiosos, jurídicos, etc...), y que en este caso es el discurso de la identidad, el *comentario* sirve tanto para crear nuevos discursos como para repetir lo que ya se ha dicho con anterioridad, en esos textos o discursos originarios. Este debe:

“decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho (...) El comentario conjura el azar del discurso al tenerlo en cuenta; permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que diga y en cierta forma el que se realice (...) lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno “⁷

La pintura de Daniel Lezama puede ser entendida como un *comentario* sobre el discurso de la identidad.

Además, el uso de la representación resulta esencial para este autor, pues mediante ella puede tomar una postura. Él supone que la dificultad de la pintura, y en particular, la dificultad de la pintura representativa, radica en su concepción,

⁷ *ibid.*p. 24

puesto que es un código entendible por cualquiera, y es requiere una mayor atención que aquellas propuestas del arte contemporáneo que se requieren un conocimiento más profundos de ciertos códigos, para su interpretación. De acuerdo con él:

La pintura es un código que está armadísimo, que lo entiende hasta el barrendero, y eso es lo cabrón, lo que pasa con el código de la pintura es que no se vuelve para exquisitos (...) conforme se va complicando se vuelve para todos, conforme nacen los códigos, los códigos se vuelven tan legibles que cualquier persona, aunque sea iletrada, puede entenderlos, o sea, si algo distingue esto de lo que se está haciendo ahorita contemporáneamente, es que mucho de lo que se hace es mediático, está mediatizado por la fotografía, por el video, por la documentación previa, aquí no hay nada, o sea, para poder imaginarte esto tienes que hacerlo.⁸

Aquí, podemos ver que la posición de Daniel Lezama está basada también en una cierta crítica a uno de los grupos de lo que Foucault llama procedimientos que determinan las condiciones para el uso del discurso: El *enrarecimiento de los sujetos que hablan*. La forma más superficial y visible de éstos sistemas de restricción la constituye lo que puede reagruparse bajo el nombre de *ritual*. Estos exquisitos a los que alude el pintor, pueden ser equiparables con las sociedades de discurso, las cuales se encargan no sólo de producir y conservar los discursos, sino también de “hacerlos circular en un espacio cerrado, distribuyéndolos nada más que según reglas estrictas y sin que los detentadores sean desposeídos de la función de distribución”⁹

A través de la figuración, el autor puede crear una serie de mundos que hablan de cuestiones evidentes, es decir, que representan personajes, paisajes, escenas construidas sobre la tela, pero que a la vez hablan de cosas que sólo se pueden entender mediante la relación de la obra en su conjunto, tales como la historia, la propia postura de defensa de la pintura, y lo que nos interesa en este punto, la identidad. El propio pintor aclara que: “Mi trayectoria ha sido una trayectoria de

⁸ aLitter.tv (casa Productora) *La madre Pródiga, entrevista a Daniel Lezama, 2008.*

⁹ *Ibid*, p. 34

investigación sobre la identidad, ha sido un trabajo sobre qué es ser mexicano, por qué mi fascinación desde niño por lo mexicano, por qué somos como somos, por qué las contradicciones...”¹⁰

3.3. REPRESENTACIÓN ICÓNICA Y SIMBÓLICA

Pero ¿de qué manera se da esta búsqueda, y qué tipo de identidad es la que encontramos en Daniel Lezama? A primera vista, parece que el tipo de identidad que nos propone está basada en la construcción de la misma mediante los elementos históricos, así como por la descripción de la pobreza. Este punto es importante, puesto que para el propio autor, es precisamente en la pobreza donde se encuentra la mayor sinceridad de lo que somos. No se trata de una búsqueda por encontrar lo que somos, sino de una búsqueda por entender lo que significa ser mexicano, es decir, una identidad determinada y dada.

De ahí que no se puede pensar que es una búsqueda que parte de la pintura tratando de encontrar algo indeterminado, sino de una correspondencia entre un proceso básico, como la pintura, con una necesidad también básica, que es la propia identidad: “la pintura es fija y tiene la capacidad de hablar de un lugar, eso es muy primitivo.”¹¹

La identidad de la que nos habla Daniel Lezama es la identidad cultural, y si entendemos la identidad como la autodefinición de uno mismo frente a un grupo del cual se siente parte, la autodefinición que encontramos en sus obras es una que va más allá de la individualidad y de la determinación personal.

Por lo mismo, en la obra de éste pintor podemos reconocer *íconos* de carácter cultural. Uno de los *íconos* más importantes (si no el que más) dentro de la identidad mexicana es la virgen de Guadalupe. Esto es aprovechado por el pintor para una serie de obras cuyo sentido no es la representación de ésta imagen en el sentido *icónico* de la misma, sino la evocación de sus elementos. Por ejemplo,

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem*

podemos ver en la obra *Muchacha disfrazada del manto de la virgen*, del año 2004, (Figura 16) que la referencia a la Virgen de Guadalupe es clara, no sólo por el título, sino por los elementos con que ésta obra ha sido construida. El fondo es una tela de un tono rojizo, con la iconografía extraída del vestido de la virgen de Guadalupe, mientras que la figura de la muchacha se ve pintada de un tono verde con distintas estrellas doradas sobre ésta pintura.



Figura 16. Daniel Lezama, *Muchacha disfrazada de manto de la virgen*.

Hay una evidencia por mostrar el verde a manera de maquillaje corporal y no como un tono en el cual haya sido construida la forma de esta mujer, pues se nota el tono de su propia piel tanto en la oreja como en la parte superior de la frente, así como en los dedos de las manos. En la tela rojiza se han pintado las sombras de los dobleces, y en la figura de la flor estilizada se han respetado las variaciones que dichos dobleces provocan. En la parte inferior, se alcanza a notar el blanco de la pared que se encuentra detrás de la tela rojiza. Esto resulta importante, pues implican, en principio, una cierta disposición al realismo.

Así, esta obra toma sólo algunos elementos de uno de los *íconos* más importantes de la cultura e identidad mexicanas, y los reordena de un modo tal que, sin ser una representación equivalente de aquél, nos resulta referente inconfundible de aquél, y hace aún más clara ésta representación de la identidad cultural, al combinar los tres colores de la tradición nacional mexicana, que son el verde del maquillaje de la mujer, el rojo de la tela y el blanco de la pared. Al igual que en la Figura 15, podemos observar que en vez de tenerse una representación de la identidad de manera meramente *icónica*, se hace más bien con los elementos simbólicos, que, de acuerdo a lo visto en el capítulo 1, tienen una vinculación más dinámica con la realidad, de tal manera que no es necesario que se represente el ícono de la Virgen de Guadalupe, para que se haga una alusión a ella.

3.4. LOS ELEMENTOS FUNDANTES EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

Uno de los puntos más importantes para la creación de una identidad, es la formación de ciertos valores de carácter moral y ético, de ahí que uno de los intereses primordiales de Daniel Lezama se centra en “los momentos que definieron espiritualmente al país.”¹² La aceptación de éstos valores actúa tanto como referente como soporte común, permitiendo que se acepten tanto los roles como las condiciones de vida de cada uno, conservando la identidad y el sentido de pertenencia.

En varias obras de éste artista podemos encontrar evidencia de esto. Una de éstas es la representación del manto de la virgen de Guadalupe en la vulva de una mujer, como puede observarse en la obra titulada *Guadalupe tonanzin* (Figura 17), de tal manera que no sólo se da un giro radical a la idea tan solemnizada de ésta imagen, sino que se acentúa su carácter de madre. Del mismo modo, podemos revisar la obra *El sueño de Juan Diego* (Figura 18), en que observamos una alegoría de la construcción del mito de Guadalupe, pues se puede ver al personaje que se identifica como Juan Diego mientras se le coloca la tilma encima por una mujer pintada de calavera, en clara referencia a la diosa Coatlicue. Es el niño

¹² *Idem.*

(simbolizando la naciente generación) el que toma este mando y se hará partícipe de esa fe, abrazando la pierna de su madre, cuyo carácter materno es acentuado precisamente al abrir las piernas y mostrar su vagina.



Figura 17. Daniel Lezama, *Guadalupe tonantzin*.

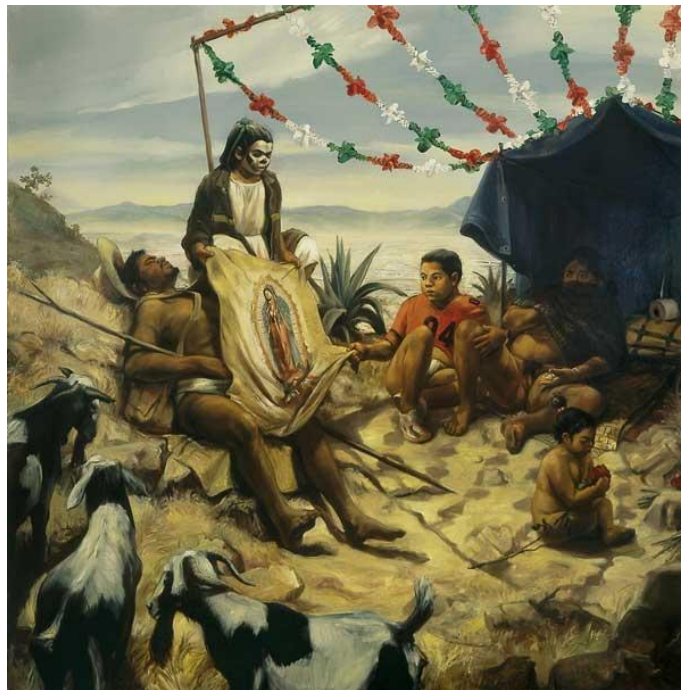


Figura 18. Daniel Lezama, *El sueño de Juan Diego*.

En muchas obras de este autor, encontramos personajes que muestran su genitalidad de manera desenfadada. En el caso de las mujeres, éstas lo hacen no

de una manera erótica, como se ha visto arriba, sino como un atributo de maternidad. Para este pintor, el sentimiento de la nación como una madre que engendra es fundamental y de ahí que se repita tanto. Incluso, en la obra titulada *Guadalupe tonantzin*, mencionada anteriormente esta característica es representada en forma muy directa, pues hasta “la virgen de Guadalupe, la madre, es mujer y tiene una vagina.”¹³

Si bien la identidad cultural indica una identificación de un grupo, es necesario que cada individuo se haga una representación de su propia existencia y tenga una imagen estable y duradera de sí mismo, pues la identidad básica de toda una cultura está dada mediante las relaciones de carácter simbólico que atraviesan la subjetividad: la identidad del sujeto, que como individuo se vincula entre sí y el otro. Para esto se hace necesario un ejercicio de la memoria, que de manera atenta integre permanentemente los acontecimientos fundamentales o fundantes de su propia identidad y le permita proyectarse hacia el futuro. Todas las tradiciones, así como las iniciativas de cambio surgen precisamente del continuo.

Las ideologías son en realidad la estructura simbólica de ésta memoria social que se refugia en lo que conocemos como historia, y mediante éstos se difunden los acontecimientos constitutivos de cada comunidad, y mantienen un carácter preservante, legitimante e integrador.

La historia es, pues, uno de los puntos de partida para la construcción de la identidad. Sin embargo, Daniel Lezama no se encarga sólo de ilustrar o representar esa historia, sino que parte de la misma para crear una serie de obras que en algunas ocasiones cuestionan esta historia, y en otras articulan la misma para crear un discurso pictórico. Por ejemplo, en el caso de la obra titulada *El sueño del 16 de septiembre* (Figura 19), encontramos una mujer con un vestido en tonos rojos que trae un suéter verde amarrado a su cintura, durmiendo sobre un campo de piedras blancas. Hay montañas en tonos café que van describiendo un

¹³ Francisco Erasmo López Arteaga, , *La Madre Pródiga de Daniel Lezama se traslada al Museo de Arte Zapopan: interdicto hacia lo abierto*, arts-history: http://www.arts-history.mx/semanario/index.php?id_notas=05092008121453

paisaje que cuenta también con una línea de postes con cableado eléctrico, mientras que en el cielo se ve, a lo lejos, un águila que trae colgando algo que no se distingue muy bien qué es (podemos suponer que se trata de una serpiente), mientras una gran parte del cielo se ve nublada.

Así, partiendo de elementos que remiten inevitablemente a la identidad cultural mexicana, como los colores verde, blanco y rojo, y el águila y la serpiente, Lezama toma un momento histórico que nos es descubierto mediante el título, para que sea el espectador el que haga la relación dicho momento histórico (la independencia) con la imagen pintada, en un paisaje perteneciente al altiplano central, con su clima semiárido, y el sueño de una independencia que atraviesa por tormentas.



Figura 19, Daniel Lezama, *El sueño del 16 de septiembre*.

En palabras de Paul Ricoeur (Valence, 1913 - Châtenay-Malabry, 2005): "La función de la ideología es la de servir como posta a la memoria colectiva con el fin de que el valor inaugural de los acontecimientos fundadores se convierta en objeto de la creencia de todo el grupo."¹⁴ Esta tiene como contraposición la utopía, que como una ideología antitética se encarga también de cuestionar el carácter de las

¹⁴ Paul Ricoeur, *Educación y política*. Buenos Aires, Docencia, 1984, p 93

ideologías dominantes, pues la utopía es un ejercicio de la imaginación que permite pensar de una manera diferente el propio ser social

Sin embargo, tanto el desarrollo de la identidad como el de la utopía se ven confrontados ante el poder de las instituciones, que buscan un interés homogenizador y universal mediante la producción y conservación de discursos de identidad, de ahí que puedan ser etiquetadas como generadoras de desorden y de pérdida de credibilidad en lo fundacional.

Como consecuencia de esto, se tiene el opacamiento de la diversidad, el silenciamiento de los discursos que difieren con la ideología homogeneizadora a favor de la domesticación del recuerdo, siempre buscando la aceptación de la continuidad de los valores aceptados. Y ante la abrumadora eficacia de la retórica de la ideología, se va permeando una pérdida en el sentido de actuar, pues si bien es cierto que una sociedad no puede mantenerse sin normas, también resulta cierto que tampoco puede hacerlo sin un discurso público persuasivo que codifique toda realidad.

Así podemos entender que tanto la ideología como la utopía se complementan al partir del mismo origen: la identidad cultural, que resulta una realidad discursiva dinámica y no dogmática. La obra de Daniel Lezama, al partir utilizar símbolos de identidad cultural que nos remiten a un discurso casi ideológico, pero mediante la representación de escenas que no nos resultan cotidianas pues aunque los personajes representados correspondan al modelo étnico de la mayoría de los habitantes de nuestro país, las posturas, las circunstancias, y sobre todo la pintura corporal que está presente en algunos de ellos, nos remiten a escenas irreales, donde la utopía puede manifestarse realizada.

El *comentario* con el cual nos enfrentamos al ver la obra de este pintor es el de una utopía que ha sobrepasado la ideología dogmática.

3.5. IDENTIDAD Y POSMODERNIDAD

Algo que distingue los tiempos actuales es precisamente la falta de relatos que sostengan las diversas utopías. Lo que para el mundo moderno era un impulso por lograr una transformación de la sociedad, hoy resulta inaceptable. Es posible que se trate de un momento en el cual se pueda entender que existe una crisis de identidad, no en el sentido de una pérdida de la misma, sino que la fragmentación del sujeto, como un postulado de la posmodernidad, ha resultado también en una fragmentación de su identidad, de tal manera que no es que no se carezca de identidad, sino que la identidad ha dejado de ser un momento consolidante de la personalidad del sujeto, para convertirse en una amalgama de circunstancias y momentos diversos. Esto se resume en el postulado de la posmodernidad del *todo se vale*", que según las ideas de la filósofa Agnes Heller (Budapest, 1929), puede ser tomado como "la rebelión contra la fosilización de las culturas de clase y contra el predominio etnocéntrico de la única cultura correcta y auténtica, es decir, la herencia cultural occidental"¹⁵.

Tal y como se vio en el Capítulo 1, la anterior definición sobre la circunstancia actual en cuanto a identidad, es muy aplicable a la corriente neofigurativa de los ochenta del siglo pasado en México. Sin embargo, el mismo Daniel Lezama se desvincula de una similitud con aquellos, y vale la pena citar aquí su postura en cuanto a ese movimiento:

...el Neomexicanismo fue una burla, tiene implícito el hecho de que tú usaras las imágenes y los símbolos como calcomanías, de una manera enteramente superficial... "la bandera mexicana les interesa a los mexicanos porque los colores son bonitos", porque va bien en la composición. Las imágenes están puestas en un desarreglo y en un orden que no es reflexivo y que tampoco crea significado, es un orden demasiado subjetivo. Es decir, no se tomaron a sí mismos en serio, creo yo que por ahí va el problema con el Neomexicanismo, no hay una exploración, no hay una interiorización ni de sí mismo, ni de su país, ni de su gente, ni se interesó en las preguntas de verdad. Todo fue: "vamos a vender y qué padre, y vamos a aprovechar la moda de la pintura en Alemania y vamos todos a pintar un montón de

¹⁵ Ágnes Heller y Ferenc Féher. *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, p. 45

virgenes de Guadalupe". Siempre hay gente que se sale de este esquema, finalmente la muerte de Julio Galán acabó revelando su desesperación con esa fórmula; pero hay gente que todavía lo hace.¹⁶

Un rasgo fundamental de la posmodernidad es el desencanto por el proyecto de cultura de la propia modernidad. Y junto con esto, también podemos encontrar algunos otros rasgos característicos como el rechazo ontológico de una subjetividad exclusivamente racional y transindividual a favor de un movimiento de autotranscendencia del sujeto, el fin de las grandes narraciones y legitimaciones, o de los metarelatos utópicos, una certeza en la autonomía y especificidad de los discursos, la pérdida de la ilusión y de la necesidad de reconciliación, la transformación de los espacios públicos comunes en espacios de tránsito y no de permanencia y un impulso ávido por la consagración del instante.

Lezama, sin embargo tiene un punto de vista que resulta particularmente diferente, pues en una entrevista para la publicación *VICE Magazine*, explica su punto de vista sobre un gran sentimiento de culpa que el arte contemporáneo ha tomado; un sentimiento de culpa ante la propia creación, de tal manera que:

Después del desquicio que fue la segunda guerra mundial, el arte sintió que debía documentar las cosas y no proponer, porque la fantasía podía ser peligrosa (...) En toda la sociedad occidental surgió la sensación de culpa y no te podías dar el lujo de crear. Lo vez incluso con grandes artistas como Gerhard Richter, uno de los más prolíficos pintores alemanes, quien jamás pudo crear una imagen desde cero porque nomas no se puede.

Daniel Lezama, por lo tanto está diferenciándose de aquellos pintores que surgen del posmodernismo, aunque es difícil poder asegurar que su obra se coloque en un contexto diferente, como podría serlo, el de la ultramodernidad.

Su obra surge precisamente de las necesidades que el posmodernismo ha generado, como una falta de referentes históricos, y la imposibilidad de encontrar en las tradiciones el lugar desde dónde pueda proyectarse la identidad cultural.

¹⁶ Alejandro Navarrete, *op. cit.*

Esto se acentúa gracias al surgimiento de una sociedad de masas apoyada en la incomunicación, la ciudad de ahora es más cercana a una transfiguración del espacio geográfico y temporal que a un mero conglomerado de habitantes que conviven en un sitio determinado. La configuración actual de las ciudades, no permiten que exista un reconocimiento general, sino que la experiencia de sus habitantes se va formando en un aislamiento que únicamente permite penetrar en puntos y entornos muy bien definidos, tales como la escuela, el área de trabajo y las zonas de esparcimiento masivo o de franca confianza.

Excepto esos puntos de paso cotidiano, la ciudad resulta desconocida, y agresiva. Es un espacio oscuro y distante. La familiaridad de la ciudad se va construyendo de espacios aislados, que son lejanos de otros, en la que se van formando grupos de personas que no se identifican con otros, y cuya formación por los medios masivos de comunicación, va dando al espacio urbano la identidad del feudo medieval¹⁷.

Tal vez por lo mismo, Daniel Lezama deja a un lado la ciudad, y prefiere los espacios que la rodean o que están inmersos en ella, pero sin representarla abierta o claramente. Los espacios que representa son los de la cotidianidad: talleres, terrenos habitados, habitaciones, por ejemplo en la obra *La clase de historia* (Figura 20), en que se aprecia una habitación grande y un balcón que se abre hacia las luces de la noche en la ciudad. Sin embargo, aunque ésta está presente, nunca se muestra de manera clara en ninguna de sus obras. Es el espacio que está más allá, el mundo desconocido, un elemento irrepresentable.

¹⁷: "Las fábricas como los centros culturales, tanto los lugares de vacaciones como las *grandes superficies* se organizan especialmente de cara a los fines de esta seudocolectividad que acompaña también al individuo aislado en su célula familiar" en Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, p. 144



Figura 20. Daniel Lezama, *La clase de historia*.

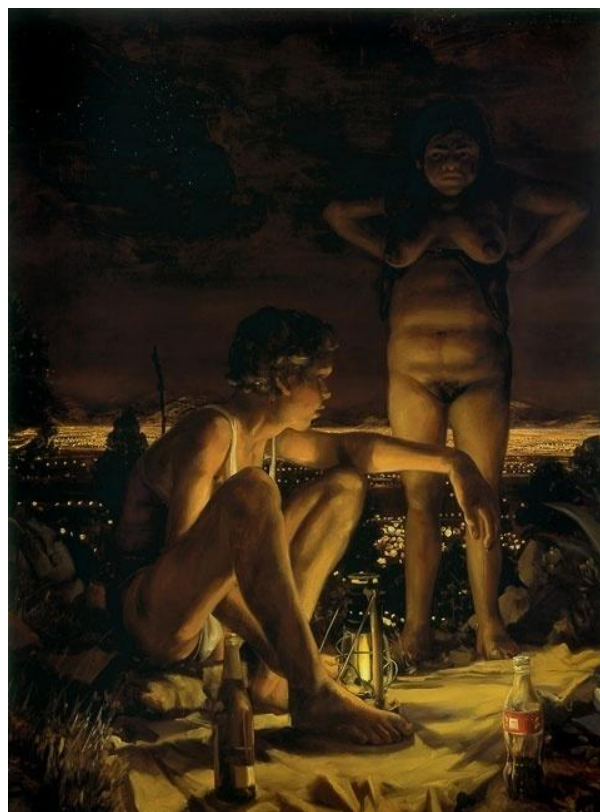


Figura 21. Daniel Lezama, *El paso de Cortés II*.

Hay una serie de obras en que la ciudad se mira desde lejos, esbozada, pero siempre distante. Un ejemplo claro de esto es la obra *El paso de Cortés II* (Figura 21), en que se alcanza a ver la luz de la ciudad y del valle, como si fuera desde una montaña, en una alusión clara a la Ciudad de México. Se ven puntos de luz, se ve un conjunto de reflejos y se ve la noche. Pero esa ciudad resulta distante y desconocida.

También tenemos la gran influencia de los medios masivos, especialmente la del gran impulso que han tomado los medios electrónicos, que también se encargan de transformar los espacios de comunicación social con un discurso de hiperinformación y de saturación cotidiana. De manera que el sujeto se encuentra sin predisposición más que para la espectacularidad.

Finalmente, dentro de la propia destrucción del sujeto, se encuentra la conversión de la persona como un objeto de consumo. De tal manera que todos los elementos de la vida se encuentran domesticados por un consumo, a tal grado que no sólo los bienes materiales básicos como el alimento y la vivienda son tasados y valorados como un producto de mercado, sino que incluso mercantiliza con las relaciones y con los impulsos humanos básicos. De tal forma que incluso la identidad se vuelve el resultado de un mercado y una expresión de consumo.

Si tomamos en cuenta las ideas de Foucault, revisadas en el primer capítulo, podemos entender que el discurso manejado por la pintura de Daniel Lezama es una postura que relaciona la identidad de lo mexicano con la propia representación y con la idea de la pintura.

Uno de los elementos de negación del discurso es la negación mediante el tabú,¹⁸ y es precisamente sobre el hacer evidentes los tabúes que Daniel Lezama se aproxima a la identidad. De ahí que sus escenas muestren lo que en la cultura mexicana está mal visto mostrar: los genitales del padre y de la madre, las escenas de adultos embriagados y deseosos, adolescentes sexuados que

¹⁸ Entendido como el elemento de negación más utilizado por la cultura occidental: lo que no se puede decir.

incestan con el padre y con la madre, así como cuerpos carnosos dispuestos en posiciones de carácter épico. La historia y la identidad sexuada y puesta en la pobreza, es lo que se muestra en Daniel Lezama y es lo que no se muestra en el discurso institucional.

Si la lógica de la identidad suponía una subjetividad constitutiva de significado, ya no se puede seguir pensándola así. La identidad, hoy, refiere más bien a una autotranscendencia personal y autónoma que a un supuesto de reconocimiento sustancial de reconciliación política y cultural.

Si de lo que se trata es de vivir al día, ya sea por cuestiones de falta de estabilidad laboral o por falta de solidez en los vínculos afectivos o de proyectos personales, el sujeto es incapaz de reconocerse como actor de su propia vida en donde lo imprevisible, que debería ser sólo un contribuyente al propio destino, se convierte en el acontecimiento por excelencia.

Sólo cuando el sujeto sea capaz de reconocer la unidad del relato que es su propia vida, podrá hablarse de una identidad cultural o identidad ética. Sólo un sujeto con estima de sí puede decidir sobre lo que es conveniente o beneficioso entre la cantidad y variedad de ofertas que se le presentan al estar expuesto continuamente y sin otro referente que no sea su sí mismo.

De este modo, podemos entender que la obra de Daniel Lezama, está inscrita en la discursividad de la Identidad, pero que no se trata de una mera representación, y ciertamente, si bien su interés es precisamente encontrar cuáles son las características que nos definen como personas de un tiempo y lugar determinado, es decir, cuáles son las características de lo que nos hace ser mexicanos, su trabajo pictórico es a la vez una propuesta dentro del terreno propio de la pintura. Al igual que Arturo Ribera, revisado en el capítulo anterior, su postura frente a la Pintura es una postura que puede entenderse como rivalizadora frente a ciertas propuestas del arte contemporáneo, sin embargo, difícilmente se trata de un postura en defensa de la pintura, sino que más bien se trata de una exaltación de la misma.

4. JOSÉ CASTRO LEÑERO Y UNA NUEVA MANERA DE REPRESENTAR

4.1.- BREVE SEMBLANZA

Nació en la Ciudad de México el 24 de abril de 1953. De 1973 a 1974 estudió la Licenciatura de Comunicación Gráfica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Es el segundo de cuatro hermanos, todos ellos pintores. Un año después de terminar esa carrera comenzó la carrera de Artes Visuales, concluyéndola en 1979 en la misma institución y en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica del INBA.

La trayectoria de este artista incluye muestras en Bélgica, Brasil, Estados Unidos, Francia, Japón y Alemania. En México, ha expuesto su obra en colectivas realizadas en espacios como el Museo del Palacio de Bellas Artes, El Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil y el museo de arte moderno, entre muchos otros.

Ha realizado una gran cantidad de exposiciones individuales, destacando la realizada en 1981, titulada *Rostros, gráfica, dibujo y pintura*, (Galería de la ENAP-UNAM, México, D.F.), la cual marca un capítulo importante en la expresión neofigurativa del país. También destacan *Trayecto, gráfica, dibujo y pintura*, (Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, INBA, México, D.F.) en 1982; *Obra reciente*, (Galería Alternativa, México, D.F., 1984), *Crónicas paralelas, gráfica y pintura* (Galería Otra Vez, Los Angeles California, EE.UU), *La imagen encontrada* (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, 1992-1993), *José Castro Leñero*, (Galería de Arte Misrachi, México, D.F., 1995), *Fragmentos*, 1997, y *Ciudad y movimiento*, 1999, ambas en la Galería Oscar Román, entre muchas otras.

Pertenece a lo que Jorge Alberto Manrique llamó la *generación de los artistas en tránsito*, que empezaron a crear obras y a exponer en la década de los ochenta:

La generación de los artistas en tránsito está marcada por un signo que considero sustancial: el de la recuperación de la imagen y del objeto artístico. Después de la desconfianza y el desprecio de los grupos hacia el objeto, se le concede nuevamente a éste un valor propio y un derecho a la existencia. Pero puede decirse que se trata de un objeto “herido” en el que han quedado las huellas del trauma de los setenta y su desprecio a la obra de arte.¹

Su generación fue catalogada como heredera de la de la Ruptura, sin embargo, esto resulta una afirmación bastante injusta, pues como lo afirma él mismo: “ellos opinaban que nos habían dejado la mesa puesta, digamos que por el propio prestigio de ellos, hay escalafones, jerarquías en este terreno y generó una confusión, puesto que ellos modificaron el panorama que existía.”² Ésta generación de *los artistas en tránsito*, es la misma de su hermano, Miguel Castro Leñero (Ciudad de México, 1956), de Irma Palacios (Iguala, 1943), Renato González (Ciudad de México, 1960), Manuel Marín (Ciudad de México, 1951) y Gabriel Macotela (Guadalajara 1954).

Su obra ha sido clasificada como parte del *neofiguratismo* mexicano, por su constante predilección por la representación de la figura humana, y la descripción de espacios urbanos, aunque carece de algunos de los elementos que se mencionaron en los capítulos anteriores, pues a diferencia del estilo que representaban tanto Enrique Guzmán, como Julio Galán, en el caso de José Castro Leñero, la identidad cultural no es una cuestión que parezca resonar con gran importancia.

En un principio, su trabajo estaba más vinculado a la abstracción, aunque poco a poco fue optando por la figura humana. Su temática gira en torno a paisajes cotidianos de carácter urbano, a través de una gran gama de formas, colores y movimientos. Según Teresa del Conde: “empezó a centrar su atención en el

¹ Jorge, A. Manrique, *Arte y Artistas Mexicanos del siglo XX, Lecturas Mexicanas*, citado en Concepción Salcedo Meza, *Expresiones... por escrito*, UNAM, 2003, p. 161

² Víctor Higareda, “Entrevista a José Castro Leñero : Tránsito y Transición de la Calle al Lienzo” *El sol de Mazatlán*, 27 abril 2008

paisaje urbano 'realista', ya fuera fragmentando retazos secuenciales o discontinuos de las escenas, o bien unificado.”³

4.2. UN MODELO CONTEMPORÁNEO DE REPRESENTACIÓN

En la producción de este artista se puede encontrar una mezcla de disciplinas y técnicas como la fotografía con la pintura, el arte digital, el dibujo y la gráfica. Desde los años ochenta se interesó por los procesos mecánicos como la propia fotografía, la serigrafía o el grabado y desde hace algunos años ha comenzado a utilizar herramientas digitales. Muchas de sus obras constan de composiciones donde mezcla técnicas o donde las conjunta dentro de la misma pieza, de modo que lo que sobresale en su trabajo es el uso constante de la imagen. Su interés no es el perfeccionamiento de la técnica, ni de la búsqueda de la representación con un carácter mimético, sino la búsqueda en si misma por la *materia*.

La *iconicidad* se deja de lado, al igual que la representación, a pesar de hacer uso de ella. Por decirlo de algún modo, José Castro Leñero no trabaja con la representación, sino que trabaja con lo que es anterior a ella. Esta es una postura muy contemporánea, pues podemos entender, según las ideas de Jean Baudrillard (Reims, 1929 – París, 2007) que uno de los principales problemas del arte es la particular resistencia que este tiene a ser visto: “La pintura se reniega, se parodia, se vomita a sí misma en deyecciones plastificadas, vitrificadas, congeladas.”⁴

Al hacer uso de la figuración, pero sin respetar un estilo determinado, el pintor está alejándose de la referencialidad directa, aunque mantiene un vínculo con la realidad. Este alejamiento es en realidad una forma de evitar la imagen *icónica*,

³ <http://www.de-paseo.com/arteCultura/arteCultura.htm>

⁴ Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétique*. Sens & Tonka. París, 1997, p. 46, citado en “Baudrillard; de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real”, En EIKASIA. Revista de Filosofía, OVIEDO, ESPAÑA. ISSN 1885-5679, año II, N° 11 (julio 2007) pp. 53-59.

precisamente tratando de sortear la trampa de la propia imagen, tal y como lo menciona Baudrillard:

...la peor de las alienaciones no es ser despojado por el otro, sino estar despojado *del otro*; es tener que producir al otro en su ausencia y, por lo tanto, enviarlo a uno mismo. Si en la actualidad estamos condenados a nuestra imagen, no es a causa de la alienación, sino de su fin, es decir, de la virtual desaparición del otro, que es una fatalidad mucho peor⁵.

De tal manera que en este tipo de obras, podemos observar un cambio en el modelo de producción de imágenes representativas, lo que puede entenderse como un intento de eliminar la parte evidente del *ícono* dentro de la pintura figurativa. Esto se puede entender tomando un término propuesto por el catedrático chileno Ricardo Espinoza Lolas (Valparaíso, 1967), en su texto titulado *Deleuze y Heidegger... en torno al signo*, donde explica lo siguiente:

...debemos sumar otro elemento a la redundancia formal del signo en la cadena de significantes: la "rostridad" como sustancia de expresión particular que aglutina los significantes: El rostro es el ícono característico del régimen signifiante, la reterritorialización intrínseca del sistema. El signifiante se reterritorializa en el rostro. El rostro proporciona la sustancia del signifiante, da interpretar, y cambia, cambia de rasgos cuando la interpretación vuelve a proporcionar signifiante a su sustancia⁶

El término de *rostridad* (*visaigété*) es originalmente utilizado por los filósofos Gilles Deleuze (París, 1925 – París, 1995) y Félix Guattari (Oisy, 1930 – Loire, 1992), en su texto *Mil Mesetas*⁷ para referirse a la identidad del ser humano manifestada en la representación del rostro. Se trata de una idea que desde el principio va tocando diversas áreas de la cultura, desde la representación en la pintura con la aparición del retrato y el autorretrato, hasta la evangelización de occidente centrada en la aparición de imágenes que representan el rostro de Cristo, así

⁵ *idem*

⁶ Ricardo Espinoza Lolas y Patricio Landeta, *Deleuze y Heidegger... en torno al signo*, Revista de Observaciones Filosóficas, No.4, 2007

⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari (1997), *Mil mesetas*, Pre-textos, Valencia, p. 173-197

como para definir la narrativa cinematográfica. Los regímenes de *rostridad* son, en palabras del académico Víctor Gruel, “zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes”⁸

Si bien el origen del término de *rostridad* se remite a las significaciones culturales que se hacen evidentes en la parte del cuerpo humano correspondiente a la cara (el rostro), el verdadero sentido se aplica para nombrar a lo visible de un sistema de significaciones de carácter cultural.

La representación de carácter *icónico* es la parte visible de un sistema de significantes, tal y como se vio en el Capítulo 1 de esta investigación. Al eliminar la parte evidente de la representación, José Castro Leñero está eliminando esta parte formal del propio signo, es decir, la *rostridad*, lo cual hace que la significación de su propia pintura se retire de la representación y se muestre en los modos en que se plantea, desde la pintura, la misma representación.

Eliminar la *rostridad* del sistema de significantes que es la pintura figurativa, no sólo es el abandono de la representación, sino que a la vez muestra la estructura de ese sistema de significaciones. Espinoza Lolas lo menciona de la siguiente manera:

...desestatificar o deshacer la rostridad implica ingresar en una máquina abstracta de un funcionamiento distinto al de la semiótica signifiante: En sí misma una máquina abstracta no es más física o corporal que semiótica, es diagramática (ignora tanto más la distinción entre lo natural y lo artificial. Actúa por materia, y no por sustancia; por función, y no por forma...⁹

⁸ Gruel, Víctor (2009). ¿Régimen de rostridad o rostrología? Hacia una socio-lógica del rostro. *Societarts. Revista de artes, ciencias sociales y humanidades*. Recuperado el día de mes de año, en: <http://societarts.com/sociologia/%c2%bfregimen-de-rostridad-o-rostrologia-hacia-una-socio-logica-del-rostro/>

⁹ Ricardo Espinoza Lolas y Patricio Landeta, *Deleuze y Heidegger... en torno al signo*, Revista de Observaciones Filosóficas, No.4, 2007

Ésta *máquina abstracta*¹⁰ a la que el catedrático hace referencia es la estructura de simbolizaciones que se encuentran en la propia discursividad de la pintura, que es previa a la semiotización de la *iconicidad*, de ahí que pueda ser nombrada como *abstracta*.

Podemos entender que ésta actúe por *materia*, y no por *sustancia*, es decir, que actúa por la materia misma de que se vale la representación, que en este caso se compone de ese sistema de relaciones que tradicionalmente han marcado el concepto de pintura figurativa y que se hacen evidentes al tocar con sus límites, como la abstracción, el color, la forma, la bidimensinalidad y hasta la vinculación con la imagen fotográfica, dejando en un segundo plano la *sustancia*, que será la propia representación *icónica* o *simbólica*.

Si se tratara solo de un cambio en el modelo de representar, estaríamos hablando de una mera sustitución de formas, pero la obra de José Castro Leñero, en conjunto, logra que las formas *icónicas* pasen a segundo término y pongamos atención al modelo signficante que define la propia pintura figurativa.

En los capítulos anteriores se ha revisado la manera en que la pintura figurativa puede ser entendida como un modelo de representación que hace uso de elementos *icónicos*, así como la manera en que ésta puede simbolizar ideas propias de un conjunto de discursos como en el caso de la identidad. Siendo esto posible, en el presente capítulo se busca de qué manera es que el mismo modelo pictórico puede ser utilizado para tratar un discurso del cual ella misma forma parte, es decir, cómo es que a través de la pintura figurativa se pueden tratar temas que corresponden al propio análisis de la pintura.

En este caso, el tratamiento sobre la misma pintura se da en un nivel previo al de la temática, lo cual se puede observar en una gran cantidad de obras realizadas a lo largo de la historia. Podemos mencionar el cuadro titulado *La familia de Felipe*

¹⁰ En este caso, no se deberá confundir el término de abstracción que se utiliza según el esquema diagramático de significaciones, propuesto por el catedrático chileno, con el estilo conocido como Pintura Abstracta. Para diferenciarlos, se utilizará el término *abstracto* en itálicas para referirnos al primero, y en tipografía regular cuando se trate del segundo

IV más como *Las meninas*, de Diego Velázquez (Sevilla, 1599 – Madrid, 1660), pintado en el año de 1656, en el cual se puede observar una clara intención de autoreferencialidad de la pintura, al ser representada no la obra que se pinta, sino el pintor mismo, de tal manera que el espectador ocupa el lugar de la propia pintura.

El tipo de propuesta de José Castro Leñero está mucho más cercano al trabajo de los pintores alemanes de la segunda mitad del siglo XX, cuya preocupación por la redefinición de su propia identidad los llevó a utilizar una serie de elementos pictóricos que terminaron por redefinir el propio valor de la misma pintura.

De lo que se trata, no es, como en el caso de Velázquez, de utilizar elementos de carácter *icónico* para elaborar una *intertextualidad* entre el cuadro y el propio discurso de lo que es la pintura, sino de realizar esa *intertextualidad*, pero entre los propios elementos que forman parte de la construcción de la misma obra, tales como el estilo, el modelo de representación, e incluso los límites de la construcción misma de la obra.

4.3 EL ESTILO COMO ELEMENTO VARIABLE

La gran variedad de propuestas en las cuales trabaja José Castro Leñero, hacen que la constante en las cuales nos concentremos sea la propia pintura así como sus procesos. La manera en que estructura sus cuadros brinda una gran importancia a la composición general, trabajando primero el fondo de la misma y agregando después las figuras, para comenzar una especie de diálogo entre el pintor y su obra, agregando elementos que se van acomodando de modos diferentes. El mismo pintor dice que:

En muchas de las obras la escena principal no tiene que ver con la escena del fondo; surge otra idea, se enriquece esa cuestión escénica, de repente es

un cuadro sobre otro cuadro en el mismo lienzo o tiene doble lectura. Pintarlo es un ir y venir, en varias ocasiones eso es lo que construye el cuadro.¹¹

Esto no demerita en ningún sentido el carácter de unidad de la obra, pues siempre guarda un orden que estructura la escena general.

Tomemos como ejemplo la serie *Ciudad de la memoria*, (Figuras 22, 23 y 23), y en las que de manera general podemos encontrar constantes de carácter formal en todas las piezas, que nos permiten delimitar lo que podría llamarse como un estilo. Estas constantes están marcadas por el modo en que se definen las figuras, en la manera en que la pincelada es aplicada sobre el lienzo, guardando proporciones similares, y cargas matéricas equivalentes. La estructuración del espacio también es constante en las obras que conforman esta serie, pues toman como base espacios abiertos sobre los cuales se van acomodando las figuras que representan a los personajes. En algunas ocasiones hay sobreposición de elementos en estas figuras, de tal manera que se pueden observar distintos planos de composiciones aplicadas, en las que el fondo es parte de una unidad discursiva distinta a la que se observa en el siguiente nivel.

En la obra titulada *Calle Reforma* (Figura 22) podemos observar cómo la representación del espacio urbano se presenta como un espacio abierto, sobre el que las figuras son colocadas de tal manera que respeten el orden de la perspectiva (los personajes más cercanos son más grandes que los que se encuentran más lejanos). De principio, es una representación de carácter icónico. Sin embargo, más allá de esto, se pueden observar elementos que han sido puestos a manera de sombras y que son evidentes en la parte inferior del cuadro.

¹¹ Víctor Higareda, "Entrevista a José Castro Leñero : Tránsito y Transición de la Calle al Lienzo" *El sol de Mazatlán*, 27 abril 2008



Figura 22. José Castro Leñero, *Calle Reforma*.



Figura 23. José Castro Leñero, *La marcha*.

Algo similar ocurre con la obra titulada *La marcha* (Figura 23), en la que observa de nuevo la representación de carácter icónico que ha sido realizada mediante una cierta carga matérica que, al igual que en la obra anterior, definen la forma general de los personajes, pero no guardan la relación de los detalles, de tal manera que al observarla podemos tener el referente de lo que la pintura quiere representar, es decir, un espacio urbano, gente, árboles, una manta pintada que es llevada por varios personajes, a la vez que también observamos la materia pictórica, que se evidencia en el registro de las pinceladas, las transparencias, las texturas que dejan las capas de pintura y que son agregadas a las capas inferiores. En la parte inferior del lado derecho se puede apreciar una zona en la que ha sido pintado un fondo con tonos claros y texto casi ilegible. De nuevo, se trata de una sobreposición de elementos.

El modelo de representación icónico, no es uno que se repita, como en el caso de Arturo Rivera o de Daniel Lezama, y que pueda ser entendido como un estilo, sino que este artista varía dicho modelo, de tal manera que nos presenta no sólo modos distintos de definir la forma, sino incluso de estructurar el espacio pictórico. Dentro de esta serie, encontramos obras que se alejan del modelo de representación visto en las imágenes anteriores.

Por ejemplo, en la obra titulada *Camión rojo* (Figura 24), la disposición de las figuras y la estructuración generan un espacio más bien conglomerado de una manera muy distinta a como lo resolvió en las obras mencionadas anteriormente. En la obra titulada *Suceso* (Figura 25), podemos observar que la estructuración espacial se va alejando de la representación del espacio según la perspectiva, y se plantea una serie de motivos agrupados a manera de retícula por encima de otras imágenes que han sido pintadas en un nivel anterior de la misma composición de la obra.



Figura 24. José Castro Leñero, *Camión rojo*.



Figura 25. José Castro Leñero, *Suceso*.

Sin embargo, cuando observamos otras series como la titulada *Paisaje en construcción* (figura 26) podemos notar que las constantes formales y estilísticas son otras. Se pueden alcanzar a reconocer algunos motivos similares en esta serie y la de “ciudad de la memoria”, pues en ambas se utilizan cargas matéricas

para ir describiendo las figuras, aunque, en ésta última serie, la preocupación de este artista gira en torno de las variaciones tonales del blanco al negro, los paisajes, sombras, edificios, árboles, etc., ceden su lugar a manchas y segmentaciones como en el caso de la obra *Zócalo gris* (Figura 26) sin que existan delimitaciones de la misma forma. Pero existen elementos que hacen que este reconocimiento de la realidad no pueda darse como una vinculación directa a los objetos representados, sino que, mediante diversas soluciones, éste artista devuelve la percepción hacia la pintura misma. En esta misma obra sólo podemos observar manchas que remiten a formas reconocibles sólo a medias: en la parte inferior izquierda se ve un niño mirando hacia el piso, en la parte derecha se reconoce un personaje que camina entre varios, pero la mayor parte del cuadro está atravesada por manchas que se reparten de manera vertical, lo que en origen podría ser un paisaje urbano definido por manchas que remiten a ventanas, azoteas y paredes, de tal manera que se vincula incluso con la pintura abstracta.



Figura 26. José Castro Leñero, *Zócalo gris*.

4.4 LOS USOS CONTEMPORÁNEOS DE LA IMAGEN EN LA PINTURA

Sobre la manera en que esta estructuración ha sido realizada, podemos tomar las palabras del mismo autor: “Algunos trabajos son creados a bases de capas de imágenes superpuestas unas a otras, digamos que un cuadro está encima de otro, el resultado es una nueva imagen. Uso la última versión del Photoshop para editarlas.”¹² De ahí, que en esta imagen encontremos una familiaridad con la manera en que se pueden trabajar las imágenes digitales, pudiendo reconocer en algunos casos incluso la utilización de filtros de imagen que utiliza dicho programa informático. Continuando con lo que José Castro Leñero declara:

Estos procesadores de imagen en computadora me vienen a facilitar mucho las cosas, (antes trabajaba con transparencias) y se ha adaptado perfecto como una herramienta más. A diferencia de la jornada sin computadora, -recuerda- mi primera intención era rescatar las imágenes. Cuando me di cuenta de que podía manipular las fotografías digitalmente eso me llevó a otro paso, me liberó en cierto modo como para continuar con otros pasos¹³

El uso y apoyo de herramientas de proceso digital de imágenes es mucho más evidente en la serie *Paisaje en movimiento* (Figura 27), expuesta en el 2007 en la galería Arroniz Arte Contemporáneo. Particularmente, en la obra titulada *Ventana* (Figura 27), se observa un modelo de representación que claramente remite al filtro de posterización del software mencionado arriba. Ahora bien, no sólo se trata de la copia de la imagen manipulada por computadora, puesto que ésta pieza forma parte de una serie de obras en que se representa una ventana, tanto en gráfica digital como en serigrafía y video. De tal manera que: “La contemplación de la ventana, que en algún momento fue una experiencia vivida, se transmuta al convertirse en imagen y al mudar de soportes y de técnicas. Lo que parece dibujo es un video, lo que parece pintura es una litografía, lo que parece foto digital está pintado y aquellas manchas de calidades serigráficas son fotografías manipuladas”¹⁴

¹² Víctor Higuera, “Entrevista a José Castro Leñero : Tránsito y Transición de la Calle al Lienzo” *El sol de Mazatlán*, 27 abril 2008

¹³ Víctor Higuera, “Entrevista a José Castro Leñero : Tránsito y Transición de la Calle al Lienzo” *El sol de Mazatlán*, 27 abril 2008

¹⁴ http://www.arteven.com/anv/n/html/07_arroniz_arte_contemporaneo_2.htm



Figura 27. José Castro Leñero, *Ventana*.



Figura 28. José Castro Leñero, *Retrato múltiple*.

Otros elementos que podemos ver en su obra es la inserción de la imagen fotográfica, lo cual resulta de suma importancia si tomamos en cuenta que el surgimiento de ésta resultó fundamental en gran parte de la historia de la pintura de los últimos ciento cincuenta años. Es notorio también el uso de nuevas tecnologías de representación, como la edición digital de imágenes por computadora. No sólo las toma como herramientas para el desarrollo de su trabajo, sino que se apropia de algunos de sus valores característicos, por ejemplo, en el caso de la fotografía utiliza la serialidad, el blanco y negro, las transparencias, en algunas de sus obras, tal y como se puede observar en la obra *Retrato multiple* (figura 28)

Otra manera en que se evidencia el uso de la fotografía es en la obra titulada *El cine* (Figura 29), en la que de nuevo ha utilizado un desarrollo estilístico diferente, evidenciando un interés por valores distintos a los que manejó en las series anteriores, y centrándose en escenas más descriptivas. No existe la carga matérica, con lo que podemos deducir que ésta no es en realidad un estilo que defina su modo de pintar, sino que José Castro Leñero utiliza el estilo como un motivo más que puede ser articulado para definir la propia imagen. Incluso podemos encontrar esta inquietud por los elementos básicos de la pintura en una serie de obras en papel batería, en la que la pintura ha sido sacada de su soporte bidimensional. En la pieza fotográfica que sirve de registro a esta serie titulada *Batería* (Figura 30), podemos observar las características que presentan dichas esculturas. Estas utilizan un lenguaje que es propio de la escultura, pues la tridimensionalidad le es ajena a la pintura, sin embargo, podría tomarse la pintura como un ejercicio de desdoblamiento del formato, el cual no ha perdido su bidimensionalidad, sino que simplemente ha envuelto un objeto.



Figura 29. José Castro Leñero, *El cine*

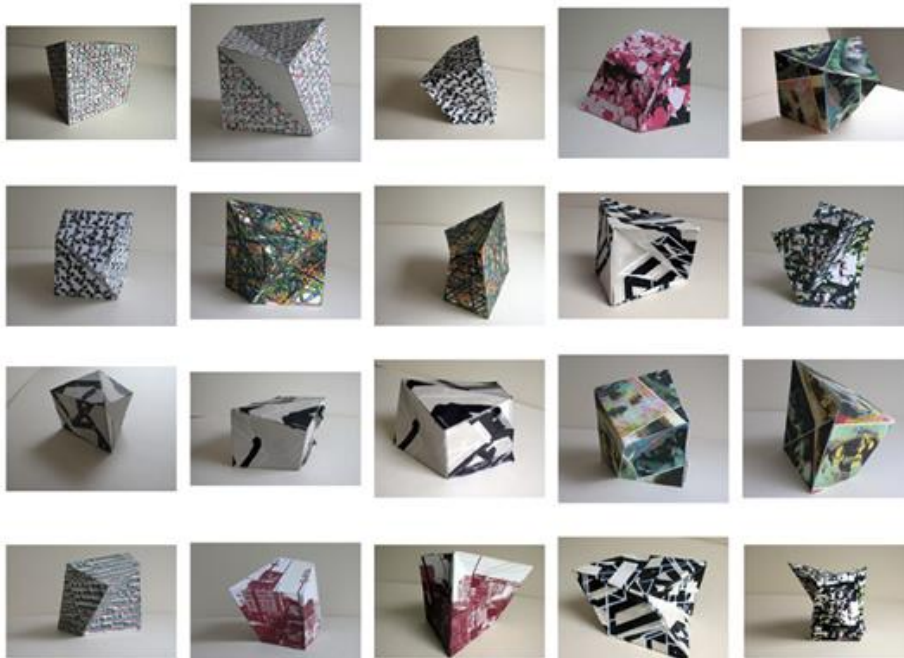


Figura 30. José Castro Leñero, *Batería*

La diferencia de estilo es una constante, y hay otra más de carácter cognitivo que podemos apreciar y comprender en toda su obra. Es decir, a pesar de que los motivos, estilos, formatos, técnicas y objetivos de cada serie son tan radicalmente distintos, hay un entendimiento en cuanto a la construcción de la imagen que nos remiten a algo más específico. Puede ser entendido como una construcción de la imagen de tipo *hipertextual*, en la que el referente de salida se encuentra más allá de la propia obra, y sin embargo, no deja de estar dentro de ésta misma. Es decir, que vemos a los personajes en posiciones y ordenados de un modo que nos recuerda a las posiciones y órdenes que podemos observar en un espacio diferente al de la fotografía. En primer lugar, esa referencia que va más allá del cuadro es la realidad, pero hay algo en sus obras que les da un carácter de inmovilidad y pasividad casi inmediatas. Se trata de una imagen que nos devuelve a la imagen fotográfica.

La fotografía es una herramienta que utiliza para la construcción de sus obras, a manera de apoyo, procesándola mediante programas digitales, y proyectándola sobre el lienzo. Sin embargo, también hay una preocupación por la construcción azarosa propia del trabajo de construcción pictórica que no utiliza éstas herramientas, tal y como él mismo lo dice:

A veces es independiente el trabajo de fondo, me interesa también esa parte, como del azar en la obra. Valorar lo que se puede replantear un trabajo que va a tener otra solución o que esta va a ser de tipo gestual, y es una parte importante para integrar lo que es el discurso y el trabajo de escena.¹⁵

De éste modo, tanto el abandono de un solo estilo como el uso de la fotografía, juegan en José Castro leñero un papel prioritario en la producción plástica. Estos dos elementos son característicos de la producción pictórica contemporánea. Por un lado, la falta de un estilo es una característica del retorno de la pintura histórico de la segunda mitad del siglo XX, poniendo en evidencia la transformación del sujeto creativo típico de la modernidad, entendido como un sujeto fuerte y cohesivo, por un sujeto fragmentado, propio de la posmodernidad. El estilo ha

¹⁵ Víctor Higareda *op. cit.*

dejado de ser la marca o factura del artista, y ahora es un elemento más que puede ser utilizado por el mismo y modelado de acuerdo a cada obra en particular. La fotografía, por su parte, vino a transformar la visión que se tenía sobre la pintura, al ser ésta la que tenía la primacía de la producción de imágenes de carácter icónico. Su inclusión vino también a cuestionar el valor de la unicidad de la pintura, lo cual hizo que el talento manual del artista fuera algo que incluso podía ser despreciable, frente a la exactitud que la fotografía podría lograr.

Estos dos puntos son esenciales para poder comprender el valor de la pintura contemporánea, y es tan importante la producción de este artista, que la misma Teresa del Conde no vacila en comparar a José Castro Leñero con Gerhard Richter:

Si J.C.L. tiene un modelo, este sería Gerhard Richter. Como el germánico, el mexicano ha reunido un atlas de imágenes que data de unos 30 años a la fecha, las digitaliza y las incrementa casi día a día. Son sus “fuentes”, a las que acude para realizar cruzamientos inesperados y a la vez, valga la paradoja “exactos”. Pueden parecer fríos, a veces cercanos a la concisión científica, sobre todo en la etapa pseudo-geométrica (es más bien estructural) que practica, valiéndose de modelos¹⁶

Su obra, por tanto, no sólo nos remite a la realidad a través del uso de la figuración, sino que también trata sobre el carácter de la propia Pintura contemporánea. De tal manera que, dentro de un esquema de representación pictórica, se nos plantea algo que la sobrepasa, y que es anterior a ella misma.

¹⁶ Teresa del Conde, *Ciudad de la Memoria*, La Jornada, 2006, versión en Linea en <http://josecastro.com.mx>

CONCLUSIONES

El desarrollo de la presente investigación comenzó con una revisión sobre el término *figuración* y sobre la pertinencia en el uso de éste al aplicarse a un determinado estilo de pintura, con lo cual pudimos delimitar un poco el sentido de este trabajo. Así, podemos asegurar que llamar *pintura figurativa* a la pintura de tipo representativa contemporánea, es algo que resulta acertado, incluso si el origen de dicho término está vinculado a otras corrientes del conocimiento humano o expresiones artísticas, tal y como se mencionó en el Capítulo 1.

Comparada con la fuerte presencia que tuvo el expresionismo abstracto, la *figuración narrativa* es una corriente que se mantiene segregada entre los movimientos más importantes de la década de los 60, que son el Arte Pop y el Nuevo Realismo. El carácter narrativo de las imágenes que realizan, así como la crítica hecha por medio de referencias sarcásticas e irónicas, son características que coinciden con las obras realizadas por los artistas mexicanos en la década de los 80, a pesar de que no exista un vínculo directo de influencia entre ambas corrientes

Los pintores mexicanos de ese tiempo, fueron llamados *figurativos*, al igual que los franceses de la década de los 60, debido al modelo icónico de representación realista que utilizan en sus obras, y del mismo modo serán conocidos los pintores que hacen uso de este mismo estilo hasta ahora, para diferenciar su práctica de quienes realizan pinturas de tipo abstracto. Y es bajo este modelo de representación que podemos englobar las obras de los tres artistas en que se basa la presente investigación

Las obras analizadas aquí fueron seleccionadas por ser representativas de tres modelos contemporáneos diferentes de hacer pintura del tipo figurativa en México. De este modo, fue posible analizar la pintura figurativa articulándose como un elemento de comunicación que puede actuar en diferentes niveles. Tal y como se

mencionó durante la introducción, en cada capítulo se trató de revisar un nivel distinto, lo cual no significa que se pretenda que cada elemento analizado en cada obra resulte exclusivo de la misma, ni que ocurra de manera recíproca.

En el Capítulo 2, se revisó la obra de Arturo Rivera, tomando como primer nivel de análisis el de los elementos básicos de comunicación directa, que resulta de los elementos icónicos, y que en el caso señalado se realizó mediante el estudio de motivos pictóricos que contenían un carácter de referente.

En ese capítulo pudimos observar y analizar de qué manera se utilizan los elementos icónicos dentro de la figuración para remitirnos a cosas que podemos observar en la realidad. Podemos concluir, por lo tanto, que la figuración hace uso de la iconicidad para la representación de la realidad. Ésta requiere de un entendimiento sobre los códigos y sistemas de representación, tanto del propio pintor como del espectador, por lo que sólo puede darse dentro de un ámbito cultural e histórico determinado.

Si bien resulta probable el realizar un estudio que fuera más allá de la iconicidad en la obra de Arturo Rivera, se ha preferido realizar estos análisis con el trabajo de autores distintos, con la intención de que fuera evidente el hecho de que la iconicidad no es un sistema rígido de signos o de componentes mínimos que se articulen de manera similar a como lo hace el lenguaje verbal, o el escrito, sino que es un sistema más bien abierto, en el que las variantes formales que configuran la construcción de cada ícono va conformando parte de lo que se conoce como el estilo de un pintor.

Por lo mismo, en el Capítulo 3 se realizó un análisis sobre la figuración en el trabajo de Daniel Lezama, cuya manera de trabajar la iconicidad de sus pinturas varía sensiblemente del analizado en el Capítulo 2, sin que eso signifique que ésta se encuentra ausente. En este caso se determinó que el uso de una simbología podía permitir la referencialidad hacia un discurso. Esta simbología está construida sobre la propia iconicidad de la representación, y del mismo modo es comprensible sólo por una cultura histórica determinada.

El discurso al cual hace referencia Daniel Lezama es el de la identidad, y lo podemos comprender mediante los motivos pictóricos que utiliza, cuya referencia hacia los símbolos de identidad nacional mexicano son muy evidentes. En sus obras encontramos un discurso que explora la identidad desde varios puntos, como la historia, los valores ideológicos, los símbolos oficiales, la localidad, el paisaje, y la propia representación de personajes característicos

Podemos concluir en este caso, que la utilización de símbolos en la pintura figurativa, siempre y cuando estos sean comprendidos por la comunidad cultural e histórica que se presume es la que alojará dicha producción plástica, permite la vinculación con un discurso externo y que se presupone previo, que en el caso analizado fue la de la identidad. Es de suponerse, por lo visto en dicho capítulo, que el uso correcto de una simbología podría permitir la vinculación con cualquier otro discurso.

Finalmente, en el Capítulo 3 se analizó la obra de José Castro Leñero, para determinar un modelo en el cual la pintura figurativa puede hacer referencia a algunos elementos que se suponen fundamentales para la propia creación pictórica, de tal manera que su obra reflexiona sobre los valores propios de la producción pictórica y que son más evidentes que la discursividad simbólica a la cual pueden hacer referencia.

Al revisar un conjunto más o menos heterogéneo de obras de este artista, podemos ver cómo la configuración característica de la iconicidad deja de ser una constante, que resulta en una gran diversidad de estilos. La producción de obras mediante diferentes procesos constructivos, el uso de formas que son características de las producidas por herramientas tecnológicas como las computadoras y la propia cámara fotográfica comienza a ser más fuerte, mientras la presencia de un estilo único se va diluyendo.

La preponderancia del proceso creativo que queda registrado en la obra como las capas superpuestas de pintura, la textura de las pinceladas y la fragmentación del formato, van generando una visión general de que lo evidente en la obra de este

autor son los valores formales de este mismo proceso, algo que es más característico de la pintura abstracta. Podemos observar entonces elementos como el uso de blanco y negro, la dualidad entre figuración y abstracción, la bidimensionalidad de la pintura que se contrapone a la tridimensionalidad del objeto, con lo que la iconicidad y el simbolismo de las piezas dejan de tener la importancia que hay en la obra de otros autores.

Podemos concluir que al modificar la producción de elementos significantes dentro de su propia obra, de tal manera que estos dejen de tener la parte más importante de la misma, la pintura figurativa puede hacer evidente los procesos de producción pictóricos, lo cual puede entenderse como eliminar la rostridad de la propia figuración.

Las obras de Arturo Ribera, Daniel Lezama y José Castro Leñero son representativas de modos diversos de este modelo de producción pictórica, El uso de estos mecanismos de comunicación figurativa son aplicados de acuerdo a su propio interés y estilo.

De manera general, se puede concluir que la pintura figurativa es un modelo de representación que puede actuar en distintos niveles, ya sea mediante el carácter icónico, o mediante simbolismos para la referencia de carácter discursivo, o incluso por la eliminación de la significación para remitirse a sus propios elementos pictóricos fundantes. De este modo, se pretende comprender mejor la relación de las imágenes, motivos y elementos pictóricos en función con la representación.

La intención original de este estudio se basó el modo de funcionar de la figuración y no valoraciones como la pertinencia de la pintura figurativa en el arte contemporáneo, o la valoración cualitativa de la obra de los artistas cuya obra fue revisada. Dichas valoraciones tendrán que realizarse y sostenerse con el trabajo de los mismos pintores figurativos, y no por lo presentado aquí.

ANEXO 1:

Observación sobre una investigación plástica al respecto de la figuración

Durante el proceso de investigación, muchas de las revisiones que se hicieron con la obra de los artistas seleccionados tuvieron repercusiones en una investigación de carácter plástico que se dio a la par de la investigación teórica. La investigación plástica de este proyecto no siguió una línea de interrelación directa y recíproca con los temas analizados, sino que mantuvo un proceso de carácter no lineal, casi derivativo, característico de la producción artística. Por ese motivo, esta parte se ha mantenido apartada del corpus general de este texto, y se presenta, a manera de anexo, un breve comentario sobre dicha investigación.

Los trabajos expuestos aquí han sido ordenados de acuerdo a una línea narrativa que permita una mejor descripción de las ideas y conceptos que se tenían en cuenta cuando fueron hechos, aunque fueron realizados en un orden radicalmente distinto. Se presentan sólo unos cuantos trabajos, a manera de casos tipo, aunque la investigación plástica abarcó una gran cantidad de piezas pictóricas y gráficas, así como algunas obras tridimensionales.

A través de estas piezas se lograron aclarar muchas ideas que se mantenían ambiguas durante el proceso de la investigación teórica. Una de ellas fue la certeza de que la figuración pictórica no puede dissociarse de la problemática que trae la representación.

Existe un vínculo que resulta difícil de comprender entre una imagen de la vida cotidiana y una imagen producida en una pintura. Desde el Renacimiento se ha dado a este vínculo una relación casi metafísica entre la pintura y la realidad, que se hace evidente en el uso del término *realismo*, para nombrar un determinado grado de parecido entre la imagen pictórica y la imagen presente en la realidad cotidiana. Tal y como se planteó durante la investigación teórica, esta idea ha sido considerada siempre como un engaño, pues los objetos pictóricos no muestran la realidad, sino sólo una imagen aparente.

Sin embargo, la tradición pictórica de representación al estilo renacentista, ha persistido por mucho tiempo, hasta llegar al iconismo persistente de la imagen fotográfica, donde la predisposición de los lentes y el mecanismo de fijado de la imagen sobre el negativo repetía el de la *camera oscura* utilizado por los pintores desde hace muchos siglos. Actualmente, el diseño de las cámaras digitales sigue el mismo principio, con la diferencia de que la película fotosensible ha sido reemplazada por una célula fotosensible que transforma la luz en impulsos

eléctricos, mismos que son guardados en un dispositivo de almacenamiento digital.

Se realizaron algunos ejercicios en los cuales la prioridad a estudiar era la propia representación. Las obras realizadas fueron: *Retrato 1*(2009) y *Autorretrato* (2009); ésta última como ejercicio propuesto por la maestra Carmen López durante el taller de Investigación Plástica. Aunque en ambos casos se utilizó una técnica al óleo, el proceso fue realizado de manera distinta para cada pieza, pues en la primera se hizo un trabajo de veladura por capas, mientras que en la segunda se realizó la aplicación de color directo, por zonas. Como resultado, *Retrato 1* mantuvo una menor variación en los matices del color, aunque se pudo lograr un contraste de luz y sombra bien definido, mientras que en *Autorretrato*, la luminosidad del color se mantuvo más en base a la luminosidad propia de cada tono aplicado.

No se puede argumentar que exista alguna vinculación directa entre estas imágenes con la realidad, especialmente porque tampoco fueron realizadas de una imagen proyectada por la realidad sensible, sino por un elemento icónico fotográfico. Todas las características que determinan que la imagen de un objeto tridimensional pueda ser entendida como una imagen bidimensional ya habían sido procesadas por la imagen fotográfica.

Se realizaron algunos ejercicios en los cuales existiera un trabajo directo con escenas cotidianas, como *El taller* (2008). En este primer caso, se realizó una pintura del espacio en el cual se estaba trabajando, con la aplicación directa de los tonos por medio del color local. El resultado fue una imagen en la cual la pincelada y el contraste son similares a las realizadas en la obra mencionada arriba titulada *Autorretrato*. Por la premura con que este ejercicio fue realizado (un par de sesiones de no más de tres horas cada una), no hubo un gran detalle en la descripción, además de que, al ser un espacio de trabajo común, muchos de los objetos a ser representados no podrían permanecer en el lugar en que se encontraban originalmente.



Figura A. *Retrato*. Óleo sobre madeira, 50 x 60 cm, 2009



Figura B. *Autorretrato*, Óleo sobre tela, 60 x 90 cm, 2009



Figura C. *El taller*, Óleo sobre panel de madera, 45 x 65 cm, 2008



Figura D: *Bote de pintura negra*, Óleo sobre madera, 2008.

Tal y como se mencionó en la investigación teórica, la representación pictórica se realiza en base a una selección de elementos característicos propios de una determinada cultura. En este caso, dichos elementos corresponden a la forma,

color y estructuración propia de la concepción misma de imagen, heredada de la tradición renacentista, prefiriendo una descripción espacial que sitúa a los elementos más distantes con un tamaño menor, la representación de una profundidad espacial, así como el uso de contrastes de tonos y luz de manera modulada para remitir a zonas más o menos iluminadas, pero también a la descripción del volumen.

Los elementos característicos de la descripción general de la forma y del color están presentes en esta obra, por lo que podemos asegurar que la representación no requiere de una descripción analítica y detallada, sino que depende más de las relaciones que dichos elementos formales guardan dentro de la obra. Para aclarar esta idea, se realizó el ejercicio titulado *Bote de pintura negra* (2008), en el que se tomó una paleta utilizada por un compañero, y encima de los residuos de pintura se hizo la representación de un bote de pintura acrílica.

La imagen de este bote se encuentra descontextualizada, sin embargo, los elementos característicos de la forma y el color se encuentran relacionados entre sí, del mismo modo en que están relacionados en la imagen cotidiana (basada ésta en la concepción tradicional mencionada arriba). A pesar de que el objeto encontrado tiene una materialidad en sí mismo, la representación pictórica hace que nuestra atención se centre en la imagen representada por encima de la textura y formas del fondo, características de un objeto que ha servido como paleta. A pesar de que cada mancha o rasgo de material pictórico dejado tiene su propia forma, color y textura, las características de estas no son convencionales en nuestra cultura, por lo que, de entre todos esos contrastes y variantes formales que se pueden observar en esa pieza, el observador estructurará aquellos elementos que le resultan más característicos, es decir, aquellos que definen la forma de la imagen de una botella de pintura negra.

Lo mismo ocurre cuando se utilizan otro tipo de soportes en los cuales la presencia del mismo se comporta como un elemento formal de la misma obra. La obra pictórica no pierde su carácter de representación, y mientras esté basada en un modelo convencional, ésta generará la principal discursividad de la obra, es decir, que la representación pictórica se sobrepondrá a la objetualidad del soporte. Algunos ejercicios realizados en cartones encontrados fueron realizados con esta inquietud, entre ellos los titulados *“Retrato sobre cartón 1”* (2009) y *“In Tokyo”* (2008).



Figura E: *Retrato sobre cartón 1*, Óleo sobre cartón, medidas variables, 2009.



Figura F: *In tokyo*, Óleo sobre cartón, 17 x 32 cm, 2008



Figura G1 y G2: Registro de proceso para piezas pictóricas tridimensionales

En el caso de la segunda pieza, la presencia del soporte es mucho más clara por ser un formato que contiene un corte rectangular en el centro. Al igual que en las piezas mencionadas anteriormente, en este caso, la prevalencia de la representación se impone ante la espacialidad generada por el soporte. Esta obra mantiene su carácter bidimensional y continuo.

La tridimensionalidad le es ajena a la pintura. Un objeto tridimensional que tenga un sentido pictórico deberá guardar, de algún modo, esa concepción bidimensional propia de la pintura, pues si el valor espacial resulta ser una configuración fundamental de la pieza, ésta deberá ser entendida como una escultura. La representación figurativa tiene la peculiaridad de generar un nivel discursivo que puede ser abstraído del soporte, y pueden realizarse objetos cuyo valor pictórico sea el fundamental.

Se trató de realizar una serie que se centrara en esta posibilidad, y se muestra el proceso en que dichas piezas fueron realizadas (el fondo y la descripción general de la forma) aquí arriba. En el primer caso se trata de un cubo rubik, mientras que la segunda imagen es una botella. Si bien las obras tienen un carácter tridimensional, el elemento figurativo mantiene el valor pictórico de las mismas a manera de una imagen que se desdobla de la superficie en que ha sido dispuesta. La serie no se terminó debido al proceso mismo de deriva en la producción pictórica.

Además de las variaciones del formato, se realizaron varios ejercicios que trataban sobre la propia discursividad de la obra. Para evitar caer en una representación narrativa de carácter anecdótico, fue preferible trabajar de acuerdo a diversos temas por medio de series. Una de estas series fue la titulada "*Identidad*" (2009), formada por retratos en blanco y negro de distintos personajes. El conjunto de las piezas está vinculado a personajes de la cultura popular mexicana. Se tomaron imágenes de personajes muy reconocidos como Diego Rivera, Cantinflas o Mauricio Garcés, y otros cuya presencia no es ampliamente reconocida como Charly Valentino o Alfonso Zayas.

El trabajo en Blanco y negro está vinculado a la producción gráfica y al desarrollo de las soluciones de luz y sombra que se aplican tradicionalmente en el dibujo. Además, cada obra fue realizada bajo un proceso diferente, buscándose un desarrollo por capas y veladuras en algunos casos, la difumación tonal muy trabajada en otros, o la aplicación del tono por zona mediante carga directa en otros.



Figuras H1, H2, H3 y H4: Obras de la serie "Identidad", 2009.



Figura I: *Retrato del artista emergente*, Óleo sobre panel de madera, 70 x 70 cm, 2008

Mientras que el desarrollo discursivo no es narrativo en cada obra, al revisarse en conjunto van generando un mosaico que remite a una determinada parte de la formación de nuestra identidad cultural y del imaginario colectivo. La posibilidad del desarrollo de un discurso mediante la figuración estará determinada por la referencia simbólica de aquello que se representa. No basta con una mera iconicidad, pues en las obras *Retrato 1* y *Autorretrato*, mencionadas arriba, existe incluso un grado mayor de iconicidad que en esta serie, pues aquellas incluyen color. Sin embargo, aquellas imágenes no simbolizan mucho para una colectividad, y en realidad, los rasgos distintivos de aquello que representan pueden ser comprendidos solo por aquellos que conocen a la persona retratada.

En el caso de esta serie, además de la iconicidad propia de la imagen, existe una mayor vinculación colectiva, pues los personajes representados son conocidos por una comunidad histórica de una manera arquetípica, es decir, precisamente como personajes que se desarrollaron dentro de un ambiente social y cultural determinado, y que fueron referentes para la formación de una determinada forma de ser de esa misma sociedad.

Los distintos procesos utilizados durante la realización de esta serie, tiene que ver con la misma intención de evitar un discurso narrativo, mediante la desarticulación de un estilo determinado y predecible. Los elementos formales más representativos se estudiaron de manera independiente en los casos ya mencionados, pero también fueron resueltos en distintas piezas de manera conjunta. Por ejemplo, en la pieza titulada *Retrato del artista emergente* (2008), se buscó una integración de esas ideas, salvo la variación del formato, pues fue realizada en un panel de madera cuadrado.

La obra contiene un elemento discursivo que se hace evidente sólo al conocer el título, con lo que se ha evitado de nuevo la ilustración de carácter narrativo. Los elementos formales estructuran la pieza en dos grandes áreas. En la parte superior se encuentra una representación de un personaje en un ambiente con sillas y un gran ventanal detrás de él, y debajo hay una zona que representa al piso.

La zona inferior tiene un tratamiento más bien abstracto, aunque algunos elementos mantienen relación con la imagen sensible, como los reflejos, y ha sido realizada en tonos desaturados. Del mismo modo en que una imagen cuya representación icónica resulta convencional se sobrepone al contexto no convencional, en este caso, la representación de la zona superior se sobrepone a la inferior, y aunque el estilo de la realización de esta obra fue realizado con un

proceso radicalmente diferente en cada zona, la representación icónica termina por dar una unificación general a toda la imagen.

La representación figurativa mantiene una predominancia sobre otros elementos, y durante la realización de las imágenes mostradas aquí, se pudo llegar a varias conclusiones que coinciden con las que fueron expuestas en la investigación teórica. La integración de un proceso de producción y ejercitación plástico, que fue llevado en conjunto con la investigación teórica, me permite concluir, aparte de lo dicho en el corpus principal de esta investigación, que la convencionalidad de la figuración debe ser comprendida por el propio productor, y que sólo mediante el reconocimiento de las posibilidades que la figuración ofrece es que una obra pictórica de este tipo puede articularse con los lenguajes desarrollados por el arte contemporáneo, pues sólo si el modelo de producción y distribución de imágenes representativas contemporáneas es comprendido de antemano, se podrá realizar una representación que se ajuste a dicha estructura.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV, *Hacia una historia del Arte En México*, CONACULTA, Dirección General De Publicaciones, México, 2001.

AAVV, *Interdisciplina, Escuela y Arte. Antología*, Coedición del Centro Nacional de las Artes y la Dirección, General de Publicaciones. Primera edición en la, Colección Teoría y Práctica del Arte, México 2004.

AAVV, *Visión de México y sus artistas*, Lupina Lara Elizondo ed., UNAM, México, 2000.

ALBERTS, Josef, *La interacción del color*, Alianza, Madrid, 1980.

APEL, Karl Otto, *Transformation der philosophie*, Tomo 1, Suhrkamp, Frankfurt, 1999.

BLAS Galindo, Carlos, *Enrique Guzmán: Transformador y víctima de su tiempo*, CONACULTA/Era, México, 1992.

BRUSATIN, Manlio, *Historia de los colores*, Paidós, Madrid, 1992.

BUCHLOH, Benjamin, *Arte después de la modernidad*, AKAL, Madrid, 2001.

CALABRESE, Omar, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1993.

CALABRESSE, Omar, *El lenguaje del Arte*, Paidós, Barcelona, 1987.

CARRERE, Alberto, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1999.

CHALUMEAU Jean-Luc, *La nouvelle figuration Une histoire de 1953 à nos jours*, Cercle d'art, París, 2005.

CRARY, Jonathan, *Techniques of the observer: On vision and Modernity in the nineteenth century*, MIT Press, Cambridge, 1990.

- DANTO, Arthur C, *El fin del Arte. El arte y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, Barcelona, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *et al*, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 1994.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2000.
- DOERNER, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, México: Reverte. 1989.
- DOTRAS, Ana María, *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- ECHEGARAY, Miguel Ángel. *A pesar de todo, el paisaje...* Texto para el catálogo de la exposición *Obra Negra*. Rectoría de la UAM. 2003.
- Eco, Umberto, *El tiempo en la pintura*, Mondadori, Madrid, 1997.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Nueva imagen-Lune, México, 1980.
- EMERICH, Luis Carlos, *Galería Pecanins, la siempre vivaz*, Consejo Natural para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- FAULCONER, James E., *et al.*, *Appropriating Heidegger*, Cambridge University, Cambridge, 2000.
- FERRIER, Jean-Louis, *La forma y el sentido: elementos para una sociología del arte*, Monte Ávila, Caracas, 1975.
- FOSTER, Hal, *Recordings: art, spectacle, cultural politics*, Washington: Bay Press, Seattle, 1985.
- FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, México, 2004.

- FRANCASTELL, Pierre, *La realidad Figurativa*, Barcelona, México, Paidós, 1988.
- GADAMER, Hans Georg, *Verdad y Método, Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Siglo XXI, México, 2007.
- GARCÍA Canclini, Nestor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
- GASSIOT Talabot, Gérard, *La figuration narrative*, Ed. Jaqueline Chambon, París, 2003.
- GLUSBERG, Jorge, *Del informalismo a la figuración crítica*, Centro de Arte y comunicación, Buenos Aires, 1992.
- GOLDMAN, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1989.
- GOMBRICH, Ernst, *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Pili, Barcelona, 1979.
- GOMBRICH, Ernst, *La imagen y el ojo, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ Ochoa cesar, *Apuntes acerca de la representación*, UNAM-IIF, 2001.
- HALL, Stuart et al., *Cuestiones de identidad cultural*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires. 2003.
- HELLER, Ágnes et al., *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Ed. Península, Barcelona, 1994.
- Hernández, Navarro, Miguel Ángel, *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, Revista de occidente, UCAM, México, 2006.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos aires, 2002.
- ITTEN, Johanes, *El arte del color*, Limusa, México, 1992.

- KRAUSS, Rosalind, E, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1993.
- KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*. Tecnos, Madrid, 1997.
- KUBOVY, Michael, *Psicología de la perspectiva y el arte del Renacimiento*, Madrid, Trotta, 1996.
- LIZARAZO Arias Diego, *Semántica de las imágenes: figuración, fantasía e iconicidad* coordinado, Siglo XXI, México, 2007.
- MALDONADO, Tomás, *Vanguardia y racionalidad: artículos, ensayos y otros escritos, 1946-1974*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Arte y Artistas Mexicanos del siglo XX, Lecturas Mexicanas*, Conaculta, México, 2000.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Historia del arte Mexicano*, México, SEP/Salvat, 1986.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, *Una visión del arte y de la historia*, UNAM, 2001.
- MARANGONI, Matteo, *Como se mira un cuadro : Lectura del lenguaje figurativo*, Ed. Destino, Barcelona, 1962.
- MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1985.
- MERLEAU-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, F. C. E., México, 1999.
- PANOFSKY, Erwin, *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*, Barcelona, México, Paidós, 2000.
- RICOEUR, Paul , *Educación y política*. Buenos Aires, Docencia, 1984, p 93
- PAWLICK, Johannes, *Teoría del color Pintura* Ed. Paidós, 1996.
- PESCADOR, José Hierros, *Principios de filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1997.

RUDOLF, Arnheim, *Arte y percepción visual: Psicología de la visión creadora*, Eudeba, Buenos Aires, 1987.

SALCEDO Meza, Concepción, *Expresiones... por escrito*, UNAM, México, 2003.

SANCHEZ, Leticia. *La fisonomía citadina de José Castro Leñero*. Septiembre de 2003

TOVAR, Rafael, et al, *El rostro de los vivos, Arturo Rivera*, INBA- CONACULTA, México, 2000, 132pp.

VÁZQUEZ Rocca, Adolfo, "*Baudrillard; de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real*", En EIKASIA. Revista de Filosofía, Oviedo, año II, N° 11 julio 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 1987.

ZAMORA Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación*, UNAM, México, 2007.

ZBLUDOVSKY, Gina, *Teoría Sociológica y modernidad: Balance del pensamiento clásico*, Ed. Plaza y Valdés, Madrid, 1998.

Catálogos

AAVV, *Ejercicios de la buena Muerte*, Arturo Rivera, Galería de Arte Mexicano, México, 1999.

AAVV, *El ojo del Fulgor, la pintura de Arturo Rivera*, CONACULTA (Círculo de Arte), México 2000.

AAVV, *La era de la discrepancia*, UNAM, México, 2006

ARANDA, Carlos, *Daniel Lezama: 12 escenas*, Catálogo, FONCA, México, 1998.

CAMACHO, Brandy Napoleon. *José Castro Leñero: Ciudad de la Memoria*, GDF, Ollin Yoliztli, México, D.F. 2006.

HERNÁNDEZ, Francisco, *Despojos*, Arturo Rivera, Galería de Arte Mexicano, Playboy, 2003.

MORENO Villarreal, Jaime, *Arturo Rivera: Paisajes Íntimos*, catálogo, Galería de Arte Mexicano, México, 1997.

QUINTERO, Liliana. *José Castro Leñero: Imágenes en Tránsito*, CONACULTA, México, 2002.

ZEPEDA, Masha. *Obra negra de José Castro leñero*. *Vértigo*. Septiembre de 2003.

Hemerografía

AAVV, *Anuario Filosófico*, Revista del Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra, Vol 33, No, 3, Navarra, 2000.

AAVV, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Nº. 1, Madrid, Noviembre, 2003.

DEBROISE, Olivier, "Posmodernismo: Una parodia Mexicana". *La jornada Semanal*, México, 2 de julio de 1988.

DEL CONDE, Teresa. *Multiestables*. *La Jornada*, México, Marzo 2002.

DEL CONDE, Teresa. *Obra Negra*. *La Jornada*, México, Septiembre de 2003.

DEL CONDE; Teresa, *Ciudad de la Memoria*, *La Jornada*, México, 2006.

HIGAREDA, Víctor, "Entrevista a José Castro Leñero: Tránsito y Transición de la Calle al Lienzo" *El sol de Mazatlán*, 27 abril 2008

UGARTE, Margarita. *La ciudad transitoria*. *Revista Cambio*. Octubre de 2003.