



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

**“ANÁLISIS DEL DIBUJO EN LA POSMODERNIDAD:
FLEXIBILIZACIÓN DISCIPLINAR, PRÁCTICAS ARTÍSTICAS
Y MODELO CURRICULAR”**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES, ORIENTACIÓN PINTURA

PRESENTA
BETSABÉ YOLITZIN TIRADO TORRES

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

MÉXICO D.F., AGOSTO DE 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ANÁLISIS

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

DEL

DIBUJO

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES, ORIENTACIÓN PINTURA

EN LA

PRESENTA
BETSABÉ YOLITZIN TIRADO TORRES

POSMO-

DIRECTOR DE TESIS
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

DERNIDAD:

FLEXIBILIZACIÓN DISCIPLINAR, PRÁCTICAS
ARTÍSTICAS Y MODELO CURRICULAR

Sínodo:

Dr. Julio Chávez Guerrero

Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda

Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo

Mtra. Laura Alicia Corona Cabera

Mtro. Luis Ernesto Serrano Figueroa

Agradecimientos:

A la UNAM que me ha otorgado mi formación,
a la Unidad de Posgrado de la UNAM que me becó a lo largo de mis estudios.

Al sínodo de mi tesis, gracias por sus comentarios y observaciones.

Y a las largas tardes de café que me acompañaron a lo largo de este proceso.

Introducción	11
1. Arte y posmodernidad	17
1.1. Características generales del fenómeno posmoderno	19
1.2. El arte en el fenómeno posmoderno	37
2. Campos y prácticas en el arte posmoderno	53
2.1. Campos disciplinares	53
2.1.1. Campos disciplinares en la modernidad	55
2.1.2. Flexibilización disciplinar en la posmodernidad: Interdisciplina, campo expandido e híbrido	84
2.1.3. Dibujo y flexibilización disciplinar	109
2.1.4. El papel del dibujo en la serie Narrative Structures de Mark Lombardi	120
2.1.5. El papel del dibujo en la obra de Robin Rhode	137
2.2. Prácticas artísticas	152
2.2.1. Prácticas artísticas modernas	152
2.2.2. Prácticas artísticas en la posmodernidad	175
2.2.3. Prácticas en el dibujo en la posmodernidad	203
2.2.4. Alegoría y apropiación en la obra de Vik Muniz	203
2.2.5. Dibujo y objetualidad en la obra de Judy Pfaff	226
3. El currículo en la educación artística	239
3.1. Educación artística de base disciplinar	243
3.2. Educación artística en la posmodernidad	251
3.3. Análisis de casos curriculares y la ubicación del dibujo	264
Conclusiones	295
Fuentes de consulta	317

INTRODUC- CIÓN

Hoy en día parecen haberse superado las discusiones respecto las diferencias entre lo moderno y lo posmoderno en el arte. Después de poco más de dos décadas, las diferencias parecen claras, a pesar de la gran diversidad de tendencias surgidas desde la década de 1960. Una de las cuestiones más importantes fue el giro de la definición del medio disciplinar hacia la indefinición y diversificación de medios y prácticas. Se podría decir que la modernidad fue una época donde los artistas, críticos e historiadores se concentraron en la interioridad del arte en general y disciplinarmente; definiendo métodos y, cuerpos y cualidades formales. En cambio, la posmodernidad fue una época de crítica y combate a la modernidad legitimada, que fue considerada limitadora y opresiva.

Este panorama resumido aquí excesivamente, parece claro ante nosotros. Empero, si volteamos hacia el dibujo, a su localización y caracteres dentro de ambos periodos; éste resulta borroso y difícil de comprender. Esto mismo es lo que me ha motivado a realizar la presente investigación; que tiene como objetivo principal llegar a la localización y propiedades del dibujo dentro del panorama artístico posmoderno. Igualmente, este mismo panorama artístico general que conocemos, no era tan claro para mí al iniciar esta investigación; y por lo mismo, me interesó su estudio.

Una de las principales dudas que me motivo a realizar este trabajo, y que se mantuvo durante toda la investigación, fue: si es que hay un giro en las bases teóricas y formales, en las prácticas de producción de la obra, y en los campos o medios disciplinares del arte en general; acaso en el dibujo como práctica, obra, y posiblemente, como campo disciplinar, sufre un giro semejante al del arte en general? Al iniciar este trabajo, partí de la suposición que el dibujo sí había sido arrastrado por las circunstancias artísticas posmodernas, al igual que la mayor parte de las áreas artísticas. Empero, también me inquietaba la idea de que el dibujo en la modernidad no fue definido como un medio o campo disciplinar autónomo, como sí ocurrió claramente con la pintura, y en buena medida, con la escultura.

Esto mismo es lo que hace que uno de los ejes primordiales de esta investigación sea la flexibilización disciplinar artística.

Esta investigación está subdividida en tres capítulos, en el primero se trata el marco teórico e histórico de la posmodernidad, incluyendo su antecedente, la modernidad. Se trata de un estudio que consideré necesario para ubicar las bases generales del arte posmoderno. En éste se abordan algunas de las características generales de la modernidad y la posmodernidad como periodos sostenidos sobre paradigmas históricos que caracterizan una visión del mundo particular. También, se analiza el arte desde posturas teóricas que nombran a la posmodernidad como un fin de los relatos modernos, en base a dos autores principales: Arthur Danto y Donald Kuspit.

El análisis del arte posmoderno y el dibujo en la posmodernidad, está concentrado dentro del segundo capítulo. Se realizó un estudio y análisis del dibujo a partir de un par de factores que considero fundamentales dentro del desarrollo de la producción artística de la segunda mitad del siglo veinte; esto es el campo disciplinar y su flexibilización, y la modificaciones habidas en las prácticas de la modernidad a la posmodernidad. Ya que uno de los problemas dentro de esta tesis es el giro que hay dentro del arte de la modernidad a la posmodernidad; en ambas cuestiones mencionadas se trató el antecedente histórico más cercano a la posmodernidad, esto es, la modernidad tardía.

Dentro del primer apartado del segundo capítulo, se aborda el relato de la pureza y autonomía del medio artístico de Clement Greenberg; así como la visión estética y filosófica sobre las artes plásticas de Susanne Langer. Posteriormente, se aborda la cuestión de la flexibilización disciplinar a partir de los conceptos de lo interdisciplinar, el campo expandido y el híbrido. Una vez asentadas las bases teóricas, realizo un análisis del dibujo dentro del problema de la flexibilización disciplinar, por medio del estudio de series de obras de artistas concretos. Esta ruta de investigación es seguida a lo largo del primer y segundo capítulo, a razón de que el dibujo como asunto disciplinar y práctica, no ha sido ampliamente tratado por otros autores. Hay una carencia teórica, además de ausencia de fuentes, sobre el dibujo en la posmodernidad e incluso, en la modernidad. Lo que hace necesario rastrear en la teoría e historia general del arte, las bases de análisis de estudio de los problemas particulares tratados en esta investigación.

En el segundo apartado del segundo capítulo, trato las prácticas artísticas; primeramente, a partir de su estudio dentro de la modernidad tardía, y posterior-

mente dentro de la posmodernidad. Lo anterior, al igual que el apartado anterior, lo realizo sobre el arte en general; para posteriormente concentrar el análisis en el dibujo de casos particulares, en concreto, la obra de Vik Muniz y de Judy Pfaff. La obra de Muniz es analizada principalmente a partir de los conceptos de apropiación y alegoría. Y la de Pfaff sobre un concepto que no surge dentro de la posmodernidad, pero que no ha sido relacionado con el dibujo, y tiene que ver con la diversificación de los medios artísticos en prácticas; este es el de objetualidad.

Una de las características y/o síntoma que surge en la posmodernidad, es el abandono de los grandes proyectos, sostenidos a su vez, por grandes relatos. Así, dentro del campo del arte podemos encontrar una gran diversidad de pequeños relatos; pero no así, un modelo unificado, discurso sobre el arte, o teoría que pretenda abarcar diversas dimensiones del arte, o que defina lo que es el arte, sus partes y problemas. A pesar de este panorama, las comunidades académicas han tenido que formular modelos artísticos para poder plantear a su vez, un cierto o ciertos modelos educativos de enseñanza y aprendizaje del arte. Ante lo anterior, mi interés se fija sobre la localización del dibujo únicamente dentro del modelo curricular en la educación del arte a nivel licenciatura.

Las motivaciones que llevan a realizar una investigación son de diversa índole, pueden surgir de vivencias, experiencias, intereses, gustos y curiosidad. Entre mis motivos se encuentra mi gusto e interés en el dibujo, tanto en un nivel puramente teórico como dentro de la producción. Pero por otro lado, mis vivencias como estudiante de licenciatura y como profesora al mismo nivel, me han llevado a interesarme tanto en el estudio del arte contemporáneo, como a la inquietud del papel del dibujo dentro de una educación a nivel licenciatura. Ya que de mis experiencias y vivencias dentro de las aulas o la escuela, no he podido hallar la respuesta, dentro de esta tesis aún una investigación sobre el dibujo dentro del modelo educativo.

Este problema de estudio, la localización del dibujo en el mapa curricular, resulta importante, también; pues carecemos de análisis sobre el dibujo en la escuela contemporánea, específicamente, la de nivel profesional o licenciatura. Así, este análisis, tiene la posibilidad de asentarse como antecedente del dibujo en la educación posmoderna, como objeto de estudio.

El tercer capítulo de esta tesis está dedicado a lo anterior. Primeramente, hago un estudio panorámico de lo que es la educación de base disciplinar, surgida en la modernidad.; y de las características generales de la educación artística en la posmodernidad. En base a ese panorama, y ya que no hay fuentes que dediquen su estudio a la educación del dibujo a nivel licenciatura; hago un análisis de tres casos

INTRODUCCIÓN

curriculares recientes y de diferentes localidades geográficas. Lo anterior, como se dijo, con el objetivo de encontrar la localización del dibujo dentro del currículo; de conocer si se plantea como conocimiento de base, como área de producción autónoma, o de alguna otra manera.

Así, la tesis tiene un estructura triple. Por un lado, se realiza un estudio del arte en general en la modernidad y en la posmodernidad, con la finalidad de encontrar y mostrar el giro habido de un momento a otro. Por otro lado, se realiza posteriormente un estudio del dibujo a través de casos concretos, donde se compara a éste con lo obtenido del estudio del arte en general, tomando en cuenta el giro mencionado, y las propiedades del arte en la posmodernidad. Por último, los capítulos son abordados temáticamente: el primero, dedicado al marco histórico y teórico; el segundo, al arte como producción y práctica, así como a la teoría del arte; y el tercero, a los modelos curriculares de la educación artística.

Mediante esta investigación, espero poder acercarme y volver más clara la situación del dibujo en la posmodernidad, dentro del asunto de las prácticas artísticas, la flexibilización disciplinar, y los modelos curriculares educativos. En caso de lograrlo, y dado la ausencia de análisis profundos al respecto; se lograría dar un precedente de estudio y análisis del dibujo en la posmodernidad.

ARTE Y POSMO-

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL FENÓMENO POS-
MODERNO

DERNIDAD

EL ARTE EN EL FENÓMENO POSMODERNO

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL FENÓMENO POSMODERNO

Describiré a la posmodernidad como el abandono de los proyectos y modelos modernos, es decir, de los objetivos y estructuras que el hombre de la era moderna concibió y construyó, y que por tanto, marcaron lo particular de la modernidad. Este abandono se sitúa especialmente en los modelos de pensamiento y valores. Esto quiere decir que el objeto sobre el que se piensa, ya no se piensa mediante las mismas herramientas y procedimientos, porque se cree que éstos son obsoletos dado que ya están terminados como modelos en funcionamiento, o han mostrado acarrear una serie de problemas.

Lo anterior es una descripción excesivamente comprimida y un esfuerzo por expresar con palabras sencillas, lo que diversos pensadores han descrito o propuesto con términos mucho más complejos, como paradigmas, narrativas y relatos, entre otros. La descripción que he dado, quizá pueda comprimirse dentro del término de paradigma, uno que proviene del campo científico, y que ya se ha extendido hacia otros saberes. Aunque, el término tenga una historia lejana, la idea que hoy se maneja del mismo, proviene de la formulación de Thomas Kuhn. Cito algunas líneas de Javier Elguea que pueden introducirnos al concepto:

- a) como un logro, como un modo nuevo y aceptado de resolver un problema que luego será usado como modelo para futuros trabajos; y
- b) como un conjunto de valores compartidos por aquéllos que han sido educados para llevar a cabo el trabajo científico usando como modelo ese paradigma. Acuñó también el término “matriz disciplinaria” que, además de incluir la noción de paradigma, hace referencia al grupo de científicos o unidad social que reconoce un elemento, escribe o selecciona libros de texto, entrena y otorga grados y dirige investigaciones para resolver enigmas.¹

El paradigma entonces, es un modelo nuevo para resolver un problema científico, que es aceptado por una comunidad científica que decide mediante consenso

1. Javier A. Elguea, “Existen paradigmas en Sociología”, en *Bricolage*, núm. 29, 1988, p.123. Citado por Zidane Zeraoui (comp.), *Modernidad y posmodernidad: La crisis de los paradigmas y valores*, México, Noriega, 2006, p. 29.

que ese modelo es adecuado para resolver un problema dado. Pero el paradigma también engloba valores, por lo que el paradigma es un modelo de ideas, preceptos, modos de entender, ver y explicar, y por tanto, de actuar sobre un objeto de estudio específico. Esto se extiende hacia la filosofía, sociología y otros campos de los saberes; ya que el término permitió explicar lo complejo de una cosmovisión compuesta por múltiples ideas, valores y modelos de pensar y actuar, que tiene una entidad social. Pero el paradigma no es en sí una cosmovisión, sino los variados modelos bajo los que se rige una sociedad, cualquiera que fuera ésta, su dimensión y su extensión.

Nótese aquí la importancia del grupo social que realiza consensos y decide el paradigma bajo el cual se regirá la comunidad; pues en el problema que nos atañe, es de vital importancia el rol que juega el o los que deciden y administran. Ya que siempre hay un paradigma dominante dentro de un cierto campo y, como explica Zidane de Zeraoui, éste excluye otros paradigmas que no concuerdan o compiten con la norma.²

Los modelos de explicar y actuar, como se espera, no son siempre los mismos, cambian en diferentes momentos históricos, porque el paradigma dominante no es siempre capaz de resolver o explicar un fenómeno que cambia en el tiempo. Por ello, hay momentos de crisis de los paradigmas, un momento en que el modelo ya no puede funcionar ante las “anomalías”; entonces es momento dar paso a otro modelo que lo restituya, que logre resolver o entender el nuevo fenómeno.³ La posmodernidad llega después de un periodo lleno de anomalías dentro del sistema moderno imperante; sin embargo, para muchos autores esta nueva era es en sí anómala y conflictiva. Por ello, parece todavía imposible poder entender y explicar el fenómeno posmoderno, sin recurrir a la historia. En este texto tomaré esta ruta, con la finalidad de poder sacar a la luz algunas de las características del periodo posmoderno, mediante un recurso que posibilite ver un contraste, o en defecto, alguna diferencia.

Especialmente, a finales de la década de 1970, diversos pensadores tuvieron la necesidad de recurrir al término posmodernidad, para ubicar históricamente y describir una serie de cambios o diferencias en diversos ámbitos humanos, como lo social, lo económico, lo político, la cultura y el conocimiento. Ellos notaron que

2. Zidane Zeraoui, *Ídem*.

3. *Ibidem*, p. 29, 30.

los anteriores mostraban fenómenos antes no vistos, que implicaban de base una modificación en los modelos y modos en que estos discurren.

El término posmodernidad es usado para marcar una época histórica diferente a la de la modernidad. O bien, se habla de una serie de fenómenos que ocurren en un momento histórico, cuya condición o estado es nombrado como posmoderno.

El momento histórico en que se ubica este periodo, es diverso y depende del autor. Del modo en que manejo aquí este término, ya viene empleándose desde la década 1970. Sin embargo, como más adelante se verá, esta década parece ser, utilizando prestada la palabra de Zidane de Zeraoui, justamente la de las anomalías. Que si bien, dichas anomalías son analizadas por diversos autores, como previas a dicha década; podemos decir desde nuestro momento histórico, que ésta fue la década del cierre o póstuma decadencia de la llamada modernidad, según se tome un punto de vista. Por lo cual, desde este preciso momento, podemos decir que la década de 1980 es la que muestra de lleno el fenómeno de lo posmoderno.

Cuando se pensó en un inicio en la posmodernidad, como lo hace Jean-François Lyotard, se pensó que los fenómenos cuya condición es posmoderna, se dan en Occidente, o bien, en naciones descritas como desarrolladas;⁴ es decir, en aquellas cuyo ambiente y situación económica es fuerte o favorable, y donde se dio una modernización en los ámbitos especialmente políticos, económicos y tecnológicos. Por ello se habla de naciones donde el proceso de modernización o la modernidad culminó.

A razón de ello, frecuentemente se relaciona el fenómeno posmoderno con una época tecnológica abrumadora, que modifica profundamente las maneras en que el hombre produce y se desenvuelve. Notaremos que de modo continuado se habla de una era informática o cibernética, donde las telecomunicaciones son el ambiente en que el hombre se comunica y el lugar de disputa de los que administran.⁵ Sin embargo, dejaré de lado el problema de la tecnologización, para dar paso a un fenómeno mucho más profundo, que es el del sistema económico, y que encuentro ligado profundamente al ámbito de lo político y social.

Fredric Jameson afirma que “la posmodernidad no es la dominante cultural de un orden social completamente nuevo [...], sino sólo el reflejo y la parte con-

4. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, 9ª ed., Madrid, Cátedra, 2006, p. 13, 21.

5. *Ibidem*, p. 35-36.

comitante de una modificación sistémica más del propio capitalismo”.⁶ En base a la obra *Capitalismo tardío* (*Late Capitalismo*, Londres, 1978) de Ernst Mandel, Jameson distingue tres fases del capitalismo; la primera la denomina como “capitalismo de mercado”, la segunda como “fase del monopolio o imperialista”, y la tercera, que es la correspondiente al fenómeno posmoderno, la llama “fase del capital multinacional”.⁷ Habría que apuntar que esta última es conocida bajo diversos nombres, de los que algunos, el mismo Jameson en ocasiones hace uso, como capitalismo tardío, era postindustrial o pancapitalismo. Aquí dedicaré el análisis tanto a la segunda como a la tercera fase del capitalismo, en base al texto de David Harvey titulado *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los cambios del cambio cultural*.

Ubicaré el estudio en un periodo histórico conocido como el boom de posguerra, esto es de 1945 a 1973.⁸ En este periodo, el capitalismo fue regido principalmente por el sistema fordista y keynesiano. Ambos sistemas tuvieron su origen en diferentes momentos históricos, el primero al finalizar la Primera Guerra Mundial, y el segundo durante los últimos años de la Gran depresión; sin embargo, no fue hasta finalizar la Segunda Guerra Mundial que estos sistemas posibilitaron una economía próspera.

El sistema productivo está enraizado en el mercado desarrollado por empresas privadas y nacionales. Éstas se basan principalmente en la producción a grandes escalas de un único producto estandarizado. Por lo cual su desarrollo implica una óptima relación entre la fuerza productiva y la inversión en innovaciones científicas y tecnológicas, respecto a lo producido; lo cual a su vez, debe estar relacionado al consumo y las ganancias, y por tanto, también al mercado general. Habría que apuntar que estas empresas nacionales producen tanto para el consumo interno a la nación, como al internacional; de hecho, el crecimiento productivo y económico dependía en buena medida de mercado mundial. Y la estabilidad del capitalismo depende en gran parte del crecimiento económico.⁹

La fuerza productiva se refiere al trabajo realizado por las personas contratadas, cuyo trabajo es compensado por medio del salario. El salario desde antes, se fijaba por medio de horas de trabajo, las cuales se mantuvieron en el sistema fordista, en

6. Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, p. 12.

7. *Ibidem*, p. 54, 55.

8. David Harvey, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, 2ª ed., Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 146.

9. *Ibidem*, p. 157, 159.

ocho horas diarias. El trabajador dedicaba usualmente sus tareas a una única actividad; ello, junto a la contratación de gran cantidad de trabajadores, posibilitaba una producción a gran escala.¹⁰

La empresa era la que administraba la fuerza de trabajo, fijaba los salarios, las horas de trabajo y la tarea del trabajador. Para compensar los abusos y la coerción, se hicieron sindicatos que conforme pasaba el tiempo, se hacían más grandes e iban cobrando más poder. La tarea de los sindicatos era negociar la seguridad social, el salario y las condiciones laborales; sin embargo, como toda negociación, se tenía que dar algo a cambio. Así es como se compensaban algunos de sus intereses a cambio de cooperar con el sistema de la empresa, cuyo fin era aumentar la productividad.¹¹ Por estas razones, los sindicatos no lograron grandes beneficios para los trabajadores.

Según David Harvey, al menos en la empresa Ford, el objetivo de las ocho horas de trabajo y de un cierto salario, era lograr la sumisión del trabajador, así como el suficiente tiempo libre y dinero para comprar los productos de la empresa. Es decir, mantener un cierto bienestar para que el trabajador fuera consumidor.

La empresa invertía en investigación científica y tecnológica con el fin de hacer más eficiente la productividad; aumentar la cantidad de productos en un tiempo cada vez menor. Pero también la inversión estaba en la investigación de la dinámica del consumo, de los gustos y preferencias de las masas, así como en el diseño de las campañas y del producto, para aumentar su venta.¹²

El crecimiento de las corporaciones dependía, como se dijo, de la racionalización de la fuerza productiva, y de las ganancias suficientes para invertir en tecnología e investigación; ambas garantizaban y posibilitaban el aumento de la producción; cuyo reflejo, junto al consumo masivo del producto, posibilitaba mantener o aumentar las ganancias. Este sistema, llevado a un conjunto de grandes corporaciones nacionales, es decir, al mercado, es el sistema capitalista dependiente del llamado crecimiento económico. Pero este sistema nacional también está ligado al comercio mundial, que por tanto, también está en crecimiento.

Como se sabe de este periodo de boom de posguerra, en un inicio Estados Unidos fue la nación cuya fuerza económica fue mayor. Basta recordar que la Segunda Guerra Mundial derrumbó el comercio europeo, y que para 1945, Estados Unidos

10. *Ibidem*, p. 143, 145, 147-148, 157, 159.

11. *Ibidem*, p. 156.

12. *Ibidem*, p. 157.

ya había logrado salir de la Gran Depresión. Durante este periodo, efectivamente, Estados Unidos fue el centro con mayor auge económico; sin embargo, también hubo otros en occidente e incluso, en otras regiones del mundo. David Harvey menciona a Renania, Gran Bretaña y Japón. Y en general Europa Occidental ya se había recuperado en en la década de 1960, dando inicio a un comercio internacional.¹³

La estabilidad del capitalismo no dependía únicamente de las empresas, el Estado debía asegurar un ambiente favorable. Su tarea era invertir en el campo del bienestar de vida social; lo cual comprendía la seguridad social, la salud, educación y la vivienda, entre otros. El gobierno también llegó a intervenir en las negociaciones y acuerdos de la fijación de los salarios y los derechos de los trabajadores.¹⁴ El bienestar social era de vital importancia en el sistema capitalista del boom de posguerra, pues de éste dependía el constante aumento del consumo de masas.

Pero la intervención estatal no se quedaba ahí, también tenía que ver con cuestiones más complejas al nivel de la administración económica. El Estado proporcionaba políticas fiscales y monetarias, debía mantener un estado inflacionario bajo o estable, y garantizar el valor de los productos. En general, el Estado trabajaba con el fin de lograr una economía nacional óptima, y sí llegó a tomar las riendas de la administración económica.

En la década de 1960 iniciaron las movilizaciones sociales que estaban en descontento con la política económica imperante, que percibían represora y discriminatoria de las minorías. Hubo huelgas por parte de los trabajadores a razón de los bajos salarios y poco bienestar social. A su vez, el sistema laboral no permitía la entrada a diversos grupos sociales; según David Harvey, la fuerza laboral era principalmente blanca, de género masculino y sindicalizada; aunque bien, otra parte menor estaba formada por inmigrantes. Quedaban fuera las mujeres y gente de otras razas. Descontentos que a su vez se sumaron a otros de nivel social más amplio, enraizados también, principalmente en la discriminación, la carencia de seguridad social, la falta de acceso al bienestar de vida, la pobreza y la represión por parte del estado.¹⁵

En la década de 1960 inició a haber problemas con el sistema fordista estadounidense; por un lado, por el crecimiento económico de otros estados que no

13. *Ibidem*, p. 154, 155, 164.

14. *Ibidem*, p. 157-159.

15. *Ibidem*, p. 161-163.

fueron únicamente los europeos. Por otro lado, en lo interno bajaba la demanda de productos. De 1965 a 1973 hubo una crisis económica nacional en Estados Unidos, especialmente a razón de la expansión del comercio de otras naciones. Había demasiada producción y fondos, pero no había suficientes salidas para éstos, lo que dio como resultado la inflación. También a nivel mundial hubo problemas con el aumento de precio y escasez del petróleo de 1973.¹⁶

Todo esto dio lugar a una reestructuración geográfica del capitalismo, así como a la diversificación de sistemas de producción. Fenómenos cuyo momento histórico, si bien se originan en la década de 1970, se dan por completo a partir de la década de 1980. También ello involucró una estructura diferente de la fuerza de trabajo, de la sociedad y de la política estatal. Ello da lugar a lo que Jameson llama “capital multinacional”; y a lo que David Harvey denomina como sistema de acumulación flexible, pues expresa “la flexibilidad con relación a los procesos laborales, los mercados de mano de obra, los productos y las pautas del consumo”.¹⁷

Una de las características importantes fue el cambio de la geografía económica. A partir de la década de los setenta comienza a haber industrias en lugares donde antes no se habían dado, incluso en las llamadas naciones subdesarrolladas. Por otro lado, las corporaciones se ubican en espacios diferentes, la geografía se vuelve flexible. Por ejemplo, ante las regulaciones estatales, las empresas cuya política económica era principalmente fordista, deciden migrar el lugar de producción a naciones del Tercer Mundo, pues ahí la fuerza de trabajo es más barata.¹⁸ Aunque, por supuesto, el capital no se queda en aquella nación donde se produce. Lo anterior produce un fenómeno de movilización y dispersión geográfica tanto de las empresas como del capital.

A su vez, las corporaciones tienden a ser vendidas, compradas y fusionadas unas con otras; mientras que otras se separan. Si antes el mercado podía ser monopólico o en base a pocas empresas, ahora tiende a ser cada vez más diversificado. La empresa ya no produce un único bien material o servicio en base a una estandarización, tampoco se mantiene del todo la producción a gran escala. Ahora se produce a pequeña escala y el producto tiende a tener una vida corta, pues en poco tiempo la o las series son rediseñadas o sustituidas por nuevos productos; siguiendo la lógica del consumo.¹⁹ A su vez, el consumo deja de ser masivo y estan-

16. *Ibidem*, p. 164-165, 168.

17. *Ibidem*, p. 170.

18. *Ibidem*, p. 171, 178.

19. *Ibidem*, p. 179, 181.

darizado, la sociedad de masa ya no tiene como opción pocos o un único producto al alcance de su compra; ahora puede elegir entre gran diversidad de productos de la misma índole.

Todo esto es posible gracias al desarrollo de las tecnologías aplicadas a la comunicación y transporte. También a la inversión por parte de los productores, para lograr inducir a la gente a la necesidad de consumo. Dentro de ello, el diseño de imagen y de diferentes estéticas aplicadas a la campaña de venta y diseño del producto, han sido de vital importancia. Dando lugar, entre otras cosas, a modas pasajeras y a cambios culturales basados en el consumo. Pero hay que apuntar que desde la época fordista y keinesina también se invirtió en la imagen del producto; que a diferencia de la era de acumulación flexible, era más estable.²⁰

La condición laboral del trabajador también cambia. Si bien, algunas minorías han logrado una mayor inserción dentro de la fuerza laboral, las condiciones laborales no mejoran. El desempleo aumenta, incluso en las naciones desarrolladas; los sindicatos pierden poder frente a la empresa, y el salario tiende a aumentar muy poco; lo que, entre otras cosas, posibilita a las corporaciones a ejercer mayor control sobre sus trabajadores; provocando que la fuerza laboral sea una clase vulnerable.²¹

La flexibilidad del mercado, el aumento de la competencia entre empresas y otras circunstancias, han sido también parte de este fenómeno; pues las empresas aprovechan dichas situaciones para justificar la baja estabilidad laboral. David Harvey propone un diagrama de estructuración del empleo, en base al documento de 1986, *Flexible patterns of work*, del Instituto de Gerencias de Personal. En el centro del diagrama se ubica un núcleo reducido de empleados de alto nivel, cuya contratación es definitiva y de tiempo completo, pues de éste grupo depende la empresa a largo plazo. Posteriormente se encuentra un segundo grupo, conformado por empleados de medio tiempo, tiempo parcial, con contratos temporales, becarios, etc. Conforme aumenta el círculo, las condiciones de seguridad laboral van disminuyendo; habiendo en las últimas instancias, subcontratos y contratos temporales de agencias que a su vez, contratan a sus propios empleados. La tendencia es disminuir la cantidad de trabajadores permanentes y de tiempo completo; por trabajadores de tiempo parcial, con horas de trabajo contabilizadas de

20. *Ibidem*, p. 157, 159, 180.

21. *Ibidem*, p. 172-173, 175.

diversas maneras, que pueden ser contratados y despedidos rápidamente, y sin que impliquen costos a la empresa.²²

Como se dijo anteriormente, ha habido una flexibilidad geográfica que va en aumento, en la que la corporación nacional se ha ido transformando, aunque no todas, en una corporación multinacional o transnacional. Es decir, en corporaciones cuyo capital reside en varias naciones, o bien, más allá de éstas. La dilusión de las fronteras en el capitalismo, ha dado como resultado la reducción del poder del Estado sobre de la economía. El mercado financiero y monetario ha sido parte de este fenómeno, pues la banca internacional y otro tipo de sistemas mundiales se han ido extendiendo, causando un “mercado de dinero sin Estado”.²³ El capital se moviliza a nivel mundial dentro de un sistema global que va más allá de las fronteras, por lo que éste puede entrar o fugarse dentro de un flujo constante.

Sin embargo, el Estado no ha perdido del todo su poder sobre la economía nacional. Aunque ahora, el papel del éste parece ser únicamente el de intervenir en momentos de crisis, cuando no hay otra salida posible para la economía nacional; el Estado aún debe de mantener un ambiente favorable, no sólo para que sea posible un desarrollo favorable de las empresas nacionales, sino también para atraer inversión de las corporaciones extranjeras, multinacionales y transnacionales. Por otro lado, también se dice que debe regular el desarrollo de las actividades económicas nacionales. Por lo que su papel, parece ser contradictorio, al tener que ser regulador, pero también flexible.²⁴

A su vez, el Estado no sólo debe invertir en la seguridad social, la salud y la educación; ahora también se le ha dejado la tarea de la inversión en el campo de la investigación científica y tecnológica, que previamente estaba en manos de las compañías privadas.²⁵

El papel de la organización que administra, regula y decide es de vital importancia dentro de cualquier sociedad, sea ésta un grupo reducido o no, y se hable de cualquier ámbito de ésta. Este es el problema del poder, pues quien lo tiene es quien decide lo que es justo y lo que se debe de hacer, así como los mecanismos de las actividades. Ya vimos que el concepto de paradigma también implica que una cierta comunidad científica decida y regule, por medio de consenso, el paradigma dominante sobre el cual, la actividad científica se rige.

22. *Ibidem*, p. 173-175.

23. *Ibidem*, p. 187-189.

24. *Ibidem*, p. 195.

25. *Ibidem*, p. 202.

Según Lyotard, la posmodernidad se diferencia de la modernidad, entre otras cosas, por la pérdida del poder del Estado sobre el conocimiento y la información; dando lugar a otro grupo de “dedicadores” que se encuentran fuera del campo gubernamental nacional, formado principalmente por instituciones y empresas privadas.²⁶ Ello es posible ampliarlo al nivel de la economía nacional. Sin embargo, no es apropiado afirmar que el Estado a perdido del todo su poder sobre la economía, y en consecuencia, sobre diversos ramos de lo social. Lo que ha de notarse es que pierde su capacidad administrativa ante el creciente flujo y flexibilización de la dinámica económica global.

Las siguientes líneas las quisiera dedicar a las diferencias que comúnmente se mencionan respecto a la modernidad y posmodernidad. Esto lo haré al nivel de los llamados paradigmas.

Para algunos autores, la modernidad tiene sus antecedentes en el Renacimiento, cuando el hombre se separa del pensamiento religioso medioeval, dirigido por la Iglesia Católica, para dar comienzo al pensamiento científico. El conocimiento es adquirido principalmente por medio de la observación la naturaleza, de su mecánica; dando lugar al conocimiento empírico. Sin embargo, para la gran mayoría, la modernidad inicia entre el siglo XVII y el XVIII. En el siglo XVII se abre camino un nuevo pensamiento basado en la razón, donde Descartes es la figura central que posibilita esto. Sin embargo, no es hasta el siglo XVIII, con la Ilustración y la Revolución Industrial, cuando las ideas entendidas propiamente como modernas, inundan el pensamiento del hombre occidental.

La razón será el paradigma que domine durante esta modernidad, y se podría decir que la mayoría de los demás paradigmas dependen de su relación con el anterior. La razón se erige a partir de la rebelión de los hombres ante el pensamiento religioso y mágico; el cual se cree, lleva al hombre hacia ideas equivocadas de lo que es la realidad, así como a supersticiones. Las ideas que provienen de la fe, no pueden ser probadas por medio de las ciencias, y por lo tanto, no es posible validarlas como verdad.²⁷ La verdad será otro de los paradigmas modernos, el hombre deberá buscarla a través del conocimiento científico y objetivo de la realidad. Esto es en base a la ciencia, sus normas y sus métodos. Por tanto, para comprobar que un nuevo conocimiento es verdadero, se recurrirá especialmente al método cientí-

26. Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, 9ª ed., Madrid, Cátedra, 2006, p. 17, 35-36.

27. Armando Roa, *Modernidad y posmodernidad: Coincidencias y diferencias fundamentales*, 2ª ed., México, Andrés Bello, 2001., p. 20.

fico que mediante la experimentación, da constancia de la verdad y realidad del conocimiento. En tanto a lo subjetivo que tiene que ver con las emociones, los sentimientos, la imaginación, etc.; se le otorgará un rango menor, pues a pesar de ser parte inherente al hombre, este universo no puede ser compartido por todos los hombres; a diferencia de la realidad material que es susceptible a conocerse mediante la razón.²⁸ Así, las verdades son universales, válidas en todo lugar y para todos, pues se han obtenido a través del conocimiento objetivo de la realidad por medio de la razón.

La razón como paradigma, lleva a la idea de que el hombre es superior a todos los demás seres, pues es el único que mediante ésta, puede llegar a la verdad. Esto da lugar al antropocentrismo que remueve a Dios como centro del universo. Y también se relaciona con objetivo de transformar la naturaleza al servicio del hombre, entre otras cosas, por medio de la ciencia y la tecnología que avanza.

Por tanto, el hombre es dotado de libertad, pues es libre de elegir y dirigir su destino. Sin embargo, el paradigma de la libertad es más amplio, tiene que ver con la idea de que todos los individuos, cada uno de ellos, tienen esa capacidad. El hombre libre se dirigirá mediante el principio de autonomía, el cual comprende que se rige mediante la ética que le da su propio juicio. El hombre tiene derecho a decidir las normas con que regulará sus acciones; éstas serán bien llevadas pues actuará mediante el juicio de su propia libertad y de la razón.²⁹

El hombre será tomado como un individuo singular, libre y autónomo; ésta es de modo muy general, la idea del individualismo. Como todos los sujetos son individuos legítimos, tienen derecho a decidir las leyes bajo las cuales se regirán, de ahí el principio de igualdad. Todos los hombres, el pueblo, podrán elegir las vías de poder político y social bajo el que se organizarán, a los individuos que representarán sus intereses en el parlamento. La democracia será entonces, la figura política del hombre moderno que abandona las de la monarquía y la aristocracia. Aunque, no es hasta el siglo XIX, cuando todo el pueblo, incluyendo al proletariado, puede tener representantes en el poder.³⁰ La igualdad y la libertad del individuo autónomo se mantiene dentro de una identidad de lo colectivo, de aquellos intereses e ideas que lo unen con otros hombres. Por tanto, las acciones se mantienen dentro del marco de lo social.

28. *Ibidem*, p. 21, 30.

29. *Ibidem*, p. 21-22.

30. Pedro Treviño Moreno, "Introducción.:Apuntes para una definición de la modernidad", en Zidane Zeraoui, *Modernidad y posmodernidad*, México, Noriega, 2006, p.15-16.

Todo este universo de ideas proporciona los modos en que la sociedad se organiza, actúa y procede mediante diversas normas y principios. El hombre moderno ha llegado a ellos gracias a la revolución, esto es en un inicio, mediante la emancipación de la razón frente a diversas figuras de poder que regían, como la Iglesia y la Monarquía. Sólo mediante la revolución, el hombre moderno ha sido dueño de su propio destino, de su libertad y ha llegado a la igualdad. La rebelión proporciona las vías para llegar al progreso, uno lleno de luchas que rompen con lo establecido en el pasado. Por ello, en la modernidad, el presente es el lugar común de lucha por el progreso, y el tiempo en que se proyecta hacia el futuro. En esta era se rompe con el pasado y no se le vuelve a mirar como modelo. Esto es, por lo menos, respecto a un pasado reciente del que se ha de librar.³¹ Se dice que el hombre, en esta búsqueda de la razón y la libertad, abraza diversas luchas que tienen que ver, incluso, con lo normado o legitimado en la misma modernidad. Pues poco a poco se llega mediante diversas revoluciones, a un verdadero desarrollo ascendente de la razón y la libertad, es decir, al progreso mismo. Por ello, se entiende a la modernidad como un tiempo repleto de fracturas con el pasado, donde se van erigiendo proyectos que entrañan la búsqueda de la universalidad de la justicia y la verdad.³² Proyectos y modelos que diversos miembros de la sociedad crean con el fin de que todos y cada uno de los hombres se liberen.

Sin embargo, a finales de la modernidad, esto es en la década de 1970, estos modelos modernos se miran con recelo, pues han dejado de lado todo aquello que no cabe en el modelo. Por ejemplo, se critica a la sociedad moderna como etnocentrista, en la que la sociedad modelo que ha alcanzado el progreso es la occidental; esto es, de primera instancia, la europea, y en segunda instancia, tanto la europea como la estadounidense. Por ello, todos aquellos que quieran progresar, tienen que tomar los principios y proyectos de las naciones occidentales.³³ Sin embargo, también dentro de las mismas naciones occidentales se excluyen a miembros de la misma sociedad, por no pertenecer al grupo modelo dominante. Ya hemos hablado de un ejemplo en el capitalismo fordista y keynesiano, en el que las minorías no eran contratadas o no tenían acceso a los mismos derechos laborales, dando lugar a la explotación.

31. Armando Roa, *Ibidem*, p. 21, 23.

David Harvey, *op. cit.*, p. 27, 299.

32. Marycela Córdava, "Modernidad, cultura y devenir en el mundo actual", en Zidane Zeraoui, *Ibidem*, p. 136-138, 141.

33. Armando Roa, *Ibidem*, p. 37.

Frente a este tipo de circunstancias, como se dijo, las minorías son excluidas, por no pertenecer al mismo modelo. Es decir que hay grupos sociales e individuos que no son legitimados. En la llamada posmodernidad, después de una breve época rebelde de finales de la década de 1960 y la de 1970, se llega a la idea de que la otredad es legítima. Las comunidades de otras etnias, razas, géneros, religiones, pueblos, tradiciones, etc. que no son los dominantes, tienen derecho a hablar, desenvolverse y desarrollarse del modo en que habitúan; y deben de tomarse en cuenta como legítimos.³⁴ De ahí, la posturas plurales y multiculturales de la posmodernidad, en favor de la diversidad y la heterogeneidad.

Los paradigmas posmodernos de la diferencia y la diversidad, como legitimación de la otredad, llevan a la caída de la universalidad. Aquello que era universalmente legítimo como modelo, ya no lo es, en favor de la heterogeneidad.³⁵ Las verdades universales y por tanto también, el paradigma de la razón, se fracturan. La realidad ya no es aquella de la modernidad occidental, no sólo porque hay otras realidades en las naciones colonizadas o soslayadas como subdesarrolladas; sino también porque se ha roto la relación dual entre el sujeto y el objeto, que daban coherencia a la visión de la realidad, así como a la postura del investigador frente a su objeto de estudio. Antes, el sujeto era algo ajeno al objeto estudiado, que mantenía su distancia frente a éste gracias de diversos métodos. El objeto de estudio era la realidad material que se conoce. En la posmodernidad se toma en cuenta al investigador, es decir, al sujeto, como parte de la realidad. El sujeto modifica y altera su objeto, a la realidad, al estudiarlo; a la vez que es susceptible a ser estudiado como realidad, tornándose objeto de estudio. Como resultado, la dualidad sujeto-objeto se rompe, la realidad se vuelve inaprehensible y se relativiza; por tanto, no hay verdad inmutable. La realidad depende del sujeto que la estudia o la experimenta, a su vez que depende del punto de vista desde la cual se mira.³⁶ No hay tal realidad en sí, el hombre sólo puede apreciar una ínfima parte de la misma, y lo hace mediante una serie de recursos y sistemas que condicionan la realidad que se estudia y los resultados obtenidos en la investigación. Por tanto, sólo se conoce superficialmente. Ello lleva a la caída de la razón moderna, y a la llegada de los paradigmas de superficialidad y relatividad del conocimiento. Entonces, no hay verdades universales, totales y que puedan llevar a un conocimiento profundo de la realidad; todo conocimiento o idea es relativo y superficial.

34. David Harvey, *Ibidem*, p. 65.

35. *Ibidem*, p. 337.

36. Armando Roa, *Ibidem*, p. 29-30, 45-47, 51.

En la posmodernidad, por tanto, ya no se cree en aquellos proyectos universales que buscaban liberar al hombre; porque éstos excluían al y lo otro. Así, de ahora en adelante los proyectos y modelos deben ser particulares, regionales y relativos a una cierta comunidad y circunstancia. Ya que lo particular tiene características que sólo son coherentes dentro de la localidad; provocando que el modelo o proyecto no funcione si es que se le extrae de la localidad o se le aplica a otro.³⁷ Ya no se ha de pretender abarcar el todo, pues indefectiblemente es disfuncional, excluyente y coarta la libertad de otros. Así como se renuncia a los proyectos universales; también se renuncia a los paradigmas que permiten conocer y entender la realidad en toda su complejidad, es decir, a los procedimientos y herramientas que proporcionaban la visión de la realidad como algo unitario. Los modelos posmodernos al ser particulares y relativos, abandonan el modelo que permitía ver al mundo, con todas sus dualidades y conexiones, como algo total. Por tanto, en la posmodernidad se carece de herramientas para ver, entender y actuar en un mundo o universo como algo unitario; para tener una imagen coherente dentro de la cual el hombre se puede ubicar incluso, en la diversidad y heterogeneidad.

El sujeto, al renunciar a los proyectos modernos universales, también renuncia a la rebelión. La revolución ha mostrado que no garantiza alcanzar los valores de igualdad y libertad; además, en nombre de los valores modernos, se han impulsado proyectos represivos, tiránicos o autoritarios por parte de los mismos Estados, como el fascismo o el autoritarismo de la racionalidad instrumental.³⁸ La utopía es, entonces, abandonada; y junto con ella, el espíritu revolucionario de lucha por los intereses comunes.

Gilles Lipovetsky ve a la posmodernidad como una modernidad llevada al extremo, donde los valores modernos continúan, pero con una lógica diferente.³⁹ De ahí, por ejemplo, el problema de la libertad. La libertad del hombre ya no es guiada por medio del principio de autonomía ligado a la ética, la razón y el buen juicio. Ahora la libertad está entendida como el derecho a manejarse según los intereses personales, evadiendo la ética y el deber ser.⁴⁰ El individuo se ha alejado de los intereses que comparte con los otros, su identidad ya no es aquella que mantenía en relación a una comunidad social; y el principio de autonomía se aleja, también, de una ideología social compartida. Por tanto, el hombre ya no se

37. David Harvey, *Ibidem*, p. 70.

38. Marycela Córdova, *op.cit.*, p. 142.

39. Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 105.

40. Armando Roa, *op. cit.*, p. 44.

identifica a sí mismo como una conciencia autónoma que, a través de sus acciones, puede modificar su entorno y sociedad.⁴¹ Ante estos fenómenos, se habla, de un individualismo exacerbado, en la que el sujeto ve por sus intereses personales, abandonando los sociales. Por tanto, la concepción del individualismo cambia.⁴²

Diversas han sido las críticas sobre la sociedad posmoderna en relación a los medios de comunicación. Se relaciona a éstos con el fenómeno del individualismo y la identidad personal; y se describe a esta era como convulsionada por modas pasajeras que fluctúan en cada instante. Para evitar volver a describir dicho tipo de descripciones, intentaré retomar el camino desde el capitalismo multinacional.

Como había descrito antes, el capitalismo posibilitó la flexibilización de la geografía mundial. Las corporaciones de las naciones desarrolladas iniciaron a migrar hacia lugares con una economía débil, en parte, porque posibilitaba reducir los costos de producción; a la vez que surgían complejos industriales donde antes no los había. Además, se generó un mercado mundial no necesariamente nacional, sino que rebasa las fronteras nacionales. La moneda, el mercado, finanzas y otros factores económicos, se vuelven fenómenos que rebasan la geografía política. Al Estado, como se había mencionado, se le responsabiliza de mantener un buen ambiente para que se atraigan mercados externos; a la vez de mantener una economía nacional estable, que lleva muchas veces su papel hacia el rescate de la economía. Por tanto, tanto la economía como la política, se mantienen en relaciones que van más allá de las fronteras nacionales, tanto dentro de fenómenos y acuerdos internacionales, es decir, con naciones extranjeras; como globales, pues rebasan la geografía política.

Las empresas apuestan hacia una producción de escala reducida, en la que el producto no es estandarizado, sino que cambia rápidamente para ser sustituido por uno nuevo. A su vez, ya no se produce un único producto, se ofertan varios de la misma índole. Una misma empresa podrá vender productos diversos que no necesariamente son del mismo ramo mercantil. La dilución de las fronteras, así como la producción diversa y cambiante, se deben en gran parte a los avances tecnológicos y científicos. La producción se vuelve cada vez más rápida y a menor costo, a la vez que los medios de comunicación y de transporte también. La comunicación satelital se torna imprescindible, no sólo en la política gubernamental

41. Felipe Alejandro Gardella, *Tiempos blandos: Individuo, sociedad y orden mundial en la posmodernidad*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2003, p. 37, 39.

42. Gilles Lipovetsky, *Ibidem*, p. 53.

que mantiene al tanto de las novedades, sino también en el ramo del mercado. Ello, como se dijo, provoca que el producto que se vende, tenga una corta vida y que cambie rápidamente en cortos lapsos del tiempo. Para que los productos sean consumidos eficazmente, las empresas invierten gran parte de sus fondos en la producción de la imagen del producto y de la misma empresa.⁴³ En este sentido, se habla de una estetización del mercado y de la misma cultura. La publicidad es la que permite que el consumidor se entere de un cierto producto; pero también es de capital importancia su imagen, pues permite generar necesidades de consumo. Al ser la producción diversa y a corta escala, el tiempo de vida del producto en el mercado, así como la publicidad, serán pasajeros.⁴⁴ Por ello se habla del estallido de modas fluctuantes y efímeras.

En este sentido, es de vital importancia la concepción de que la cultura se ha estetizado y convertido en un producto; y es el mercado al que se le adjudica principalmente el arribo de este fenómeno.⁴⁵ Al ser posible transmitir, publicar y anunciar la publicidad en una mayor cantidad de espacios, la sociedad es bombardeada por cantidades enormes de anuncios. La publicidad inunda las calles, los edificios y espacios de recreación; así como todo lo transmitido por aparatos tecnológicos dentro de domicilios y otros lugares. La sociedad se vuelve un consumidor voraz de productos, pero también de la misma imagen. El consumo de la imagen llega a lugares que no sólo tienen que ver con el mercado de productos; también la difusión de los líderes políticos, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales se vuelve imprescindible. Sabemos que la difusión por medio de la imagen, ha sido de vital importancia a partir del boom de posguerra; por ejemplo, en los bienes de consumo, los líderes políticos, así como de las acciones gubernamentales. Sin embargo, se le adjudica a la posmodernidad el que nunca antes se había asistido a un estallido tal del mercado de la imagen a través de los medios de masas.⁴⁶

También a la posmodernidad se le describe como una inusitada época en la que los productos e imágenes de lugares fuera de la localidad, inundan la localidad.⁴⁷ Se puede poner como ejemplo al supermercado, en el que el consumidor puede elegir no solamente entre una conserva de diferentes marcas y preparados, sino también de diferentes lugares de todo el mundo. El supermercado, pues se ha

43. David Harvey, *op. cit.*, p. 319.

44. David Harvey, *Ibidem*, p. 315, 317, 321.

45. Fredric Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, p. 10.

46. David Harvey, *Ibidem*, p. 318-319.

47. *Ibidem*, p. 331-332.

puesto este ejemplo, es un lugar en el que diferentes culturas son ofertadas a través de productos. Se dice entonces, que hay un eclecticismo cultural. Así mismo, en los medios de comunicación, el sujeto puede observar a través de una pantalla, un lugar que nunca a visitado. Según algunos, por tanto, el consumidor prefiere la contemplación a la acción, se vuelve apático.⁴⁸

Este fenómeno también lleva al problema de la localidad. Como se había mencionado, para que un cierto lugar se vuelva rentable y atractivo para la inversión del capital, se tiene que crear un ambiente de bienestar. Además de dicho ambiente, es necesario recurrir a alguna estrategia que permita que el lugar sea peculiarmente atractivo. Se recurre, por tanto, a explotar la imagen de lo propio de dicho lugar, sus tradiciones, cultura, costumbres. Lo regional, es decir, la identidad propia de una localidad, se vuelve de vital importancia. A su vez, lo particular de una comunidad social minoritaria también puede ser reivindicada a través de su comercio.⁴⁹

El individuo posmoderno que está inmerso en un ambiente global, según David Harvey, genera también la necesidad de una identidad particular. Esa necesidad puede ser compensada por medio de su identificación con una comunidad étnica o regional. Este investigador dice que el colapso de las fronteras respecto al consumo global y reducción del tiempo en los sucesos, generara también la necesidad de figuras estables, auténticas y de autoridad; que llevan hacia el “renovado interés por las instituciones fundamentales (como la familia y la comunidad), y la búsqueda de raíces históricas”.⁵⁰ Por tanto, la otredad y lo particular, encuentran un lugar dentro de la era global. Se trata de problemas aparentemente contradictorios, pues a la vez que el individuo es un consumidor asiduo de productos cosmopolitas y de otras localidades, vuelve hacia la tradición y su pasado. La posmodernidad es un lugar donde, por tanto, la nostalgia por el pasado, el interés por lo regional y por lo global coexisten.

Como se ha visto, no son tan claros los nuevos paradigmas y modelos de la posmodernidad. Varios de ellos parecen provenir de la misma modernidad, aunque bien, diferentes. Por ejemplo, se continúa en una era capitalista; la democracia, la libertad y el individualismo siguen vigentes. Por ello, la posmodernidad no es comprendida como una ruptura tajante con la modernidad, sino como una era diferente. Lo principal a subrayar aquí es el abandono de los modelos y proyectos

48. *Ibidem*, p. 332.

49. *Ibidem*, p. 326.

50. David Harvey, *Ibidem*, p. 323-334--335.

que conciben a la sociedad y al mundo como un todo unitario. Los paradigmas que principalmente son abandonados, son la búsqueda de la universalidad, el espíritu revolucionario, la visión del mundo como una totalidad unitaria, y el modo de ver la realidad, mediante la perspectiva de que la realidad como tal puede ser comprendida a través de la razón. Por tanto, los modos de ver, explicar el mundo y de actuar cambian, pues el aparato o sistema que se manejaba pierde credibilidad.

En la posmodernidad se pierde el sentido de la contradicción como algo marcado, aquello que debería ser contrario mediante una lógica dual, como pasado y presente, local y global, entre otros; coexisten dentro de una misma era. Así mismo, en la posmodernidad se pierde la posibilidad de entender el mundo como algo unitario, incluso dentro de su diversidad y conexiones complejas; porque se carece de herramientas que permitan ver, entender y actuar en el mundo o universo como algo unificado. No hay manera de que el individuo pueda percibir su mundo y realidad como algo coherente, ni que le permita ubicarse en un lugar de la realidad.

EL ARTE EN EL FENÓMENO POSMODERNO

Anteriormente se describió a la posmodernidad como una era en que se abandonan modelos y proyectos propios de la modernidad, cuya base es un resquebrajamiento de la visión del mundo como un todo coherente y unitario, que era posible explicar mediante relaciones duales. Así mismo, la posmodernidad no era en sí una ruptura total de las dinámicas que el hombre o una sociedad establecieron anteriormente; sino más bien, un cambio que se percibe diferente.

Al igual que la posmodernidad es descrita como aquello que no es, es decir, como una fractura del pensamiento moderno; el arte posmoderno también es descrito continuamente como una era en que los relatos artísticos modernos ya no son continuados. Por ello, la vía que tomo aquí para plantear de modo general lo que es el fenómeno artístico posmoderno, es definir cuáles son aquellos relatos abandonados; los cuales son descritos frecuentemente como finalizados.

La tarea descrita la realizaré en base a dos textos, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* de Arthur Danto; y *El fin del arte* de Donald Kuspit. El trabajo de estos autores no descansa directamente sobre el análisis del arte posmoderno, sino sobre concepciones acerca del fin de algunos relatos pertenecientes al arte visual en su historia; del cómo terminan estos relatos y cómo es el arte después de su abandono. Así, Arthur Danto habla del cómo se llega a lo que él denomina como arte posthistórico; y Kuspit, sobre lo que nombra como postestética y postarte. Tesis que como es de notarse mediante esta breve cita, son un discurso sobre la condición posmoderna, pues buscan en el prefijo del *post*, explicar un cierto arte que, según ellos, ya no es parte de la narración histórica o estética. El interés de tratar estos textos aquí, no es centrar las tesis del fin de la historia del arte, la estética o el arte; sino como dije, el abandono de relatos que han definido al arte en su historia.

Previamente quisiera apuntar que aquellos relatos que los autores describen como terminados, pertenecen a la historia del arte occidental. Bien sabemos que el lugar legitimado como centro del arte, previamente al final de la Segunda Guerra

Mundial, fue Europa; y posteriormente, la nación Estadounidense. Por tanto, los relatos que trataré, son exclusivos de una cierta localidad, al igual que los paradigmas que dominaron en la modernidad, que ya fueron tratados en la primera parte de este capítulo.

Arthur Danto distingue un par de relatos históricos previos a la posmodernidad, el arte como mimesis, y el arte puro y autónomo; el primero lo basa sobre la figura de Giorgio Vasari y su libro *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores*; y el segundo sobre las ideas de Clement Greenberg.

La mimesis fue un paradigma anclado sobre la pintura, que consistió en todo un aparato formal y estructural para representar la naturaleza o realidad concreta vista, bajo la intención de capturarla obedeciendo a la percepción del sentido de la vista. El pintor dedicaría su labor a imitar las “apariencias visuales” de lo percibido, y a perfeccionar sus habilidades técnicas.⁵¹ En base a Ernst Gombrich, Danto dice que el progreso de este sistema se dividiría en dos apartados principales: lo manual y lo perceptivo. La percepción humana que aprende a adecuarse a los sistemas de representación cambiaría muy poco a lo largo de aproximadamente seis siglos; mientras que los sistemas de representación de la naturaleza se modificarían mucho más. Por tanto, el progreso de la construcción de la mimesis radicaría prácticamente sólo en lo que Gombrich llamó manual; que sin embargo, no consiste únicamente en el dominio de habilidades manuales y/o técnicas; sino en un progreso lineal de perfeccionamiento de los sistemas de representación, los cuales serían descartados, dentro de un orden temporal continuo, en favor de otros considerados más adecuados. El juicio de discriminación o aceptación de los mencionados, obedecería a un criterio basado en la percepción visual.⁵²

El relato vasariano, según Danto, es el que permite entender la historia del arte premoderno como un continuo temporal y progresivo; e incluso, se puede tomar como el fundador de la historia del arte en sí, ya que las producciones previas tuvieron básicamente una función ritual, mágica, religiosa o útil dentro de las actividades humanas.⁵³ Dicha historia sufriría una discontinuidad cuando se presenta el nuevo relato que dominará en la modernidad. Esto sucedería cuando los artistas dan un giro al objetivo de imitar la vida y forma de la realidad, hacia el crear la forma. Según Greenberg, dicho suceso se daría en el Impresionismo, concreta-

51. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 70.

52. *Ibidem*, p. 71-73.

53. *Ibidem*, p. 25-26, 149.

mente con la obra de Manet. Sin embargo, para Danto, el Impresionismo es aún parte del continuo histórico de la mimesis, pues se dedicaría aún a las apariencias visuales. El modernismo iniciaría a finales de la década de 1880, con la obra de Vincent Van Gogh y Gauguin, de modo general, con el Postimpresionismo.

La historia de la mimesis sería una progresión lineal ascendente, en la que a través del tiempo se van desechando ciertos sistemas en favor de otros que resultan más adecuados para resolver el objetivo de representar en la pintura, la apariencia visual de la realidad. La historia del arte moderno, según Danto, también sería una historia progresiva, pero ahora de un “grado de adecuación filosófica”, es decir, “en términos de representaciones filosóficas de la naturaleza del arte cada vez más adecuadas”.⁵⁴ El modernismo o “Era de los manifiestos” fue una era en la que los artistas buscaron la esencia del arte dentro del arte mismo; en otras palabras, los artistas se preguntaron qué es el arte, cuál es su propia naturaleza. Por tanto, también fue una era de la definición del arte.⁵⁵

Danto nombra a la modernidad artística como la era de los manifiestos, ya que el manifiesto es una proclamación por un cierto tipo de arte. La mayor parte de los artistas de las vanguardias heroicas hicieron públicos sus manifiestos, en los que anunciaban su labor colectiva como un movimiento artístico que seguía una ideología en relación a su realidad temporal artística, política, social y/o filosófica. El arte por el que se proclamaban y por el cual se comprometían dentro de su misma producción, obedeció a su postura frente a su contexto; y fue una toma de posición que en efecto, definió un cierto tipo de producción artística como la que se debía hacerse. Este último precepto, apartado de su contexto, es el que entiende Danto como la legitimación y estipulación de una verdad filosófica del arte. Al respecto de aquellos movimientos que no publicaron manifiesto alguno, como es el caso de gran parte de las vanguardias posteriores a la Segunda Guerra Mundial, Danto dice que la crítica del arte fue quien llenó este vacío, principalmente en artículos de revistas donde los críticos legitimaron un cierto tipo de arte, discriminando otros.⁵⁶

Provisionalmente se puede ver que la modernidad artística no es una continuidad temporal lisa, como en aquella abstracción histórica que hace Danto de la premodernidad, como una sucesión de sistemas de representación cada vez más perfectos. La modernidad de la vanguardia heroica fue una era de revoluciones artísticas donde a lo largo del tiempo hubo diversos movimientos y corrientes

54. *Ibidem*, p. 87-88.

55. *Ibidem*, p. 51, 56, 58, 89.

56. *Ibidem*, p. 51.

artísticas que continuamente coincidieron en los mismos años, cada uno con ideas y preceptos propios. Sin embargo, en la labor de definir el arte moderno bajo un cierto relato general, Danto considera necesario apartar las particularidades que definieron a cada vanguardia.

Al estar íntimamente relacionada la verdad filosófica de la naturaleza del arte con un cierto tipo de arte, según Danto, la filosofía se relaciona entonces, con la categoría de estilo; entendido éste como “un conjunto de propiedades que comparten un corpus de obras de arte”.⁵⁷ Sin embargo, la categoría de estilo propuesta, resulta insuficiente para definir el arte moderno bajo el relato de Greenberg, ya que el estilo describe una serie de características particulares que tienen un conjunto de obras en un cierto espacio, tiempo y comunidad. Además, si se generaliza esta categoría hacia la historia del arte en general, se puede ver que también estuvo presente en la premodernidad. Así bien, el relato que interesa ahora, tiene que ver con las ideas del arte puro y autónomo.

A lo largo de diversas vanguardias los artistas investigaron lo propio del arte visual, es decir, las estructuras formales con las cuales se construye una obra. En la Bauhaus y el Constructivismo, estas estructuras formales tendieron a ser generales para las diferentes disciplinas artísticas. Pero en el Suprematismo y De Stijl, por ejemplo, los llamados medios de cada área disciplinar fueron particulares, aunque en ocasiones coincidieron en algunos elementos formales. Estas búsquedas de lo propio o puro de cada disciplina artística o del arte visual en general, se dio en las vanguardias que construyeron el corpus visual del arte, un conjunto de estructuras discernidas mediante una síntesis de los medios formales con los cuales se construye la obra. Así, las obras de las vanguardias visuales tendieron a la economía formal y a la síntesis de lo planteado. Así mismo, como Greenberg escribió, el tema representado tiende a disolverse o desaparecer dentro de éstas obras, hasta el punto que la obra sólo es apreciada como una construcción de la forma en sí, y por tanto, como propia de un campo disciplinar.⁵⁸

Sin embargo, el relato de Greenberg no es exclusivo de las vanguardias de la alfabetidad visual, ni inclusivo para todas las disciplinas artísticas; el centro de su discurso lo ubica en la pintura de vanguardia comprendida entre aproximadamente 1880 y 1965.

El arte puro y autónomo sería aquél en que el artista investiga mediante la creación de la obra, en el momento del pintar, la forma de la pintura. La pintura

57. *Ibidem*, p. 68-69.

58. *Ibidem*, p. 93.

sería el objeto de investigación que se aborda mediante la pintura. Así, el artista discerniría cuál es el conjunto de propiedades y estructuras formales que únicamente competirían a su campo disciplinar. Ese sería el arte puro, aquél en el que se discriminan propiedades que no son particulares del área artística, pues se consideran préstamos que van en detrimento de la esencia.⁵⁹ El arte autónomo que no comparte propiedades con otros campos, es extensivo hacia la escultura; pues aunque no es parte primordial del discurso de Greenberg, también hubo investigación sobre sus medios particulares, como es el caso del proyecto neoplasticista.

Las particularidades primordiales de la pintura, según Greenberg, serían el carácter plano de su superficie, a la que debe dirigirse la forma; sin añadir estructuras como el volumen o el relieve, por pertenecer al campo de la escultura. También, la figura geométrica de la superficie pictórica y “las propiedades del pigmento” serían lo propio de esta disciplina.⁶⁰ A esto, Danto suma “la pincelada y sus derivados manuales”,⁶¹ como el goteo o el frotado; pues la pintura moderna, a diferencia de la previa, hace patente el cómo procedió el autor y las propiedades del material. El corpus estructural moderno de Greenberg, es un conjunto de propiedades que aluden más a los medios formales y materiales, que a los conceptuales; sin embargo, sabemos que la vanguardia consideró sus medios en términos más que nada conceptuales y teóricos.

El relato del arte puro y autónomo no es inclusivo de todas las obras realizadas por las diferentes corrientes modernas occidentales. Evidentemente, quedan fuera cualquier producción que haya relacionado particularidades de diferentes campos disciplinares, las que no pueden adscribirse dentro de uno en particular; así como aquellas que no hayan comprendido la labor de investigar la forma pura de un campo disciplinar. Entonces, el relato marca límites. Greenberg sostuvo que el establecimiento de normas y convenciones era un paso necesario para el progreso de la pureza y autonomía del arte, a pesar que estos dieran como resultado condiciones de limitación y disminución de libertad.⁶²

A mediados de la década de 1960 aumentaron las obras cuya condición no fue coincidente con el relato moderno de Greenberg. Diversas obras tendieron a mezclar lo que Greenberg considero lo particular de un campo disciplinar con otro tipo de construcciones e incluso de medios materiales. En 1965 se publica “Objetos

59. *Ibidem*, p. 89-90.

60. Clement Greenberg, “Modernist Painting”, citado por Arthur C. Danto, *Ibidem*, p. 96.

61. Arthur C. Danto, *Idem*.

62. Arthur C. Danto, *Ibidem*, p. 92.

específicos” de Donald Judd, donde proclama un “arte nuevo” que a pesar de tener semejanzas con la pintura y la escultura, pretende trascenderlos sin inscribirse en ninguno de éstos.⁶³ Así mismo, en las décadas de 1960 y 1970 se generaliza una visión de lo moderno, en específico del arte puro y autónomo, como limitación de las posibilidades productivas y como una convención institucionalizada.⁶⁴ Las estrategias fueron diversas, pero tendieron a romper con el arte inscrito dentro de un área disciplinar autónoma de estructuras formales particulares y únicas. Es cuando los artistas deciden, entre otras cosas, realizar una obra que suponían más cercana a la realidad, fuera ésta una realidad del mercado y publicidad de masas, una realidad cotidiana, o una fuera de los lugares culturales comunes.

En este sentido, para Arthur Danto, la obra *Caja Brillo* (1964) de Warhol es un parteaguas entre el arte moderno y el posthistórico. Es el punto que marca el fin del relato de Greenberg, y el inicio de una era ausente de relatos. Contradictoriamente, él indica que el fin del arte como relato histórico se da al ser abandonado lentamente el ideal del arte puro y autónomo.⁶⁵ Sin embargo, la *Caja Brillo* es ese punto de quiebre, en el que, según Danto, la filosofía del arte giró del arte verdadero como un único posible, basado en las cualidades visuales que una obra debía poseer; hacia una donde se descubre que la obra para ser artística, no debe ser visualmente de ningún modo en particular. La *Caja Brillo* supone un movimiento de la construcción visual alejada de la realidad como referente, a un arte cuya apariencia es igual a la realidad material. El Pop no sólo emplearía la estética, forma y temas de la cultura popular de masas norteamericana, sino que también presentaría objetos cotidianos como obra.

La posthistoria iniciaría con la toma de conciencia de que la condición artística de una obra no puede estar basada en la apreciación visual; pues un criterio semejante no permite discernir entre una obra de arte y un objeto cotidiano. Entonces, “No hay imperativos *a priori* sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden ser cualquier cosa”.⁶⁶ Esto es lo que Danto llama verdad filosófica del arte; que sería el resultado de un análisis de la relación del arte con la realidad; abordado por los artistas a lo largo de la década de 1960 y 1970, mediante la producción de obras que tuvieron como objetivo cerrar cada vez más la distancia entre arte y realidad.

63. Donald Judd, “Specific Objects”, en James Meyer, et. al., *Minimalism*, Londres, Phaidon, 2000, pp. 207, 209-210. Publicado originalmente en *Art Year Book*, no. 8, 1965.

64. Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001 p. 26, 55, 57.

65. Arthur C. Danto, *Ibidem*, p. 128-129, 147-149.

66. *Ibidem*, p. 38.

La historia y era del arte occidental sería un periodo que va de aproximadamente 1300 a la década de 1980, en el cual la pintura fue la base de los relatos. Mientras que el linde de la historia, el periodo en que se pone a prueba el relato del arte puro y autónomo, estaría en las últimas décadas modernas, de 1960 y 1970. A partir del fin de los relatos, no habría límite ni condiciones algunas que dictaran lo que el arte debería ser. La posthistoria sería una era en la que todo es posible, pues los artistas no habían tenido tanta libertad.⁶⁷ A partir de entonces, el arte histórico se convierte en un recurso más al que los artistas pueden acceder, mediante las estrategias de la apropiación; pues una vez cerrada la historia “todas las formas son nuestras”.⁶⁸ Sin embargo, el arte es parte de un contexto histórico, el artista posmoderno podrá utilizar los temas, construcciones o representaciones del pasado, pero nunca podrá acceder al espíritu, papel ni significado que originalmente tuvieron las obras.

El arte posthistórico se caracteriza, según este autor, por un pluralismo sin precedentes, logrado gracias al aumento de libertad. Una vez finalizado el relato cuya base se encontró en los medios puros artísticos, los artistas podrán utilizarlos en su producción, así como otros medios de otras etapas históricas; mas una vez cancelados como proyecto, se cierra también el progreso que caracterizó a los relatos de mimesis, y del arte puro y autónomo.⁶⁹

Donald Kuspit coincide con Danto en la visión de que la dilución de las fronteras entre arte y realidad cotidiana, son un síntoma del fin de lo moderno. Sin embargo, su perspectiva no está basada sobre el fin de la apariencia visual como convención que distingue al arte premoderno y moderno, de un posthistórico carente de convenciones. Sino en el fin del acto creativo y la experiencia estética como núcleo del arte, que da como resultado el postarte y una era postestética.

La belleza fue el principal valor estético de una obra, fue entendido como un valor desinteresado al carecer de una utilidad pragmática. Ésta es discernible por el espectador a través de un juicio de gusto; a partir de la satisfacción, placer o descontento que la obra produce en él al contemplarla o experimentarla.⁷⁰ La contemplación, dentro del arte visual, es el lugar donde se produce la experiencia estética, una “experiencia sensible realizada y despojada de otro tipo de experien-

67. *Ibidem*, p. 26, 136, 164.

68. *Ibidem*, p. 225.

69. *Ibidem*, p. 172.

70. Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 104.

cias. Es inherentemente bella y produce puro placer”.⁷¹ Una obra será buena o mala para el espectador, dependiendo del juicio de gusto.

La experiencia estética es también posible al experimentarse otro tipo de fenómenos u objetos, como la naturaleza. El artista tendría una experiencia estética al observar el objeto, sujeto, situación o fenómeno que plasmaría. Donald Kuspit observa que Barnett Newman ubicó la experiencia estética dentro de una existencia humana previa a lo social y lo histórico; como la primera expresión y acto poético del hombre. Lo estético tendría lugar sólo en la fase primigenia del encuentro con el cosmos.⁷²

Por otro lado, observa que Marcel Duchamp ubica la experiencia estética posteriormente a la creación de la obra, dentro del fenómeno del juicio que emite el espectador.

Kuspit afirma que la experiencia estética no sólo tiene lugar en un momento previo o posterior al trabajo creativo del autor, sino también en el “proceso mismo de ejecución de una obra”.⁷³ Pues es un proceso de transformación en el que el artista traduce sus experiencias vividas en la realidad.

El acto creativo es un fenómeno de relación entre la subjetividad y la intelección del autor. En base a Duchamp, dice que el proceso de creación es una querrela emocional en la que se da lo que se quiere expresar, lo inexpresado, y lo que se expresó sin voluntad. En este proceso se encontrarían dos elementos primordiales, tanto el pensamiento razonado de la idea o asunto que el autor quiere tratar; como un pensamiento que podríamos denominar bruto, conformado por inconsciente y subjetividad del autor. La labor del artista sería conciliar la idea con lo subjetivo; así como el intelecto con los sentimientos o emociones, y la sensibilidad; en palabras de Kuspit, se trata de la dualidad “razón y sentido”.⁷⁴

En la obra, ambas cosas se traducen al binomio forma y contenido; siendo la obra no tanto la expresión de un pensamiento, como un proceso donde se “resuelve la diferencia entre una idea y su expresión, integrándolas sin fisuras en la experiencia estética”.⁷⁵

El arte moderno, según Kuspit, siempre estuvo basado en tales binomios. Sin embargo, el arte moderno se caracterizaría principalmente por haber dado un giro del exterior al interior. Ello sería, si retomamos a Danto, un giro de la mimesis,

71. Donald Kuspit, *El fin del arte*, Madrid, Akal, 2006, p. 36-37.

72. *Ibidem*, p. 29-30.

73. *Ibidem*, p. 31-32.

74. *Ibidem*, p. 22, 36-38, 42.

75. *Ibidem*, p. 34.

a lo que Kuspit engloba como el inconsciente. El artista dejaría de buscar en la naturaleza o realidad el motivo y proyecto que crear. Se daría a partir del Romanticismo una toma de conciencia sobre lo inconsciente, que hay otra realidad además de la realidad cotidiana que se puede denominar normal, en el mundo interior humano; donde radica la imaginación, subjetividad, el sueño, sentimientos y sensaciones. Sin embargo, no sería hasta el Expresionismo Abstracto donde se da el clímax de un arte que toma en el inconsciente su fuerza creativa.⁷⁶ Así también, previamente en el Surrealismo, se investigaron y propusieron métodos que permitieron hacer aflorar el pensamiento oculto del autor; también, se realizaron obras cuyo objetivo fue que el espectador reaccionara ante ésta con emociones o pensamientos inesperados.

Este giro da como resultado un cambio en los sistemas de representación y/o de construcción de la obra. En un principio, y en ciertos momentos de la historia moderna, los artistas continuarían encontrando en la realidad exterior o naturaleza, un modelo a concretar en forma, así como el contenido o tema que trataría la obra. Sin embargo, el inconsciente sería en estos la fuente creativa. Los sistemas de estructuración de la obra fueron modificados poco a poco, a razón del imperativo de expresar la realidad interior. Sería Kandinsky el primer artista que prescindiera de la apariencia visual de la realidad vista; separando a partir de ahí, la interioridad de lo exterior; para expresar lo interior bajo una forma no convencional hasta entonces, por medio de estructuras formales de naturaleza abstracta y conceptual.⁷⁷ Las estructuras formales adquirieron un carácter independiente de la naturaleza concreta, fueron tratados como entidades autónomas y vivas que los artistas relacionaron entre sí, bajo criterios puramente teóricos, filosóficos y/o espirituales.

Así, afirma Kuspit que la realidad interior ganó jerarquía respecto a la exterior, con lo cual, la experiencia estética en el acto creativo cobró importancia.

El relato que propone este autor como moderno, coincide con el de Greenberg en lo particular a la modificación en los sistemas de configuración o construcción de la obra; los cuales en efecto, son separados poco a poco de la realidad vista; o bien, la sintetizan o diluyen tanto que permiten que la estructuración formal impere. Sin embargo, el de Kuspit no se trata de un fenómeno de purificación ni de búsqueda de una esencia artística; sino de un cambio en la fuente de la creatividad, que se da en el interior de la creación de la obra.

76. *Ibidem*, p. 79-80, 85.

77. *Ibidem*, p. 85-86, 88-89.

El inconsciente es el término bajo el cual Kuspit engloba todo lo que tiene que ver con la subjetividad y la interioridad, por ello es un cambio de rumbo de lo exterior o realidad normalizada, a lo espiritual e individualidad del ser. Esta individualidad sería la ya revisada en el escrito anterior de este capítulo, una en base al principio de autonomía y a la idea de libertad. El inconsciente como acto creativo y como vía para la concreción formal de la obra, sería una vía de resistencia frente a “la represión social [...bajo las formas de...] estandarización, regimentación, homogeneidad, conformidad: todo lo que parecía burlarse del desarrollo de la individualidad libre, espontánea, y bloquearla”.⁷⁸ Los artistas modernos encontraron en la infancia, la locura y el primitivismo, un modelo de autenticidad y libertad espiritual; bajo el supuesto que los individuos de dichas condiciones, se comportaban de modo auténtico y genuino, por seguir su naturaleza y no el conjunto de normas sociales y sus derivados.⁷⁹

La experiencia estética dada en el acto creativo sería donde el artista se escinde momentáneamente de la realidad normalizada social, en un espacio individual y privado; y en ello consistiría lo heroico de la vanguardia moderna, según Kuspit. La experiencia estética sería una momentánea alienación en la que se vive una experiencia vigorosa, donde se puede trascender la identidad normalizada; sería un acto de trascendencia espiritual, y una liberación humana que permite llegar al valor de universalidad, radicado en la naturaleza humana.⁸⁰ Por tanto, el arte moderno sería la concreción subjetiva, emocional, y “de una manera comprensible, personal, [de] los arquetipos y universales que son el misterioso fundamento del espíritu humano y los valores humanos”.⁸¹

La base subjetiva de lo inconsciente, emocional, sentimental y sensible, no sería únicamente una causa rebelde y volitiva; sino sería el modo que encontrarían diversos artistas vanguardistas para burlar aquello que perciben como opresor y que va en detrimento de lo humano, en favor de una ideología y postura frente al mundo como lugar social y humano. Su compromiso es con el hombre y sus valores universales —fuere este la naturaleza humana, la espiritualidad, la libertad social frente a un cierto régimen, etc.—, más no con un individuo escindido de todo lo social y solipsista.

78. *Ibidem*, p. 90-91.

79. *Ibidem*, p. 90-91, 96.

80. *Ibidem*, p. 18-20.

81. *Ibidem*, p. 123-124.

Por tanto, según Kuspit, el arte moderno permitiría trascender la realidad cotidiana, todo ello gracias a un acto creativo donde se da la experiencia estética que a su vez, permite la comunión entre la idea y la expresión. El postarte se da cuando la cohesión de la idea y lo subjetivo de la expresión se pierde. El primer artista en hacer esto sería Duchamp, con sus *readymades* daría primacía a la idea. Presentar ensambles de objetos comunes y cotidianos sería la estrategia para burlar cualquier valor estético posible. Sus obras no tratan de llevar al estatus de arte a los objetos cotidianos presentándolos como estéticos; sino presentar un objeto realizado a partir de una estrategia artística puramente intelectual. Sin embargo, su obra no es postarte, aunque sí antiestética; pues descansa sobre la idea de que el juicio de gusto es incompleto para valorar una obra.⁸² Para Duchamp, la obra se debe ante todo, a un proceso mental en el que el artista materializa sus pensamientos en el material, en una querrela emocional entre la idea que se desea expresar, los pensamientos no pasados por un proceso de reflexión y que van a dar a la obra, así como la imposibilidad de una expresión completa de lo que el artista quiere plantear.⁸³ Por tanto, aunque Duchamp niegue la posibilidad estética del arte, se mantiene en lo que Kuspit nombra como acto creativo.

Sol LeWitt daría primacía a la idea en detrimento de la forma que la concreta materialmente. La idea si es sobre arte, tiene la posibilidad en sí misma de ser una obra; y en caso de que se decida concretar en medios físicos y formales, éstos podrían ser cualquiera, pues son simples recursos.⁸⁴ En caso semejante, se rompería el binomio equitativo entre forma y contenido, que según Kuspit, en la obra estética se da cuando ambos son lo mismo.⁸⁵

Cuando el artista coloca a la idea por encima de la construcción formal de ésta, se llega a lo que Kuspit denomina bajo el término de reproducción mecánica o técnica.⁸⁶ Esta se da en dos vertientes, la estrategia de apropiación, o cuando el artista vuelve la mirada a la realidad dada y la presenta como obra.

Este autor se basa en textos de Allan Kaprow para mostrar cómo es que el artista ya no pretende trascender la realidad. Anteriormente se habló sobre el arte moderno como una posibilidad de trascendencia espiritual e individual por sobre lo normado. Kuspit engloba los valores modernos bajo el objetivo e idea general

82. *Ibidem*, p. 25-28, 32

83. *Ibidem*, p. 21-22.

84. Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art", en Carles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 849-851. Publicado originalmente en *Art-Language*, Convery, vol. 1, no. 1, mayo de 1969.

85. Donald Kuspit, *Ibidem*, p. 62, 102.

86. *Ibidem*, p. 111.

de trascendencia de la realidad cotidiana, pues la obra ofrecería y permitiría que el hombre se escinda momentáneamente de las experiencias comunes, al entrar en lo que se denomina como experiencia estética.

En *Ensayos sobre el desdibujamiento entre el arte y la vida*, Allan Kaprow dice que la realidad dada en cuanto suceso, dinámica, situación u objeto material, está más logrado que el arte contemporáneo: “el no arte es más arte que el Arte arte”.⁸⁷ También sostiene que los campos disciplinares artísticos y el arte mismo como campo en general, son modelos de definición que los separa entre sí, a la vez de separar el arte de la vida; modelos que no tienen sentido en su actualidad, por ser “no sólo fútiles sino ingenuos”.⁸⁸ El arte contemporáneo muestra una evidente disolución de las fronteras disciplinares, que incluso llega más allá, hasta la realidad misma. La postura del artista sería mantenerse dentro del problema de la disolución, sin tomar partido por un arte que está del todo en la vida, ni uno que es arte autónomo; sino mantenerse en la tensión entre ambos.

Para Kuspit esto es una pérdida de definición y del sentido que el arte tuvo en la modernidad, perdiéndose por completo el significado del arte y de la vida; así como esa relación basada en la distancia.⁸⁹ Ahora, el artista en su querer opinar o tomar postura frente a la realidad, lo que haría sería presentarla en un desdibujamiento de los “sucesos fingidos y lo reales”, bajo la forma de la realidad misma.⁹⁰ Con lo cual, según este autor, en lugar de ofrecer la obra una comprensión del fenómeno, y permitir trascender la situación; el artista quedaría atrapado en la realidad misma, reificándola y reforzándola.

El artista de la reproducción mecánica de la realidad, ofrecería una formalización simple que no es el centro de interés, pues está realmente en la emisión de un mensaje o idea que debe ser directo. En la labor de ofrecer de modo claro dicha idea, el artista procuraría realizar una obra que sea fácilmente comprensible para el público, cuya forma estaría dada en favor de la presentación de una realidad, bajo el fenómeno anterior de la flexibilización de las fronteras que separaban al arte de la realidad.

La realidad presentada por el artista, sería usualmente la cotidiana, que es reificada y ofrecida mediante medios que no estaban dentro de los campos autónomos artísticos, sino en el campo de la realidad social o cotidiana. Así, el artista señalaría

87. Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, 1993, citado por Donald Kuspit, *Ibidem*, p. 58.

88. Allan Kaprow, *Idem*.

89. Donald Kuspit, *Ibidem*, p. 57, 66.

90. *Ibidem*, p. 115.

e informaría el suceso, pero éste no sufriría una transformación mediante un proceso creativo como el moderno, en el que el artista concreta en forma su idea, a la vez de volver al material inerte una expresión.⁹¹ Pues, como se dijo anteriormente, el mensaje es lo primordial, más no la forma; quedando resquebrajado el equilibrio y cohesión entre forma y contenido.

Por otro lado, había un arte de reproducción, también mecánica y reificadora; que re-presenta el arte pasado. Se trata de lo que Kuspit llama Arte sobre arte; y que se conoce como apropiación. Él afirma que al ser reproducidas las obras, éstas pierden su significado y carga original, convirtiéndose en un “cliché visual habitual”.⁹² El arte pasado es insertado dentro de lo familiar y comprensible, ajeno ya a la naturaleza de su originalidad estética.

Los dos tipos de reproducción —apropiación, y presentación o inserción del arte en la realidad— están sostenidos sobre la idea de que un arte que es reproducido, llega a un punto en que está muerto; pero que lo cotidiano o banal al ser reproducido, puede adquirir el estatus de arte.⁹³

Hal Foster coincide con esta idea, aunque no bajo la particularidad de ver en ello un postarte ni un arte agotado; y mucho menos en ver a todo el arte bajo un mismo tipo de discurso. Se trata de la estrategia de ubicar un objeto cotidiano cuyo uso está dado en la vida, dentro del espacio expositivo artístico; con el fin de modificar el significado del objeto. Se trata de un objeto que adquiere la cualidad de arte gracias a la personalidad del artista. El objeto no es lo que se ofrece en sí, sino la personalidad del artista que podríamos denominar marca comercial; lo que se presenta es un Jeff Koons, más no un electrodoméstico. Con este tipo de discursos, algunos artistas pretendieron señalar la dinámica del sistema del mercado artístico; participando en el mismo sistema.⁹⁴

Por otro lado, Foster también coincide en que hay un cierto tipo de obras que se basan en la reproducción técnica, que prefiere nombrar bajo el término de serie, en el que se reproduce una imagen visual icónica cuyo tema originalmente es traumático. Como ejemplo utiliza las serigrafías de Warhol sobre accidentes automovilísticos. Al ser reproducida la imagen visual bajo una técnica no depurada, se pierde el impacto que ésta produce en el espectador. Pero a su vez, la técnica ya concretada en la obra, ofrece algo visualmente particular, indescifrable; que permite que la realidad se vuelva a presentar; ahora ya no bajo la idea de un suceso

91. *Ibidem*, p. 38, 42, 48, 59, 73, 81.

92. *Ibidem*, p. 51.

93. *Ibidem*, p. 11.

94. Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001 p. 109-117.

real pasado, sino como una realidad material que está en la obra.⁹⁵ En este sentido, la imagen original, como señala Kuspit, pierde su carga y significado. Pero en este caso se debe señalar que se trata de una reproducción técnica material.

Danto también dice que el artista al apropiarse de una obra del pasado, puede tomar o retomar alguna de las propiedades de dicha obra, más nunca se podrá regresar al significado original que la obra pasada tuvo. Pues en el presente no hay un contexto y forma de vida que nos lo permita. La obras de la historia pueden ser recursos para la construcción formal o temática de la obra; pero jamás se podrá acceder ni recurrir a su espíritu.⁹⁶ En pocas palabras, el contenido original es inseparable de la obra original, y en cierta medida, de su contexto histórico.

El arte fue valorado bajo criterios estéticos a lo largo de varios años, posiblemente hasta fechas cercanas a 1965 o 1970. Estos criterios fueron cambiando de nombre, Greenberg hablaría de la calidad que distingue a un arte bueno de uno malo. El espectador sabría si una obra es de calidad o no, gracias a la experiencia que tiene como observador de obras; empero, el juicio sobre ésta no podría ser demostrado por medio de discurso o lógica alguna, pues se basa en la subjetividad. Por otro lado, la belleza sería también valorada a través de un criterio de gusto, y por el hecho de que la obra de arte no tendría ningún interés particular de utilidad pragmática. Kuspit ofrece una vía diferente para entender la experiencia estética, como parte de un proceso creativo en el que el artista vive una relación empática con la obra, un proceso intelectual y emocional donde la idea y lo subjetivo se encuentran.

Sin embargo, parece ser que la valoración estética más generalizada está en los criterios basados en la emisión de un juicio a partir de la expectación de la obra, sean éstos nombrados como calidad o gusto. Danto afirma que al ser la estética, una valoración no sólo particular del arte, sino también de la naturaleza —que se puede extender también a otras entidades u objetos—, no es característica definitoria del arte. Por lo cual, no es suficiente para valorar, ni puede entenderse ya como un deber ser del arte.⁹⁷

La modernidad es entendida como una era definida por el progreso. Danto encontraría una historia continuada donde los sistemas de construcción formal de la obra, van siendo cada vez más definidos; dentro de una búsqueda de la esencia

95. *Ibidem*, p.133-140.

96. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 67, 224-226, 229.

97. *Ibidem*, p. 105, 108.

del arte encontrada en lo particular del campo disciplinar. Por otro lado, Kuspit ve en el inconsciente la fuente creativa y la posibilidad de abrazar y plantear valores humanos universales y espirituales. En la posmodernidad, el progreso sería un proyecto abandonado; una vez alcanzado y consumado el ideal de un arte puro y autónomo, y hecho convención, deja de ser una búsqueda. Por otro lado, el ideal de libertad deja de estar en la figura de lo auténtico, que Kuspit encuentra dentro de la individualidad moderna.

La modernidad fue un periodo en el que los artistas abordaron e investigaron el interior del arte, no sólo como una construcción formal que obedece a sus propias dinámicas teóricas y conceptuales, así como a una filosofía y visión del mundo separada de la apariencia visual de la realidad. También se investigó hacia el interior del proceso creativo, aquél que Kuspit encuentra como experiencia estética. Fue una era de creación de métodos cuyo objetivo fue mirar hacia el interior del arte como configuración, así como mirar dentro del suceso en que se crea la obra; tornándose más importante el acto de creación en movimientos como el Informalismo o el Expresionismo abstracto; pues el arte era la experiencia misma del hacer.

Kuspit y Danto coinciden en que hay un cambio fundamental en el arte cuando lo presentado tiene la forma de la realidad, sea que se presente un pedazo de realidad concreta como obra —como es el caso de objetos cotidianos exhibidos en espacios expositivos—, una construcción o evento que tenga la apariencia de la realidad; o una construcción y/o acción insertada dentro de la realidad dada. En estos casos, el artista dejaría de interesarse en la interioridad del arte; posiblemente, con el objetivo de encontrar otras relaciones posibles entre lo artístico y la realidad concreta como fenómeno social; así como para dejar de lado la interioridad del arte como modelo convencional institucionalizado.

Hubo un periodo en el que la modernidad sigue su curso, pero donde a la vez existió el proyecto de desmontar las convenciones y proyectos modernos. Con lo que se quiso romper en los años de 1960s y 1970s, fueron los relatos del arte puro y de autonomía disciplinar, el valor estético del arte, y el inconsciente como vía para lograr una creación auténtica. Hubo una tendencia generalizada de ver en la realidad los temas o medios con que concretar la obra; en parte, por una transgresión a los campos disciplinares, cuyas definiciones fueron entendidas como limitación. En palabras de Danto, los artistas “presionaron contra los límites después de los

límites y descubrieron que éstos cedían”.⁹⁸ Como resultado, las prácticas artísticas aumentaron en diversas direcciones.

Considero importante señalar que varios de los puntos tratados sobre el postarte, el arte postestético o el arte posthistórico, no están formulados históricamente como un inicio ni característica que sólo competa al arte posmoderno. La mayoría de las modificaciones dadas en el arte por la finalización de ciertos relatos, son ubicadas por Danto y Kuspit en un periodo histórico donde diversos artistas occidentales se dieron a la tarea de desmontar lo que ellos percibieron como un sistema moderno legitimado e institucionalizado.

El artista posmoderno, al no vivir una época donde impera la modernidad como relato del deber ser del arte, sino una que ha resultado de las décadas de 1960 y 1970, ya no abraza el propósito de revelarse contra ésta. Por ello, se hace posible retomar procedimientos, representaciones, temas y estructuraciones de la modernidad, pero también de lo que podemos nombrar como un periodo antimoderno dado dentro de la misma modernidad. A su vez, al ser abandonado el proyecto de autonomía artística, parece ser que las múltiples direcciones que tomaron las prácticas, no produjeron la intención de ordenarlas claramente y definir sus particularidades en campos disciplinares nuevos; aunque sí tenemos diversos términos que muestran la necesidad de verbalizarlas, como es la acción, *performance*, intervención, instalación, *body art*, etc.

Por tanto, en la posmodernidad es abandonado el proyecto de investigación y de creación de la forma del arte; así como de los métodos y procesos mediante y en los cuales el artista crea la obra. La posmodernidad es la finalización del giro que el moderno hizo hacia el interior del arte. Así también, resulta del abandono de la visión de la modernidad como modelo limitante y represivo. Y una vez que finaliza, el artista vuelve a mirar el arte histórico inmediato, mediato y remoto, como un posible recurso para concretar el discurso.

CAMPOS Y PRÁCTICAS EN EL ARTE POS- MODERNO

CAMPOS DISCIPLINARES

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

2

CAMPOS DISCIPLINARES EN LA MODERNIDAD

Se parte del supuesto que la modernidad artística tiene su marco histórico aproximadamente entre la década de 1880 y cerca de la de 1980. Sin embargo, entre 1968 aproximadamente y 1980, se da una época especialmente conflictiva, pues es un momento dentro del cual se están diversificando las prácticas artísticas y las posiciones frente al arte visual. A la vez que se continua la vanguardia, hay artistas que ya están mostrando sus objeciones hacia los relatos modernos que perciben como institucionalizados.¹ Tomando esto como base, y la continua coincidencia de fechas que otorgan algunos autores a la modernidad como periodo histórico, finalizado aproximadamente entre 1965 y 1970;² se tomará, dentro de este apartado, como marco histórico a la última etapa moderna menos conflictiva, aproximadamente de finales de la década de 1940 a la de 1960.

La modernidad, como se vio en el primer capítulo de este documento, fue el resultado de un giro del exterior hacia el interior del arte; según Kuspit, hacia el proceso de creación de la obra, donde el inconsciente sería la fuente creativa; y según Danto, hacia la búsqueda de la naturaleza del arte en lo propio y puro del mismo. En otras palabras, el arte moderno inicia cuando el artista concentra su fuente creativa en el arte mismo, como proceso o forma; dejando atrás la naturaleza o realidad concreta.

1. Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 26-27, 30, 40, 75-76.

2. Arthur Danto, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 33, 35.

Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 209, 300.

Concentrándonos en el hecho que la modernidad es concebida históricamente como la era de las vanguardias, y en la formulación de un relato basado en la búsqueda de lo propio del arte; podemos inferir la coincidencia de esto con la construcción de la visualidad artística. Mencionamos, anteriormente, que diversos grupos de artistas de vanguardia se dieron a la tarea de investigar y concretar un cuerpo formal del arte, así como las relaciones que permitirían que ese cuerpo se constituyese como un todo dentro de la obra. Por supuesto, la constitución de la visualidad y sus normas, está íntimamente ligada con visión y posición frente al mundo particular, así como frente al arte; que no es la misma en todas las vanguardias. Lo que da como resultado, una declaración y puesta en funcionamiento de diferentes cuerpos teóricos de la forma.

Dejando de lado las particularidades de cada vanguardia; lo referente a la forma se le ha conocido o mencionado frecuentemente como el lenguaje del arte.³ Así, la modernidad fue una era caracterizada por la concentración de los artistas en lo que provisionalmente podemos nombrar como el lenguaje del arte. Posiblemente ello, así como la idea del relato del arte puro y autónomo, hace que sucesivamente, se comprenda la historia moderna del arte como una era de definición de los campos disciplinares artísticos.

Los campos disciplinares, como problema de esta investigación, no serán abordados mediante una investigación histórica de la construcción de la visualidad. Dado que lo que apremia, no es la constitución de una historia moderna, sino comprender algunos signos que permitan vislumbrar cómo es que se comprendieron los campos disciplinares en un momento histórico previo y casi inmediato a la posmodernidad; con el fin de, posteriormente, abordar el fenómeno de la flexibilización de los campos disciplinares en la posmodernidad.

Bajo este objetivo, se abordarán y retomarán las ideas de Clement Greenberg, respecto a la modernidad artística como una era en la que el artista vuelve su atención al interior del campo disciplinar, con el fin de depurarlo y afianzarlo sólidamente. También, pero dentro de un marco de ideas enteramente diferentes, se tratará parte de la teoría del arte concretada por la filósofa Susanne Langer; quien, con el objetivo de construir una teoría filosófica del arte, realiza un análisis minucioso de la naturaleza de la forma, el símbolo y el pensamiento artístico.

3. Como ejemplo de la visión de que el arte posee un lenguaje, está *El lenguaje de la visión* de Gyorgy Kepes (2ª ed., Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1976, pp. 302.); y la revisión de diversas teorías al respecto en *El lenguaje del arte* de Omar Calabrese (Barcelona, Paidós, 1987, pp. 279).

Las ideas de Greenberg se estudiarán en base a escritos publicados entre las fechas de 1939 y 1960. Mientras que la teoría de Langer se haya en *Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*, publicado en 1953. Y aunque las ideas de ambos autores sean perspectivas sobre el arte, así como el resultado de metodologías enteramente diferentes —Greenberg se encuentra dentro de la postura del crítico de arte, y Langer dentro de un método de construcción de una teoría filosófica del arte—, comparten una época histórica inmediata y posterior a la Segunda Guerra Mundial. Lo que hace pensar que manejan, o simplemente conocen, una historia del arte semejante.

Es preciso aclarar que la teoría de Susanne Langer no es una investigación que pretenda abarcar los campos disciplinares artísticos como asunto central, ni como parte de un fenómeno que le permite analizar el arte. Ella aborda en un cierto punto de su teoría, diferentes asuntos de artes particulares que no sólo son las que conocemos como visuales; pero sólo bajo la finalidad de un análisis riguroso que permita comprender el símbolo artístico, para posteriormente abordar lo que ella considera como lo que da unidad a todas las artes, que es la creación del símbolo que concentra y expresa el sentimiento humano.

Para Langer, la obra de arte como tal, es una unidad entre forma y sentimiento; esto quiere decir que la obra es un símbolo artístico creado mediante la articulación de la forma, cuyo contenido expresa formas del sentimiento humano; siendo ambos inseparables.

El sentimiento al que se refiere, no es el que el hombre tiene en su experiencia real, “no es sentimiento verdadero, sino ideas de sentimiento”.⁴ Para apoyar sus ideas, se basa sobre el texto de Otto Baensch, “Kunst und Gefühl”. Baensch sostiene que el arte contiene sentimientos objetivos, que existen fuera de la subjetividad del sujeto, entendiéndose al sujeto como la persona que presencia la obra. Éstos están dentro y son inseparables del objeto, y sólo son discernibles mediante una abstracción. Se caracterizan por no ser sensoriales, es decir, que no son perceptibles directamente mediante nuestros sentidos de percepción; pues son el contenido del arte. Así, según Baensch, lo que el arte ofrece es un “conocimiento objetivamente válido” de “los contenidos emotivos del mundo”.⁵

4. Susanne Langer, *Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, Col. Filosofía Contemporánea, Serie Textos Fundamentales, 1967, p. 60. (Publicado originalmente como: *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1953.)

5. Otto Baensch, “Kunst und Gefühl”, en *Logos*, 1932.. Citado por Susanne Langer, *Ibidem*, p. 28.

A los sentimientos expresados por el arte, Langer los llama “alcance vital”, en cuanto sentido o significado que ofrece la forma artística. A esta forma la llama “forma significativa”, pues se trata de la articulación de una serie de elementos abstractos que dan como resultado un todo, una obra que es un símbolo artístico total.⁶

La naturaleza de la forma artística, o forma significativa, es diferente a la del lenguaje. El lenguaje verbal o escrito, tiene como función un discurso, por lo cual, a su forma se le puede llamar lenguaje discursivo. Este lenguaje comprende, entre otras cosas, al “símbolo asociativo”, que se trata de la asignación de una palabra para denotar o connotar un algo del mundo, mediante una asociación “de uno-a-uno”.⁷ Así también, el lenguaje discursivo puede ofrecer símbolos complejos, como una oración o frase —aunque los símbolos complejos puedan comprender símbolos no relativos al lenguaje—; mediante relaciones de diferentes elementos, cuya articulación está lógicamente relacionada con aquello que el símbolo significa.

La forma significativa, al igual que los símbolos complejos, son una articulación de varios elementos entre sí, que a la vez de conformar un todo o “entidad mayor”, mantienen una cierta autonomía.⁸ Pero el arte es diferente al lenguaje, en cuanto que el lenguaje se compone de diferentes elementos que pueden ser separados del todo, y aún así, mantener cada uno de éstos sus significados asignados en el vocabulario. En cambio, según Langer, aunque el arte pueda ser analizado en partes, cada una de éstas no tiene un significado asignado y fijo; pues sólo tienen sentido en función del todo de la obra de arte, que es el símbolo artístico.

El sentido o significación que ofrece el arte, es lo que llama Langer “alcance vital”. Prefiere utilizar esta palabra, ya que el término significado “incluye la condición de referencia convencional o consumación de la relación simbólica”, que el arte no tiene. Mas alcance se refiere al sentido dado por el arte, el sentimiento: “este alcance es el patrón de la sensibilidad —el patrón de la vida misma tal como es sentida y conocida directamente”, y vital “restringe la adecuación de “alcance” al dinamismo de la experiencia subjetiva”.⁹ Por tanto, el alcance vital es un término que ubica el sentido del arte en la naturaleza del sentimiento mismo, en la experiencia subjetiva del hombre. El hombre conoce el mundo a través de su

6. Susanne Langer, *Ibidem*, p. 39.

7. *Ibidem*, p. 38.

8. *Ídem*.

9. *Ibidem*, p. 39.

pensamiento e imaginación; por tanto, las emociones tenidas mediante su experiencia, están íntimamente relacionadas a lo anterior. Y su experiencia del mundo no es únicamente práctica e intelectualmente lógica, sino que es “una vida de sentimiento”.¹⁰

La función del arte es expresar esa “vida de sentimiento”, mostrarla y hacerla comprensible a la intuición; y esto se logra mediante la forma significativa.

El sentido expresado por el arte, es una idea del sentimiento, como anteriormente se dijo. Esto significa que no es una emoción en sí de un yo. El alcance vital de la obra no son los sentimientos ni emociones internas del autor, sea que él haya querido expresarlos o no conscientemente. Tampoco se trata de la expresión de sentimientos de otras personas, representados en la obra bajo algún gesto o expresión corporal. Ni de un “sentido de vida de la sociedad” que aluda a valores o sentimientos sociales.¹¹ Así mismo, va más allá del espectador, pues no se trata del estado subjetivo de ánimo del espectador, lector u oyente a razón su experiencia ante a la obra. Lo anterior no significa que la obra no pueda tener o disparar todos estos contenidos subjetivos; sino que éstos no comprenden una particularidad del arte, pues pueden estar contenidos en otro tipo de objetos y documentos. Lo significativo del arte es que es la “expresión de la Idea” del sentimiento; como símbolo artístico, es una “articulación y presentación de conceptos”, mas no una señalización de hechos.¹²

La creación del artista es la obra de arte, que Langer concentra bajo el término de símbolo artístico. Ya que dicho símbolo es inseparable en cuanto forma —forma significativa— y contenido —alcance vital—; el proceso de creación implica a ambos. El proceso creativo contiene diversos factores que podemos comprimir en dos: el proceso mismo de creación, que implica la concepción de la obra y su realización; y las experiencias que el artista tiene a lo largo de su vida.

Aunque el artista no haya iniciado la ejecución de su obra, está ya se está formando en su mente en “el acto de concepción”.¹³ En esta primera etapa aún no está clara la obra total, en cuanto forma ni sentimiento. Sin embargo, lo que se va obteniendo es “la visión de la “forma dominante”, el sentido general bajo el cual trabajará, que Langer conceptualiza como el “sentimiento fundamental” que será expresado en la obra, mas no los sentimientos o sentidos particulares que tratará

10. *Ibidem*, p. 344-345.

11. *Ibidem*, p. 33, 361

12. *Ibidem*, p. 33-34.

13. *Ibidem*, p. 361.

ésta. Al obtener mentalmente esta forma dominante, el artista logra vislumbrar la estructura general de la obra.

Sin embargo, terminado este proceso de concepción, e iniciándose el proceso de elaboración, aún no está del todo completa la estructuración total ni las cualidades particulares del alcance vital. El trabajo que se realiza es el que implica la configuración de ambos continentes, pues se trata de un símbolo artístico que implica forma y sentido. Hasta que la obra es finalizada, el artista conoce el alcance vital.¹⁴

La imaginación del artista, en cuanto pensamiento artístico, implica varios factores que tienen que ver con su experiencia. Una experiencia, que como otros hombres, es también una vida de sentimiento. Una de ellas es la que tiene al momento de crear la obra, al tener contacto con la realidad dada; el artista “toma de la realidad perceptible, ante la cual se encuentra, posibilidades de experiencia subjetiva que no ha conocido antes en su vida personal”.¹⁵ Por otro lado, el artista puede ser espectador de las obras de otros autores. El conocimiento y reconocimiento de ideas de sentimiento en obras de otros, también le permiten ampliar su imaginación. Todo lo anterior, así como su evolución en su propia creación, dan como resultado una capacidad imaginativa y pensamiento artístico cada vez mayor, que le permiten vislumbrar, elaborar y variar maneras de expresar sentimientos o ideas humanos; pensar y conformar el “cómo ha de ser lo que le puede suceder a la humanidad”.¹⁶

La forma significativa es la que expresa aquellas ideas de sentimiento humano, una cierta vida de sentimiento.¹⁷ Como se vio anteriormente, aunque comparta la característica del lenguaje, de ser una articulación de diversos elementos, es diferente; pues sus elementos no poseen un significado fijo ni convencional. La configuración de la forma simbólica tiene que ser lograda tomando en cuenta la idea del sentimiento, que es una vida de sentimiento. Al tratarse de una idea de vida, lo que se configura es una apariencia de vital del sentimiento.¹⁸

Ahora bien, para que la obra sea un símbolo del sentimiento, tiene que ser creado como una apariencia; y la condición de apariencia es una de las cualidades de la naturaleza del arte. Este concepto es elaborado por Susanne Langer en base al

14. *Ídem*.

15. *Ibidem*, p. 362.

16. *Ibidem*, p. 363.

17. *Ibidem*, p. 36.

18. *Ibidem*, p. 345-346.

término imagen, al de apariencia de Carl Gustav Jung, y el de *Schein* de Friedrich Schiller.

La imagen consiste en “un puro objeto virtual”, algo que existe únicamente para la percepción, a pesar de ser un objeto del mundo concreto.¹⁹ La obra puede ser completamente concreta en cuanto objeto real; sin embargo, su naturaleza de imagen hace que ésta sea percibida como algo que no es parte de la realidad concreta, sino que pertenece únicamente a lo visual.

El término de imagen es comúnmente referido únicamente a lo visual. Pues, como dice Langer, el ejemplo más común es la imagen reflejada por un espejo. Empero, el concepto de apariencia elaborado por Langer, no implica únicamente lo visual. Para explicar que ésta se puede encontrar dentro de otros ámbitos de la percepción y concepción; recurre al concepto de apariencia de Jung. El ejemplo de Jung, para ilustrar dicho concepto, es el sueño; en el sueño todo es imaginario, y en él no sólo hay imágenes visuales, también hay “sonidos, sucesos, intenciones, peligros [...] y todos son igualmente irreales según las medidas del hecho público”.²⁰

Por otro lado, el *Schein* de Schiller, es una propiedad del arte, ubicada también, en el cómo es que se concibe a la obra de arte. El *Schein* es también la condición de apariencia, el hecho de que una obra de arte es percibida y concebida fuera del ámbito de lo práctico. Esto quiere decir que implica un proceso de abstracción, en el que la obra es separada de su condición de objeto concreto, así como del entorno del mundo real y práctico; para ser sólo una “apariencia pura”.²¹

Por lo anterior, Langer sostiene que una condición necesaria en el arte, es aparecer como una “otredad”, algo extraño y distinto al mundo de lo real; sólo existente para ser percibido y concebido dentro del reino de lo sensorial y lo imaginario.²² La forma artística tiene la propiedad de ser “cualidad pura” o “apariencia estética”, de ser concebidas fuera del reino de lo real. Por ello, se dice que la forma es abstracta, así como también su contenido; por lo cual, “todo arte es abstracto”.²³ Lo anterior quiere decir que aquello con lo que trabaja el artista, que es la forma significativa; contiene y es una apariencia o ilusión.

Según Langer, la forma abstracta, y por tanto, también aparente, no es el fin del artista; es sólo una condición necesaria para que quede liberada de realidad y sus usos comunes; para poder ser manipulada y concebida con una finalidad artística.

19. *Ibidem*, p. 50.

20. *Ibidem*, p. 51.

21. *Ibidem*, p. 52.

22. *Ídem*.

23. *Ibidem*, p. 53.

Esta última es la creación de un símbolo artístico, una obra que exprese la forma del sentimiento humano.²⁴ Por ello es que la forma y el sentimiento expresado están íntimamente relacionados dentro de la creación del artista, hacen un todo que es la obra.

Como se dijo anteriormente, el contenido del símbolo artístico es el alcance vital; éste es el sentido de la obra, dado a través de la articulación formal. Y si el artista articula la forma, es para configurar a su vez, el alcance vital. Dando todo esto como resultado al símbolo artístico.

El símbolo artístico, afirma Langer, es “siempre un símbolo primario”.²⁵ Ello significa que es un todo, y es “único e indivisible”; a pesar de poder ser analizado en sus partes, pues dichas partes no significan nada de modo separado, sólo se dan como “forma total”.²⁶

Paralelamente al símbolo primario, que es la obra de arte en su totalidad; hay un concepto al que Langer llama “ilusión primaria”. Hasta el momento, se han descrito varios de los puntos de las artes en general, que conforman la teoría filosófica del arte de la autora. Este cuerpo teórico, aunque no se ha descrito en todas sus partes, constituye la idea general de Langer sobre la unidad entre todas las artes. Toda su teoría es aplicable a las artes, sea música, literatura —incluyendo dentro de ésta al teatro—, danza o artes plásticas. Empero, cada arte tiene sus particularidades en relación a la ilusión primaria, que es una creación. A su vez, dicha ilusión particular da como resultado un alcance vital dentro de un cierto dominio.

Las profundas divisiones entre las artes son las que separan sus mundos mismos, a saber, las diferencias en lo que las diversas artes crean, o diferencias de ilusión primaria. [...] Yo creo también que el arte es esencialmente uno, que la función simbólica es la misma en cualquier clase de expresión artística, que todas sus clases son igualmente grandes, y que su lógica es de una sola pieza: la lógica de la forma no discursiva (que gobierna la forma literaria tanto como cualquier forma creada).²⁷

La ilusión primaria de las artes plásticas, que dentro de la teoría de Langer abarcan a la pintura, la escultura y la arquitectura; es la de un “espacio virtual”.²⁸ Dicha ilusión es la que las hace afines, si bien, cada una de éstas tiene una apariencia del espacio particular.

24. *Ídem*.

25. *Ibidem*, p. 342.

26. Susanne Langer, *Ídem*.

27. *Ibidem*, p. 100-101.

28. *Ibidem*, p. 93, 100.

Langer menciona que el espacio al ser virtual en las artes plásticas, es diferente al espacio del mundo real, que “no tiene figura”, “es amorfo” y no es una totalidad. También es diferente del espacio físico o científico, que es “puramente abstracto”. Dicho espacio, en la vida cotidiana, apunta, es conocido a través de varios de nuestros sentidos.²⁹ En cambio, en las artes plásticas, se trata de una apariencia únicamente visual, y por lo tanto, virtual. Ello significa que también es una abstracción, pues se experimenta como separado de la realidad material o mundana. Al estar dislocado de la realidad física o cotidiana, el espacio no es un fragmento de ésta. En cambio, es suficiente y continuo en sí mismo, es una entidad completa y total, es “autocontenido”.³⁰

Dicho espacio es configurado a través de la articulación de la forma, de partes separadas e independientes entre sí, si es que son tomadas en cuenta bajo un análisis taxonómico. Se trata de una configuración relacional de las estructuras formales entre sí, así como respecto al espacio. Para explicar lo anterior, Langer se basa en el *The Problem of form in Painting and Sculpture* de Adolf Hildebrand. Él ejemplifica la idea de “espacio total”, como un volumen de agua; dentro de éste se pueden hundir recipientes que hacen volúmenes de agua independientes. A pesar de haber diferentes elementos, la masa de agua se mantiene como una idea de totalidad.³¹ La idea de espacio total es la misma, hay entidades separadas entre sí dentro del espacio, su organización con el espacio y entre las mismas da como resultado al espacio virtual. La concepción de Langer, es una composición relacional realizada a través de múltiples relaciones —tensiones, equilibrio, ritmo, etc.—, que da como resultado la organización de una unidad, que tiene como fin el “hacer visible el espacio y sensible su continuidad”.³²

El espacio virtual, esa unidad espacial, es lo que crea el artista en las artes plásticas. Sin embargo, en cada una de las artes plásticas, hay una creación particular, una ilusión creada diferente:

La pintura crea planos de visión o “escenas” frente a nuestros ojos, sobre una superficie bidimensional real; la escultura crea un “volumen quinético” virtual a partir de un material tridimensional, es decir, de un volumen real; la arquitectura articula el “dominio étnico” o “lugar”, por medio del tratamiento de un lugar real.³³

29. *Ibidem*, p. 72.

30. *Ibidem*, p. 75.

31. Adolf Hildebrand, *The Problem of form in Painting and Sculpture*, Citado por Susanne Langer, *Idem*.

32. Susanne Langer, *Ibidem*, p. 77.

33. *Ibidem*, p. 93.

Lo que se dijo sobre la idea de espacio total de Hildebrand, es aplicable por completo a la pintura; ya que de hecho, esa idea fue concebida dentro del análisis de la pintura. La pintura se crea dentro de un proceso en el que se construye el espacio; donde se ubican elementos en la extensión del plano pictórico. Su organización no es únicamente posicional, también es configurada por medio de las categorías formales y las relaciones entre tanto elementos como categorías. Como se mencionó anteriormente, la composición concebida por Langer, es relacional, pues también se organiza con respecto al espacio pictórico.

La organización de la forma da como resultado una serie de ilusiones. Dejando de lado a la ilusión primaria, estas ilusiones son las logradas específicamente por la organización formal. Los términos de movimiento, crecimiento, ritmo y dinamismo son ejemplo de estas ilusiones. Se trata de conceptos utilizados para nombrar los efectos perceptuales, que se dan dentro de la “imaginación primaria”.³⁴ Estas ilusiones son las que animan la superficie. Langer utiliza el concepto de “forma viva” para nombrar a la forma artística que da la ilusión de tener dinamismo. La forma viva es el símbolo del “concepto de vida”, “exhibe directamente lo que es la esencia de la vida —un cambio incesante, o proceso, que articula una forma permanente”.³⁵

Langer explica el concepto de vida desde lo que son los organismos o sistemas naturales. El organismo sufre un proceso de cambio constante, dentro del que asimila aquello que está en su entorno. Sus cambios constantes son los que le aseguran su permanencia. La vida, es entonces, una serie de cambios constantes y acumulativos que permiten la permanencia.

Así como los organismos, según Langer, en los sentimientos también hay un sentido de cambio y permanencia. La forma viva está íntimamente relacionada con la cualidad de los sentimientos. Volviendo a la pintura, el sentido de vida está constituido por aquellas ilusiones de movimiento, crecimiento, y en general de todas aquellas relaciones formales que dan la apariencia de dinamismo. Este dinamismo, sin embargo, es dominado por una ilusión de estabilidad, dada por la superficie pictórica y su límite.³⁶ El espacio pictórico es concebido, entonces, como algo ante todo estable; y bajo la forma de una superficie que tiene un límite. Este límite no se refiere a una frontera que separe a la pintura de la realidad material; ya que no hay que olvidar que el espacio total es uno, y como tal, es suficiente y completo en sí mismo.

34. *Ibidem*, p. 65.

35. *Ibidem*, p. 66.

36. *Ibidem*, p. 67, 68.

Lo anterior fue lo respectivo al sentido de vida en la pintura, que está íntimamente relacionado con aquellos efectos a apariencias construidas mediante la articulación formal. La articulación de la forma da otra ilusión, aún más fundamental en la pintura, la ilusión primaria de “escena”. La idea de escena está íntimamente relacionada con la idea de espacio pictórico de Hildebrand. El artista coloca, distribuye y organiza diferentes elementos en el plano pictórico, cuya naturaleza es plana. Sin embargo, nuestra percepción tiende a percibir los elementos en niveles de profundidad diferentes, cada uno de los elementos aparenta tener una distancia diferente con respecto al observador. La mirada se concentra en cada uno de estos separadamente; lo que hace que el espectador deje de ver la forma, para ver cosas e historias.³⁷ Para el artista, la construcción de una historia o una serie de figuras, son sólo la constitución de motivos; porque su objetivo principal es ante todo la creación de una organización espacial.

La ilusión de niveles de profundidad es lo que Langer llama “escena”; pues se trata de una apariencia de profundidad que nada tiene que ver con la naturaleza material de la superficie pictórica. La escena es así, “un espacio opuesto al ojo y relacionado directa y esencialmente con la vista”.³⁸ La ilusión de un espacio tridimensional, no necesita de la representación de figuras u objetos comunes y reconocibles; pueden ser puramente formas, y aún así construir una escena.

La escultura como objeto material, es un volumen que ocupa un lugar en el espacio. Sin embargo, afirma Langer, como apariencia es más que el volumen material; la escultura abarca y domina el espacio que le rodea. Ese espacio tiene una forma dependiente del volumen, es conformado por éste, y es también parte de la escultura. Éste es una ilusión, pues en la realidad material, no tiene figura ni limitación alguna.³⁹

La escultura, al igual que las demás artes, es concebida por Langer bajo el concepto de vida. En este caso, de la idea de un organismo vivo cuya estructura cambia y se mantiene a razón del ambiente en el que se encuentra. Los cambios en sus partes, son los que le permiten mantener sus funciones vitales; por lo cual, su forma es necesaria y funcional. La idea de vida en la escultura es la sensación y apariencia de que su forma es necesaria, así como también el espacio que la envuelve. A esto, Langer lo llama “volumen quinético”, que es una ilusión primaria.

37. *Ibidem*, p. 74.

38. *Ibidem*, p. 85.

39. *Ibidem*, p. 87.

El espacio que domina la escultura, aquél que tiene una forma dada respecto a ella, es una ilusión de ambiente. La escultura aparenta ser un centro a partir del cual se orienta y organiza aquello que le rodea; es decir que la escultura como volumen, es la que organiza y configura su espacio circundante.⁴⁰ Y este, como tal, es también parte de la misma.

La ilusión de espacio creada por la escultura, es el ambiente y también, un espacio virtual. Su volumen como entidad física, puede ser experimentado a través del sentido del tacto, no sólo de la vista. Empero, al tratarse de un símbolo plástico cuyo reino es la de la apariencia visual, el autor tiene la tarea de objetivar lo táctil en algo únicamente visual: “hacer visible el espacio del tacto”.⁴¹ Ese espacio del tacto es el concepto de ambiente; pues al igual que un sujeto tiene la idea de ser el centro de un ambiente, dentro del cual se dan sus movimientos y actividades; y el ambiente cobra una forma que está en íntima relación con las proporciones del sujeto; la escultura “la vemos como el centro de un espacio que le pertenece por entero”,⁴² de uno configurado por ésta. El concepto de “volumen quinético” proviene justamente de la idea de un sujeto cuya percepción de los objetos a su alrededor, y sus movimientos abarcan un cierto espacio, y lo apoyan en la orientación de su espacio circundante. Esta idea es resumida por Langer, en unas breves líneas:

La obra es la semejanza de un yo, crea la apariencia de un espacio táctil y, además, una apariencia visual. Efectúa la objetivación del yo y del ambiente a favor del sentido de la vista. La escultura es literalmente la imagen del volumen quinético dentro del espacio sensorial.⁴³

La ilusión primaria creada por la arquitectura, es la de “dominio étnico”. Ésta tiene que ver con el funcionamiento y organización cultural. Langer dice que éste es un lugar dentro del cual se organizan una serie de funciones culturales. El lugar no es exclusivamente un sitio geográfico, puede no tener una inscripción fija de localización. Da como ejemplos de lugar a un barco marino, un circo o un campamento de alguna etnia nómada. Aunque los grupos sociales modifiquen su ubicación de asentamiento, éstos se mantienen bajo la idea de “un lugar autocontenido”, pues es ahí donde su funcionamiento y organización se da. Entonces se dice que éstos son un lugar cultural, aunque pueda ser o no uno geográfico. La cultura, dice Langer, es un sistema donde tienen lugar las actividades humanas, es

40. *Ibidem*, p. 88-89.

41. *Ibidem*, p. 88.

42. *Ibidem*, p. 90.

43. *Ídem*.

un “patrón funcional continuo”; en sí, no es material, ni visible; aunque contenga elementos y “síntomas físicos”.⁴⁴

La arquitectura crea y da sentido a la ilusión de dominio étnico. El dominio étnico es una ilusión geográfica, de “espacio autocontenido, autosuficiente y perceptivo”.⁴⁵ Su naturaleza es la de una organización donde se dan las funciones vitales; la tarea de la arquitectura es hacer patente la organización funcional —no en un sentido pragmático ni utilitario, sino vital. Habría que tomar en cuenta que la concepción de arquitectura de esta autora, abarca productos que van desde monumentos ancestrales, hasta lo que puede abarcar el concepto de hogar. En realidad, los diferentes productos de ésta no se podrían subdividir en lo que construye un espacio interior, y lo que está en el exterior; y tampoco se trata de una querrela escultura-arquitectura. Si acaso se intentara clasificar el sentido de funcionamiento vital de ésta, se hablaría de la creación de una apariencia pública y colectiva, y otra privada y personal. Ya que ésta “crea la apariencia de ese mundo que es el complemento del yo”.⁴⁶

Entonces, la arquitectura no es un producto que dicte la organización social, étnica o cultura; sino que, al igual que el arte, es un símbolo de un sistema donde se dan las funcionales vitales; entendiendo que por vital se habla de la vida del ser. Esta vida del ser es simbolizada en sentimientos y sentidos, como lo sacro, la sobriedad, y diversos ritmos en que se experimenta la vida: “alternancias de sueño, de vigilia y seguridad, emoción y calma, austeridad y abandono [...], las complejidades del desarrollo moral completo, los modos sacramentales y caprichosos que marcan el orden social [...]”.⁴⁷

La organización arquitectónica no es únicamente realizada en base al funcionamiento vital netamente humano; también se toma en cuenta y simboliza lo que Le Corbusier llamó “a imagen de la naturaleza”, que son las leyes de la física, “las leyes de la gravedad, de la estática y de la dinámica”.⁴⁸ La arquitectura se muestra como “apariencia espacial de un mundo”.⁴⁹ Es una organización en y del espacio y lugar real.

Según Langer, la arquitectura es un “espacio autocontenido”, porque su configuración es la de ser un lugar con un centro y periferias propias. Entonces, su

44. *Ibidem*, p. 93-94.

45. *Ibidem*, p. 93.

46. *Ibidem*, p. 96.

47. *Ibidem*, p. 94.

48. Le Corbusier, citado por Susanne Langer, *Ibidem*, p. 95.

49. Susanne Langer, *Ibidem*, p. 93, 95.

sentido se da desde dentro, y lo mantiene separado del derredor. Se trata de una configuración y sentido dado del interior hacia el exterior. Su exterior es una especie de membrana o piel que separa a la arquitectura del exterior, pero aún así, “es su punto de contacto e interacción con el mundo”.⁵⁰

Resumiendo, la arquitectura como creación de la ilusión virtual de un dominio étnico, es una organización realizada como imagen del mundo humano, social, étnico y cultural. Su símbolo es el sentido del funcionamiento de las experiencias privadas o colectivas, tomando siempre en cuenta los tonos y timbres culturales. Se da dentro del espacio real, y a su vez, se configura bajo la apariencia de lugar cultural.

Hasta aquí queda lo referente al análisis elaborado por Langer, de las artes plásticas particulares. Su análisis, como se vio, versa sobre la configuración formal de la obra que da como resultado una cierta ilusión o apariencia visual. Dicha apariencia no se caracteriza por ser simplemente una abstracción e imagen dada a través y para la percepción; también está configurada en relación a lo que Langer denomina alcance vital. El símbolo artístico es un todo entre forma y contenido; por tanto, el artista cuando configura la forma también construye una ilusión; pero como se trata de un símbolo, a su vez se está construyendo un sentido. Dicho sentido es el que Langer llama usualmente sentimiento, o bien, vida del sentimiento. El sentimiento o sentido contenido en la obra, no es cualquiera, porque su tono y naturaleza tiene que ver con la naturaleza de la apariencia que construye la obra. En las artes visuales, la escena, el volumen quinético y el dominio étnico; son alcances vitales que tienen que ver con la naturaleza de su respectivo símbolo. Ello no quiere decir que los sentimientos sean restringidos a un dominio formal, perceptual o de imagen; simplemente que el contenido emotivo se constituye bajo un sentido que podemos llamar dominante o de base.

Las artes visuales se encuentran, entonces, dentro del reino del espacio virtual. Aunque la creación de cada una de ellas es un espacio virtual diferente, el simple hecho de que compartan un cierto tipo de ilusión, las relaciona. Otras artes crean ilusiones diferentes, así como también tienen sentidos o alcances diferentes. Sin embargo, a pesar de todas las particularidades que se puedan encontrar dentro de las apariencias que presentan; comparten una naturaleza común. Langer analiza cada arte por separado, con el fin de realizar un examen profundo del símbolo

artístico, nunca con la finalidad de establecer fronteras disciplinares. Afirma que el arte comparte una unidad, esa unidad está establecida en el todo de su teoría.⁵¹

Ahora dejaré completamente de lado la teoría de Langer, para dedicar el estudio a las ideas de Greenberg respecto a los campos disciplinares. Éstas se pueden rastrear a lo largo de los textos que tratan sobre el arte puro y autónomo. Anteriormente se habló de éste como un relato surgido en la modernidad artística y abandonado a partir de la posmodernidad. Se revisó en base a la idea de relato vertida por Arthur Danto en su *Después del fin del arte*. Dicha revisión se hizo con la finalidad de estudiar los relatos que según algunos autores, han sido abandonados en la posmodernidad. Ahora se retoma dicho relato con la finalidad de estudiar las ideas de uno de los críticos que han tenido mayor repercusión en la construcción de la historia del arte moderno. No bajo el objetivo de realizar una historia, sino de rastrear planteado por este autor, al respecto de su idea sobre pureza e independencia de los campos disciplinares artísticos.

La idea del arte puro y autónomo fue abordada, revisada y planteada por Greenberg a lo largo de, por lo menos, más de dos décadas. Ésta fue cambiando conforme pasaba el tiempo, y si se quiere ver así, fue madurando o haciéndose más clara. Sus textos al respecto, siempre están planteados mediante argumentaciones históricas; mediante una interpretación que Greenberg da de los sucesos artísticos pasados. En un inicio, el arte puro fue planteado como uno de los principios más concluyentes de las artes vanguardistas. Posteriormente, éste se trató como principio de lo moderno en el arte. Su idea de vanguardia, aunque muestra muchas afinidades, es diferente a su idea de arte moderno.

Por lo tanto, es pertinente recordar la fecha en la que plantea un cierto tipo de idea. Con todo ello, considero, podemos ver diversos rasgos continuos a lo largo de su idea de un arte puro y autónomo; fue ello en las épocas o movimientos donde ve un cambio en los rasgos del arte, o bien, en casos de artistas cuya obra considera revolucionaria, porque dan un paso dentro del progreso del arte hacia la independencia y pureza.

Quisiera mencionar que los textos sobre los que me basaré están comprendidos de 1939 a 1960. En concreto, y en orden cronológico, son “Vanguardia y Kitsch” de 1939, “Towards a Newer Laocoon” de 1940, “La crisis de la pintura de caballete” de 1948, “La escultura de nuestro tiempo” de 1958, y “La pintura moderna” de 1960.

51. *Ibidem*, p. 101.

Los antecedentes de la vanguardia, según este autor, se encuentran en el Romanticismo. El artista romántico sería el que lograría separarse de la sociedad y la política, con la finalidad de liberarse y confinarse a lo que es el arte únicamente. En “Vanguardia y Kitch” afirma que la vanguardia es “Una conciencia superior de la historia —más exactamente: la aparición de un nuevo tipo de crítica social, de crítica histórica—”.⁵² En este punto, la vanguardia engloba todo lo revolucionario entre las décadas de 1850 y 1860, dentro del ámbito del pensamiento. La crítica se haría a través de un estudio de la historia, que permite encontrar las razones de la existencia de un cierto tipo de sociedad, así como de su comportamiento. Aunque la vanguardia artística no fuera la misma que en otros ámbitos, dice que no es coincidencia que el pensamiento científico y revolucionario se diera dentro del mismo contexto histórico y geográfico que el arte de vanguardia. En este punto, dentro del arte, los artistas decidirían alejarse de la burguesía, desplazándose hacia la Bohemia; para después alejarse completamente de la sociedad. Todo ello, con la finalidad de alejarse de las confusiones ideológicas; confinando su labor con completo a lo que es el arte. Es cuando dice, aparece el “arte por el arte” y la “posesía pura”.⁵³

Por otro lado, en “Towards a Newer Laocoon”, el Romanticismo, la bohemia y el alejamiento de la sociedad serían concebidos del mismo modo; como un distanciamiento de las divisiones ideológicas. El objetivo sería el preservar el arte y que su razón estuviera dentro del arte mismo. Para ello, el arte abandonaría el tema y la literatura.⁵⁴

En los diversos textos de Greenberg en general, podemos encontrar la idea de que el arte previo a la vanguardia, o bien, a la modernidad, era uno indefinido, que contenía una serie de atributos y funciones que no correspondían a su naturaleza. Es decir que había una mezcla entre las funciones y forma de las artes entre sí. Empero, “Towards a Newer Laocoon” es el único texto dentro del cual explica ampliamente la confusión de las artes, en base a la idea de que la literatura fue el arte dominante. Para este autor, el dominio de la literatura sobre las demás artes se daría en el siglo XVII y XVIII. El fenómeno se daría así:

52. Clement Greenberg, “Vanguardia y kitsch”, en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 24. Publicado originalmente como “Avant-Garde and Kitsch” en *Partisan Review*, otoño de 1939.

53. *Ibidem*, p. 25.

54. Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden y Oxford, 2003, 564. Publicado originalmente en *Partisan Review*, Nueva York, Vol. VII, núm. 4, julio-agosto de 1940.

Now, when it happens that a single art is given the dominant role, it becomes the prototype of all art: the others try to shed their proper characters and imitate its effects. The dominant art in turn tries itself to absorb the functions of the others. A confusion of the arts results, by which the subservient ones are perverted and distorted: they are forced to deny their own nature in an effort to attain the effects of the dominant art.⁵⁵

Este fenómeno obligaría al artista visual a lograr un grado de habilidad técnica mayor, con la finalidad de ocultar los medios propios del arte que produce. Su tarea sería la de producir una ilusión de los efectos de la literatura. También estaría el hecho de que las artes plásticas, según Greenberg, al ser “las artes de la ilusión por excelencia” (“the arts of illusion par excellence”), lograrían imitar a las otras artes.⁵⁶ La imitación de la literatura se daría bajo la forma del tema, los artistas harían interpretaciones temáticas con la finalidad de emular efectos poéticos y literarios en general. En este sentido, la vanguardia no sólo significaría un alejamiento de las diversas ideologías dadas en una sociedad capitalista o bien, en una revolucionaria; también sería un abandono de las ideas en general. Las ideas, según este autor, en dicho momento fueron comprendidas como el tema. Ello, sin embargo, no significaría que el artista visual dejara de plantear un contenido; sino simplemente el tema.⁵⁷ Por tanto, la vanguardia, si bien es comprendida por Greenberg como una era en su actualidad, también se trata de un progreso continuo en la que las artes van ganando independencia. Por ello, es que aborda como un primer tiempo revolucionario al siglo XIX; primero con la Bohemia, y más tarde con artistas o movimientos artísticos específicos.

En concreto, Gustave Courbet sería el primero que lograría dejar de lado a la literatura, y por tanto, el primer pintor de vanguardia. Según Greenberg, su obra abandonaría lo espiritual para dedicarse únicamente a lo material. Su pintura sería una transcripción de lo que el ojo ve mediante el sentido de la vista, sin que los datos sensoriales pasen por la mente, es decir, las ideas. Aunque su pintura fuera temática, ya no trató grandes temas; y al ser ésta una transcripción de lo sensorial; la pintura ganaría una nueva planitud, en la que todas las zonas del lienzo son equitativamente iguales en cuanto importancia.⁵⁸ Posteriormente, al igual que en

55. “Ahora, cuando a un único arte se le da el papel dominante, éste se vuelve el prototipo de todo el arte: las demás tratan de despojarse de sus caracteres propios e imitar sus efectos. A su vez, el arte dominante trata de absorber las funciones de las otras. Resulta una confusión de las artes, en la que las subordinadas son pervertidas y distorsionadas: son forzadas a negar su propia naturaleza en un esfuerzo por conseguir los efectos del arte dominante.” (*Ibidem*, p. 563. Tr.: Betsabé Tirado)

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*, p. 564.

58. *Ibidem*.

otros textos, encontramos como casos ejemplares a Edouard Manet, el Impresionismo, el Cubismo. Los casos posteriores pueden variar, incluso, ser menos claros porque se habla de un cierto tipo de pintura, y no en sí de los logros de un artista o único movimiento. En “La pintura moderna”, por ejemplo, aborda como antecedentes a Jacques-Louis David y a Jean-Auguste-Dominique Ingres; porque algunas de sus pinturas serían de las pocas excepciones encontradas en la transición habida entre el siglo XVIII y el XIX, de una pintura que escapaba, aunque tímidamente, de las ilusiones escultóricas.⁵⁹

Ahora bien, lo moderno para Greenberg es un espíritu y actividad que el filósofo, pensador o artista, mantiene bajo una postura autocrítica de la actividad o saber dentro del cual se desarrolla. Lo que hace el moderno, es examinar las bases y fundamentos de la disciplina en la que se desenvuelve, con la finalidad de “afianzarla sólidamente”.⁶⁰ Sus recursos, son los métodos de la misma disciplina. Dentro del arte, ello implicaría el utilizar los recursos propios del área disciplinar con un fin autocrítico y de depuración de la misma. El desarrollo de esto mismo, implicaría un proceso de eliminación de aquellos recursos, medios y efectos que pertenecen a un área disciplinar artística ajena. Considero que en este punto, es pertinente dejar de lado momentáneamente el texto donde aparecen estas afirmaciones, que es “La pintura moderna”; para abordar una idea anterior, que puede dar mayor claridad sobre el concepto de lo propio. Para ello, es necesario ir a su texto de 1939, “Vanguardia y Kitsch”.

En el texto mencionado dice que la tarea de depurar el arte de todo aquello que no fuera el mismo, lo hicieron los artistas con la finalidad de “crear algo que fuera válido en sus propios términos, de la misma manera en que la naturaleza es válida en sí misma”.⁶¹ Esto es el concepto y definición que da Greenberg de lo absoluto. La llegada inicial de un arte absoluto y puro se daría bajo lo que se conoció como el “arte por el arte” y la “poesía pura”.⁶² Ello implicaría el abandono o dilución del tema, quedando únicamente la forma. En este sentido, la forma de cada arte es aquello en lo que puede ser reducida la obra para ser nada más que ella misma. Es entonces cuando surge el arte nombrado corrientemente como abstracto, no objetivo o no figurativo. En este punto, se trata del destierro del tema y de todo

59. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 115. Publicado originalmente como “Modernist Painting” en *Forum Lectures*, 1960 (Folleto publicado por la radiodifusora Voice of America, en Washington, D.C.)

60. *Ibidem*, p. 111.

61. Clement Greenberg, “Vanguardia y kitsch”, en *Ibidem*, p. 26.

62. *Ibidem*, p. 25.

aquello que aluda al mundo y experiencias comunes. Anteriormente, la obra sería concretada a través de la imitación de la naturaleza o realidad.

El artista de vanguardia, abandona eso mismo; pero se adscribe dentro de una nueva imitación, con la finalidad de replegarse únicamente a lo que es el arte. El artista “acaba imitando [...] las reglas y procesos mismos del arte y la literatura”.⁶³ Cuando Greenberg dice esto, no se refiere a que las artes visuales imiten los cuerpos metodológicos de la literatura, ni viceversa. Sino que cada una se comprime, por así decirlo, a su interior. El artista anteriormente, con el fin de imitar a la naturaleza, llevaba a cabo una serie de procesos literarios, pictóricos, escultóricos, etc. Únicamente esos procesos serían los que el artista vanguardista imitaría; lo que implicaría entre otras cosas, el llevar su atención hacia los medios o recursos propios de su campo disciplinar. El artista de las primeras vanguardias y de las vanguardias heroicas, atenderían a la organización formal, dejando fuera todo lo que no estuviera implicado en ello. El poeta por su lado, se centraría en la creación poética y en “los momentos mismos de la transformación poética, más que en la experiencia vivida que pueda convertirse en poesía”.⁶⁴

Anteriormente mencioné que Greenberg recurre a la historia para argumentar sus ideas. Es a partir de ésta que él hace conclusiones e interpretaciones del proceso de depuración del arte. En “Towards a Newer Laocoon”, afirma que el alejamiento del arte respecto a la poesía y la búsqueda de la pureza y autosuficiencia se dan gracias a que los artistas visuales toman como ejemplo a la música. La música se convertiría en un caso ejemplar y un modelo a seguir, por su “naturaleza absoluta, su lejanía de la imitación” (“absolute nature, its remoteness from imitation”), por ser un arte de la “forma pura” (“pure form”), y por ser un arte que se adscribe completamente a lo sensorial.⁶⁵ La música expresaría nada más que sensaciones referentes al sentido con el que se percibe. Los artistas, de ahí en adelante, buscarían en lo sensorial y en lo físico, los medios propios del arte visual. Los efectos que buscarían crear, ya no serían aquellos de la literatura, ni siquiera los de la música; sino aquellos que son producto único del “sentido o facultad en que son percibidos sus efectos” (“sense or faculty which perceived its effects”); dejando de lado cualquier cosa inteligible que exprese o afecte otro sentido perceptual.⁶⁶

63. *Ibidem*, p. 26.

64. *Ibidem*, p. 27.

65. Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000*, *op. cit.*, p. 563.

66. *Ibidem*.

La pureza, lo sensorial, implica concentrar al arte en aquello que le es propio; en lo que no comparte con otros campos disciplinares. Ello, según Greenberg, se encuentra en los medios propios; y en las artes visuales son físicos. Anteriormente, la obra artística suponía la representación de un tema a través de la construcción de una serie de ilusiones; la presentación de dichas ilusiones y del tema, exigían al artista una habilidad técnica consumada que le permitiera ocultar la naturaleza del medio. Si el medio es físico, la vanguardia sería no sólo el abandono del tema y de una representación icónica, sino también el permitir que el medio se presentara tal como es. Esto es, permitir que la resistencia del medio se de. Sólo así, es que la vanguardia logra una progresiva independencia y pureza del arte. Desde el punto de vista de Greenberg, en 1940, “La historia de la pintura de vanguardia es una de entrega progresiva a la resistencia de su medio”.⁶⁷

Ahora en adelante, la mayor parte de las afirmaciones y argumentaciones realizadas por Greenberg que trataré, están dadas dentro de lo que es un campo disciplinar particular. En primer lugar, trataré lo referente a la pintura, pues la mayor parte de sus ideas se sostienen sobre la misma. Es sabido ya que Greenberg consideró a la pintura como el arte visual más avanzado de la era moderna; y que cuando trataba una de sus ideas generales sobre el arte, lo hacía en base a la pintura. Trataré posteriormente su versión de escultura de avanzada; con la finalidad de ampliar el espectro de los casos de campos disciplinares.

La ganancia de independencia y de autonomía del campo disciplinar artístico, implicaría ante todo, una delimitación del mismo campo. Si bien, podemos ver al proceso autocrítico o a la imitación de la imitación como un repliegue del campo disciplinar dentro del mismo; este repliegue implica también el abandono de todo aquello que no le es propio o ha sido tomado prestado. El desprendimiento de todo lo que no esté dentro del medio propio, es también una imposición de restricciones. Entonces, es cuando se empiezan a erigir las fronteras entre los territorios disciplinares artísticos, así como a ganar su dominio. Dicho dominio, al ser un repliegue hacia el interior, se aborda bajo una serie de reglas y restricciones que provienen del mismo dominio. Es decir, no se trata de una imposición caprichosa, sino según Greenberg, de reglas y limitaciones que están en lo “único e irreductible” del campo, que son sus medios. En “La pintura moderna”, “las limitaciones que constituyen el medio de la pintura [son] —la superficie plana, la forma del

67. “The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium” (*Ibidem*, p. 566. Tr.: Betsabé Tidado)

soporte, las propiedades del pigmento”.⁶⁸ En “Towards a Newer Laocoon” encontramos también la pincelada, y el color bajo la forma de “Colores primarios, “los instintivos”, colores sencillos” (“Primary colors, the “instinctive”, easy colors”).⁶⁹ Y en “La crisis de la pintura de caballete”, a la “textura homogénea”.⁷⁰ Esto sería justamente lo que el artista previo a la vanguardia o a la modernidad, procuraría ocultar en su pintura. En cambio, como mencioné ya, el artista de avanzada dejaría a los medios mostrar su resistencia.

En “La crisis de la pintura de caballete” aborda esto, aunque no específicamente sobre el eje de lo propio y puro; sino como el título lo indica, de una pintura de avanzada cuya explicación se encuentra en la erosión de la pintura de caballete. El concepto de pintura de caballete que da Greenberg, es el ser un producto occidental, una pintura cuya forma está dada por su función, que es estar empotrada en una pared. Esta pintura, nos dice, se mantiene separada de su contexto físico, se mantiene como algo independiente del interior arquitectónico donde se encuentra. A su vez, es una “ilusión de una cavidad como una caja escénica”, donde se organiza la forma a través de leyes “corrientes de verosimilitud”.⁷¹ Una de las funciones y características de dicha pintura es la de crear una ilusión, el ser una ventana desde la cual se observa el drama. Para crear la escena, es preciso recurrir a una serie de recursos formales que permitan representar un espacio aparentemente real, lo que suele nombrarse como tridimensional. Esta serie de recursos utilizados en la pintura, son unos de tantos mencionados por Greenberg, a lo largo de sus escritos. También nombra al claroscuro, el modelado de sombras o relieve pictórico, el tono y la perspectiva.⁷² Todos estos recursos formales eran empleados para representar objetos o figuras aparentemente volumétricas, así como un espacio aparentemente profundo. A su vez, todos éstos, según Greenberg, no son otra cosa que prestamos o enseñanzas que los pintores tomaron de la escultura.

La escena pictórica de la pintura de caballete, era la creación de un espacio profundo “en el que uno se podía imaginar caminando”. Ahora bien, en la pintura moderna, la ilusión de espacialidad únicamente tendría que aludir al sentido de la

68. Clement Greenberg, “la pintura moderna”, en su *La pintura moderna y otros ensayos*, op. cit., p. 112-113

69. Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, op. cit., p. 566.

70. Clement Greenberg, “La crisis de la pintura de caballete”, en su *La pintura moderna y otros ensayos*, *Ibidem*, p. 48. Publicado originalmente como “The Crisis of the Easel Picture”, en *Partisan Review*, abril de 1948

71. *Ibidem*, p. 45.

72. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, op. cit., p. 115.

Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, op. cit., p. 566-567.

vista y al acto de mirar. Por ello es que la constitución de un arte moderno es a la vez, la constitución de un arte visual.⁷³

La dilución de la pintura de caballete es a la vez el abandono paulatino de la representación de un espacio profundo, de relieve y de volumen. Según Greenberg, Manet y los Impresionistas son los primeros en atacar la pintura de caballete, por considerarla decorativa. Ello lo hacen mediante una indiferencia al tema, el uso del color como algo puramente óptico y la vez, como algo material.⁷⁴ Posteriormente, la pintura pasa por una serie de tensiones no precisamente ordenadas cronológicamente, que van por la representación de figuras, la dilución de las mismas, el énfasis en la luz o el color, en la textura creada a través del material, y demás. Todo ello en una paulatina renuncia a la representación de la ilusión escénica, a la vez de una lenta ganancia del terreno de los medios físicos de la pintura. Se trata de esa historia mencionada anteriormente, en la que la especificidad material y formal de la pintura va ganando terreno.

Uno de los aspectos más importantes del relato de Greenberg, es la de la necesaria planitud de la pintura. La pintura físicamente es ante todo, una superficie plana; dejando de lado, por supuesto, los demás elementos que constituyen el soporte. Esa superficie plana es en la pintura, el plano pictórico. Cuando se habla de plano pictórico ya se está dentro de la pintura y no de sus cualidades físicas. Sin embargo, para Greenberg, los medios son físicos; por lo cual, la conformación y organización de todo aquello que está en el plano pictórico, debe obedecer a la idea de planitud. Ello obliga a la renuncia de la ilusión de espacio profundo y de figuras volumétricas. Sin embargo, esto no termina ahí, porque según Greenberg, un único trazo realizado en el lienzo, es capaz de sugerir un espacio tridimensional. Sin embargo, en sí, Greenberg no localiza como problema la representación o planteamiento de figuras, si es que estos no llegan a destruir la planitud o la “literalidad sensorial”.⁷⁵ El abandono de la representación de objetos reconocibles, asegura, no fue “por principio”. No es que fuera un imperativo *a priori*, lo que si se hizo por principio fue la representación de un espacio profundo o tridimensional. Si se dejó de representar objetos mediante el relieve pictórico y otros recursos, es porque la simple relación entre los mismos dentro del plano pictórico, aludía al espacio que en la realidad ocupan dichos objetos o figuras. Así, si es que el artista

73. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, *op. cit.*, p. 117.

74. Clement Greenberg, *Ibidem*, p. 113, 115-116.

Clement Greenberg, “La crisis de la pintura de caballete”, *op. cit.*, p. 46.

Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *op. cit.*, p. 564.

75. Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 94-114.

logra plantear figuras sin romper la planitud de la pintura, lo puede hacer. Un caso mencionado frente a esto es el de las pinturas de Jean Dubuffet.⁷⁶

Por otro lado, la planitud podría ser lograda creando un plano pictórico cuyas partes no tuvieran una importancia jerárquica. Dando la misma importancia y cualidades semejantes a todo lo planteado en el plano. De lo que resultaría una superficie cuya extensión es relativamente uniforme en sus cualidades. Los impresionistas y los postimpresionistas serían unos de los primeros pintores en lograr esto, fuere por medio de la técnica del puntillismo y de la mezcla óptica; o bien, por la aplicación de cargas densas de material, mediante pinceladas repetidas semejantes, que hacían de la pintura una extensión homogénea en textura.⁷⁷

El caso ejemplar de una pintura plana, sería el *all-over*. Éste no tendría una estructura dramática, no se estructuraría mediante figuras diferenciadas y tampoco constituiría la ilusión de un espacio profundo. Los elementos serían planteados mediante escasas variaciones por sobre toda la extensión del lienzo. Además de que, al ser planteados elementos semejantes de manera repetida, crearían un tejido denso e intrincado. El término que utiliza para describir a esta pintura es el de polifonía y el de equivalencia. El primero dice tomarlo de Kurt List y René Leibowitz, quienes lo usaron para describir la composición de Arnold Schönberg. Para Greenberg, sus obras dan a cada nota y voz la misma importancia. De ahí que utilice de modo análogo el término de equivalencia que dice tomar de Mondrian. Este es el mismo, pero dentro de las artes visuales, el que cada elemento de la obra tiene la misma importancia y tratamiento. El *all-over*, como caso ejemplar es “una espesa malla cuyo principio de unidad formal es contenido y recapitulado en cada uno de sus hilos, de manera que la esencia de la totalidad de la obra la hallamos en todas y cada una de sus partes”.⁷⁸

Hasta ahora he tratado lo que es la planitud de la pintura. Otros de los caracteres o propiedades exclusivas de la pintura serían la figura del plano pictórico y el color. En “Towards a Newer Laocoon” explica algunas de las consecuencias de la figura del plano pictórico. Como figura del plano pictórico o “forma del soporte”,⁷⁹ como lo llama Greenberg, podemos entender a la figura que tiene la superficie sobre la que el artista pinta, en cuanto que su periferia tiene una figura geométrica particular. Esta superficie con una figura dada, es dentro de la que se

76. Clement Greenberg, “La escultura de nuestro tiempo”, en su *La pintura moderna y otros ensayos*, *Ibidem*, p. 94. Publicado originalmente como “Sculpture in Our Time” en *Arts Magazine*, junio de 1958.

77. Clement Greenberg, “La crisis de la pintura de caballete”, *op. cit.*, p. 46.

78. Clement Greenberg, *Ibidem*, p. 50.

79. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, *op. cit.*, p. 112-113.

inscribe el plano pictórico; por lo cual, la organización de la pintura se hace en relación a la periferia. Ello, a menos que no estemos hablando de una pintura de campo o *all-over*, sino únicamente de una composición relacional. Ahora bien, según Greenberg, las figuras planeadas en el lienzo fueron simplificándose y haciéndose geométricas poco a poco por la influencia de la figura del plano pictórico. A su vez, por esa misma figura del plano, todos los elementos y planos fueron perdiendo profundidad y acercándose a la superficie; hasta el punto de quedar superpuestos o entrelazados dentro de un mismo plano de profundidad. Por tanto, la figura del plano pictórico hizo que éste aumentara en su planitud.⁸⁰ Un tipo de explicación semejante está dada sobre las contribuciones del Cubismo a la pintura de vanguardia. Aunque bien, fuera por un camino diferente, el de la presentación de materiales concretos sobre el lienzo, y la fractura del objeto representado.

Sin embargo, en 1960, Greenberg llegó a considerar que aunque la figura del plano pictórico fuera una propiedad particular de la pintura, no le era del todo exclusiva; pues según él “La figura que delimita el cuadro” era compartida con el teatro. Por otro lado, “las propiedades del pigmento” o el color, era “una norma o un recurso” que compartía tanto con el teatro como con la escultura.⁸¹ A su vez, en este punto de su crítica, la textura y la pincelada no eran cualidades o propiedades del medio particular, pues más bien, parecen ser entendidos como recursos que permiten llegar a la planitud del lienzo. Pasa algo semejante con la no necesaria renuncia a plantear figuras sobre el lienzo; siempre y cuando no aludan a una espacialidad real, pueden ser plantadas, pero no son algo esencial en la pintura.

El progreso de la escultura de avanzada tiene una explicación semejante a la de la pintura; empero, Greenberg da mayor flexibilidad a sus fronteras, permitiendo que se toquen con el territorio de la pintura. Ello porque en primera instancia, la escultura tiene una ganancia garantizada, la de ser un arte enteramente literal, esto es que existe en el espacio real y se da dentro de él. El territorio de la escultura es la tridimensionalidad, que de hecho es real, porque se da dentro del espacio dado; y es ésta misma la que le permite vincularse a la figura, lo gráfico o la bidimensionalidad de la pintura, y al color.

Bajo la lógica que mantenía Greenberg en 1940, sobre la resistencia del material y que el artista permitía al medio mostrar su naturaleza; la escultura se fue retro trayendo a la naturaleza del material empleado. La escultura, a pesar de los

80. Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *op. cit.*, p. 566.

81. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, *op. cit.*, p. 113.

esfuerzos del artista por configurarla en figuras no características del material, regresaba de cierto modo, a la naturaleza del material empleado. La escultura de piedra o de madera tiende a comprimirse en el monolito o bulto que era inicialmente; la de metal tiende a mostrar la forma del metal fundido, o bien, a mostrar “la textura y plasticidad del barro en que fue trabajada al principio”.⁸²

Por otro lado, en “La escultura de nuestro tiempo”, ubica a Auguste Rodin como el primer escultor moderno, porque es el primero en “disolver las superficies y formas con efectos de luz”.⁸³ Lo moderno en la obra de este artista, no está tanto en el efecto que quizá podemos nombrar como pictórico; sino más bien, en la dilución de la figura. Según Greenberg, hubo un tiempo en que la literalidad era un problema, porque la presentación de objetos o figuras reconocibles tendía a llevar a la obra hacia el “ilusionismo”.⁸⁴ Así es como, uno de los avances de los primeros modernos, fue el desprenderse de la representación icónica.

Posteriormente de Rodin, ubica como el segundo moderno a Constantin Brancusi. Él es quien repliega a la obra hacia el monolito, hasta agotarlo. Dentro del monolito llevado a sus últimas consecuencias, Brancusi simplifica en extremo la figura y le añade, incluso, elementos gráficos que Greenberg ubica como pictóricos. Más tarde, la obra de Brancusi se inclinaría un poco hacia la otra vertiente de avance de la escultura, que se encuentra dentro de las lecciones cubistas.⁸⁵

Tanto en “Towards a Newer Laocoon” como en “La escultura de nuestro tiempo”, Greenberg localiza una segunda variante de avanzada, a una escultura que proviene directamente del *collage* cubista. En sus inicios, sabemos bien, el *collage* nació en la pintura; como un recurso que permitía yuxtaponer u oponer a la presentación y la representación. En sí, se trató de una pintura donde por vez primera, fueron adheridos materiales planos concretos. Según Christina Lodder, el primer *collage* fue realizado en 1912, por Pablo Picasso. En su obra *Bodegón con silla de rejilla*, insertó una pieza de hule para imitar una rejilla.⁸⁶ En primera instancia, el *collage* fue pictórico, los trozos de papel u otros materiales eran adheridos por completo a la superficie pictórica. Dice Greenberg que los trozos de papel empujaban lo pintado hacia la profundidad pictórica; quedando los materiales adheridos como el elemento que denotaba la planitud del plano pictórico. Posteriormente,

82. “the texture and plasticity of the clay in which it was first worked out” (Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *op. cit.*, 566-567. Tr.: Betsabé Tirado)

83. Clement Greenberg, “la escultura de nuestro tiempo”, *op. cit.*, p. 95.

84. *Ibidem*, p. 98.

85. *Ibidem*., p. 95-96.

86. Christina Lodder, *El Constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, p. 9.

también con Picasso, los materiales empiezan a sobresalir por sobre la superficie, quedando bajo la forma de relieve.⁸⁷ En 1940, Greenberg también tiene la impresión de que hay una escultura que proviene de la pintura. Una serie de pintores llegan a tener la necesidad de desenvolverse dentro de lo escultórico; por lo cual adhieren o clavan diversos materiales sobre el plano, convirtiendo su pintura en un “relieve coloreado” (“colored bas-relief”).⁸⁸ Más tarde, con la necesidad de abandonar la ilusión pictórica, deciden ser por completo escultores. Sin embargo, Greenberg en dicho año percibe a su escultura como “no-escultural” porque en su seno siguen notándose sus raíces. Su escultura es una que existe ya completamente en el espacio real, y su forma es la de una construcción o fabricación donde aún se emplea el color.

En 1958, Greenberg sigue percibiendo ahí un nuevo tipo de escultura. Posteriormente del relieve de objetos adheridos, sigue un tercer tipo de escultura moderna, la “escultura-construcción”.⁸⁹ Es en ésta donde finalmente es retirada la superficie del soporte, quedando las figuras solas sosteniéndose entre sí. En este momento Greenberg continúa teniendo la impresión de que esta escultura muestra sus orígenes, la pintura cubista, por sus cualidades formales y constructivas. La nueva escultura es trabajada con materiales industriales, así como con procedimientos y herramientas de los oficios; ello le da un carácter, pues es “menos esculpida que construida, edificada, ensamblada, organizada”.⁹⁰ En este justo momento ya ha sido abandonado el monolito. En cambio ahora, la nueva escultura tiene otros caracteres formales; ésta se da y se desenvuelve mejor en el espacio real; se constituye de diversas figuras más o menos geométricas y simplificadas, cuya superficie es como una “epidermis”. Ello la dota de una aparente ingravidez. Así mismo, la relación entre sus partes nunca conforman un volumen cerrado, al contrario, logra escapar de la delimitación e ir más allá de las distinciones entre “espacio delimitado - espacio abierto; interior - exterior, y arriba - abajo”.⁹¹

Si bien todas estas características son importantes, son aún más significativas sus implicaciones al respecto de su relación con algunos caracteres pictóricos. Se había mencionado el hecho de que la escultura tuvo que pasar por una etapa donde se despojó de la representación de figuras dadas en el mundo común, o bien, reconocibles. Ello, argumenta Greenberg, fue por su relación con la ilusión, la ilusión de crear lo que ya existe dentro de la realidad. Así mismo, sostiene, este

87. Clement Greenberg, “la escultura de nuestro tiempo”, *Ibidem*, p. 97.

88. Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *op. cit.*, 567.

89. Clement Greenberg, “la escultura de nuestro tiempo”, *Ibidem*, p. 97

90. *Ibidem*, p. 98.

91. *Ibidem*, p. 100.

proceso fue necesario dado que en un cierto momento histórico, fue considerada la pintura como el arte más apto para representar “entidades y relaciones visuales inimaginables”. Así mismo, el monolito tuvo que ser dejado de lado, por “sus excesivas connotaciones táctiles, que tienen algo de ilusión”,⁹² teniendo que pasar la escultura por un proceso en que se constituye como construcción, y como una entidad enteramente visual.

La escultura sufre un cierto proceso en el que inicia a tocar los caracteres de la pintura.

Es significativo, por otra parte, que la sensibilidad moderna, del mismo modo que rechaza cualquier tipo de pintura escultural, le permita a la escultura ser tan pictórica como le parezca. La prohibición según la cual un arte no debe invadir el territorio de otro se levanta aquí gracias a la naturaleza concreta y literal del medio de la escultura. Ésta puede reducirse virtualmente a las dos dimensiones (como sucede en algunas piezas de David Smith) sin dar la sensación de violar las limitaciones de su medio, porque el ojo reconoce que la bidimensionalidad de lo que se le ofrece ha sido de hecho (aunque no sea palpable) realizado en tres.⁹³

La escultura de David Smith de la que habla Greenberg, es una construida por medio de cintas de metal largas con las que constituye una especie de dibujo más o menos frontal (David Smith, *Paisaje del río Hudson*, 1951, Whitney Museum of American Art, Nueva York). Los caracteres pictóricos que Greenberg nota dentro de la escultura, son tanto la utilización del color, como de un cierto tipo de elementos que remiten a lo gráfico; y posiblemente también se refiera a aquellas figuras cuya superficie asemejan ser una piel. De cualquier modo, como se ve, se trata de la literalidad de la escultura; a pesar de que aparente tener planitud, el espectador nota y sabe que ésta a sido construida con materiales que tienen una presencia material y concreta, además de darse y existir dentro del espacio real. Ello es lo que dota a la escultura de menos ilusión; por supuesto, siempre y cuando aquello que represente sea sintetizado formalmente, y evada la representación de “sustancias orgánicas”.⁹⁴

Sin embargo, la ilusión de la imitación premoderna, es sustituida por un nuevo tipo de ilusión. En este caso se trata de una puramente óptica. La escultura se vuelve por entero un arte de lo visual, porque ahora es el ojo el que la percibe por completo. La ilusión de la escultura es su apariencia pictórica, o bien, la de aparentar ser algo bidimensional. “Ya no es la ilusión de las cosas sino de las modalidades

92. *Ibidem*, p. 94, 98.

93. *Ibidem*, p. 99.

94. *Ibidem*, p. 98.

[...] la sustancia física es incorpórea, sin peso, y sólo existe visualmente como un espejismo”.⁹⁵

Considero pertinente mencionar que la omisión del dibujo como un campo disciplinar no ha sido gratuita. La selección de autores dentro de este apartado, ha sido porque he pensado pertinente el mostrar dos puntos de vista diferentes frente al arte y al respecto de los campos disciplinares. Por un lado, he presentado una autora cuya teoría a pesar de presentar un análisis focalizado de las artes, sostiene que el arte es ante todo uno, una unidad. Su unidad se encuentra expuesta en toda su teoría, la obra artística es un símbolo artístico creado, cuya naturaleza es diferente al del lenguaje, y expresa contenidos de la vida emotiva del hombre. Por otro lado, Greenberg tiene una visión casi opuesta, porque a pesar de la excepción de la escultura, insiste en fundar fronteras que dividan los territorios artísticos. Su finalidad y explicación es que las artes han necesitado de un proceso de purificación de sus medios, que les permite afianzar su campo y cobrar independencia. Cada arte visual dentro de su parcela, puede progresar y avanzar. Estas son las dos perspectivas vistas de modo excesivamente simplificado.

Ambos autores en ningún momento de su teoría o crítica, han dedicado alguna sección al dibujo. Sin embargo, es notorio que en ciertas zonas lleguen a mencionar al dibujo o lo referente a lo gráfico. Cuando Greenberg habló de la apariencia pictórica de la escultura, se refirió entre otras cosas, al uso de elementos o recursos gráficos, como la utilización de la línea. Ya se habló de la ejemplificación que realiza Greenberg con la escultura de David Smith. También, cuando habló de la escultura de Brancusi, al respecto de que dio al monolito una “dimensión pictórica, gráfica”.⁹⁶ En dicho caso, se refiere a aquellas esculturas donde el artista lleva la talla y modelado de planos y cavidades, poco a poco hacia una aparente incisión. En su texto, Greenberg refiere a la obra de Brancusi, *Tórso* (1910); y yo estoy pensando también en que conoció *El beso* (1908). Así es que Greenberg ubica lo gráfico como una de las propiedades de la pintura.

Susanne Langer no llega a mencionar al dibujo como una de las artes que conforman el reino del espacio virtual. Empero, llega a mencionar o referir en citas, al dibujo. En un punto de su capítulo “Espacio virtual”, llega a realizar diversas citas de autores extremadamente variados, para mostrar como es que el artista o teórico ha concebido a la obra como forma viva. En estas citas se menciona entre otras

95. *Ibidem*, p. 100.

96. *Ibidem*, p. 95.

cosas, al dibujo; dentro de un contexto que trata a la pintura.⁹⁷ En otro punto de su teoría, dedicado a las diferencias entre el espacio de la escultura y de la pintura, dice lo siguiente:

Los escultores mismos rara vez piensan en términos pictóricos y de planos de visión ideales escalonados uno tras otro para definir el espacio profundo (excepto en un relieve perfectamente plano con cortes rectangulares, o aun en puras líneas grabadas, lo que, en realidad, es arte pictórico en el que el cincel sustituye al lápiz). La escultura, aun cuando esté unida a un fondo como en el verdadero relieve, es esencialmente volumen, no escena.⁹⁸

Aquí lo que me interesa resaltar es que en el caso hipotético de Langer, donde se realizan líneas grabadas mediante un cincel; ella está hablando de elementos que remiten o construyen una forma gráfica. Sin embargo, al estar conformados dentro de una superficie plana, su espacio es pictórico, el de la ilusión de la escena.

No se trata aquí de objetar a estos autores, el que no hayan dedicado un espacio o reflexión sobre lo gráfico, ni sobre el dibujo en específico. Lo único que he querido mostrar es que simplemente no lo han hecho. Esto y la selección de escritos y autores que he presentado, nos dan una muestra del estado de la concepción de los campos disciplinares en la modernidad. El contexto histórico dentro del que he ubicado este análisis, es de 1939 a 1960. Ello, porque he querido referirme a una de las últimas etapas de la modernidad artística, específicamente, a la imperante después de la Segunda Guerra Mundial. Durante la cual inicia poco a poco a conformarse lo que sería la vanguardia estadounidense, en concreto, el Expresionismo Abstracto. Aunque justo es decir que no hay un inicio definido para esta vanguardia; así como que su década más madura, cuando los artistas ya habían definido sus rutas formales, metodológicas y de contenido, fue la de 1950. Se me puede objetar el haber recurrido, entonces, a textos previos a 1945. La razón es que los textos escritos por Greenberg seleccionados antes de dicha fecha, ya muestran el desarrollo de sus ideas sobre el arte puro y autónomo.

Si bien, la muestra que he tomado no da realmente un estado global de la situación en la concepción de los campos disciplinares en esta etapa de la modernidad; considero que es suficiente para mostrar dos modos diferentes de ver a las artes. Por un lado, la visión estética de las artes como una unidad, y un producto cultural que tiene la función de expresar la sensibilidad humana, más no de ser

97. Susanne Langer, *Sentimiento y forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967, p. 79-80.

98. *Ibidem*, p. 87.

directamente un objeto utilitario. Y por el otro, una perspectiva radical sobre un necesario repliegue de las artes sobre sí mismas, además de un distanciamiento entre las mismas. En otras palabras, la perspectiva de que las artes deben conformar campos disciplinares enteramente autónomos, independientes y bien diferenciados. Y aunque no son una muestra general, ya que es imposible realizar aquí una compilación de ideas, estos autores tienen sus respectivas contribuciones en el marco de las artes y de los estudios sobre éstas. Las ideas de Greenberg dentro de dicha época, tendrán repercusiones significativas dentro de la historia del arte, las declaraciones de artistas, y la teoría del arte. Especialmente dentro de la nación estadounidense; sea que se tome el relato de Greenberg como un relato *de facto*; o bien, como uno al que se le debe objetar. Por otro lado, la teoría de Langer va a formar parte de la construcción de ideas dentro de la filosofía del arte y la estética.

FLEXIBILIZACIÓN DISCIPLINAR EN LA POSMODERNIDAD: INTERDISCIPLINA, CAMPO EXPANDIDO E HÍBRIDO

A principios de la década de 1980, y aún en nuestro días, se percibe históricamente un clima espeso de crítica sobre el relato moderno del arte puro y autónomo de Clement Greenberg. Estas críticas, dadas principalmente de finales de la década de 1960 a finales de la de 1970, oscilan desde varios puntos de vista, la originalidad, historicidad, institucionalización, y otros; pero la que nos interesa ahora, es la crítica al relato de la disciplina independiente y limitada en su periferia. Esta crítica resulta ser un caldo de cultivo del arte posmoderno, un periodo de tensión de los supuestos límites disciplinares, o bien, de exploración de éstos; lo que da como resultado la etapa posmoderna del arte, donde se habla de modo cotidiano y generalizado de procesos de ruptura, extensión, dilución, hibridación, pluralidad, bifurcación y conexión de los campos artísticos.

Con el propósito de tratar de cerca el fenómeno que podemos nombrar bajo el término general de flexibilización disciplinar, se toman como base únicamente los conceptos de lo interdisciplinar, el de campo expandido y el de híbrido. Siendo el segundo resultado del ensayo “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss, de 1979. Para iniciar el análisis, se tratará en primer lugar el concepto de interdisciplinariedad, uno que parece tener bases mucho más sólidas en dominios que no son el artístico, y que, sin embargo, aún hoy presenta un cierto grado de ambigüedad. El concepto se revisará tomando como base el libro *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, de Rolando García; que versa sobre el diseño y aplicación de la metodología interdisciplinaria en investigaciones científicas y sociales. Se toma como base ya que en el ámbito de estudios sobre el arte, se menciona continuamente el término, pero pocas veces se abordan sus implicaciones; y cuando se hace, no es común que sea en relación a la producción artística, más bien, se encuentra dentro de estudios o críticas de dominios o aparatos de estudio del arte.

La idea de interdisciplina como integración disciplinar, es decir, de dos o más disciplinas; no la comparte Rolando García. Al respecto, trata la idea de integración disciplinar de Immanuel Wallerstein en su *Unthinking Social Science* de 1991; donde dice que las fronteras de las diferentes ciencias sociales carecen ya de la validez que les daban sus estatutos teóricos, temáticos y metodológicos. Ello dio como resultado histórico que los grandes campos de investigación se subdividieran en especialidades o disciplinas; cuyas diferencias son mayores en su interior que entre las mismas. Siendo la integración disciplinar, por tanto, una vía de enriquecimiento en la solución de un cierto problema. Según Wallerstein, se requieren de equipos pluridisciplinarios, con la finalidad de combinar perspectivas de diferentes disciplinas, donde se reúnen los conocimientos de un tema que, frecuentemente, está entre la frontera de dos o más disciplinas.⁹⁹ A diferencia de Wallerstein, Rolando García asegura que la integración disciplinar “no resulta de la voluntad (y de los acuerdos) de un grupo de investigación y que no puede constituir entonces, una pretensión metodológica”.¹⁰⁰ En cambio, ésta es un hecho histórico al igual que la “diferenciación” disciplinaria. Los procesos de diferenciación y clasificación tienen una historia que va desde Platón, con la clasificación de las ciencias tomando como criterio las “facultades del alma”. Más tarde, surge el esfuerzo de dar una “unidad del saber” en base a sus relaciones, con la llegada de la Enciclopedia Francesa. Pos-

99. Rolando García, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 22-26.

100. *Ibidem*, p. 24.

teriormente, surgen una serie de procesos de diferenciación e integración alternados, donde las relaciones y articulaciones entre las disciplinas cambian. Un ejemplo del nacimiento de algunas ciencias recientemente nuevas, son aquellas cuyo nombre incluye el de dos ciencias, como la Bioquímica, Fisicoquímica y la Biofísica. Éstas, explica Rolando García, resultan cuando el objeto de estudio de una de éstas, “se interpretan o explican a partir del campo teórico de la otra ciencia”.¹⁰¹ Otra clase de relaciones se dan entre otras disciplinas, cuando éstas dan lugar a modificaciones en la concepción y metodología de investigación del objeto a estudiar.

Así es que la integración disciplinar al ser un hecho histórico, no puede resultar de una investigación en particular ni de la voluntad de los investigadores. Y como tal, es diferente a la investigación interdisciplinaria. Así mismo, la investigación interdisciplinaria no es concebida por este autor, como una nueva disciplina, sino como una metodología que se aplica en la investigación. El requerimiento de una metodología interdisciplinaria, en el caso de este investigador, no proviene de una visión en contra de lo que es calificado como excesiva especialización. Éste tipo de visiones ven en la especialización, parcelas del conocimiento delimitadas y alejadas entre sí, que no permiten el estudio integral de la realidad en toda su diversidad, al dividirla en objetos de estudio que resultan parciales.¹⁰² La propuesta de este autor, no proviene de ninguna posición en contra de la especialización disciplinar; sino de una necesidad metodológica para el estudio, en concreto, de los sistemas complejos.

Un sistema complejo es la abstracción y “representación” de un pedazo de la realidad “conceptualizado como una *totalidad organizada* (de ahí la denominación de sistema)”, donde los procesos, fenómenos y elementos que ésta presenta, no pueden ser separados.¹⁰³ La imposibilidad de separación se da por lo que el autor llama “interdefinibilidad”; esto es que cualquier cambio en alguno de los elementos, repercute en la totalidad del sistema; a la vez que cualquier cambio en la estructura del sistema total, afecta las funciones y organización de los elementos.¹⁰⁴ Es decir que no se trata sólo de la determinación de los elementos entre sí, sino de una determinación mutua entre el elemento y el sistema, y viceversa.

101. *Ibidem*, p. 27.

102. *Ibidem*, p. 88-89.

Magdalena Mas, “Introducción”, en AA.VV., *Interdisciplina, escuela y arte*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Centro Nacional de las Artes (CENART), 2004, Tomo I, p. 19-20.

103. Rolando García, *Ibidem*, p. 21.

104. *Ibidem*, p. 87-88

No está de más hacer énfasis en que éste tipo de sistema es una “representación” y conceptualización de aquello que se pretende estudiar. Se trata de una abstracción y de la definición de un modelo; más no al hecho de que el pedazo de realidad sea en sí complejo:

Cuando un investigador o un equipo de investigadores enfrenta la necesidad de llevar a cabo ese estudio, en ningún caso se ve en la presencia de un “sistema” ya dado que no hay más que observar y analizar. Una parte fundamental del esfuerzo de investigación es la “construcción” (conceptualización) del sistema [...] ¹⁰⁵

El estudio de un sistema complejo implica el que sus diferentes elementos y subsistemas sean reconocidos como objetos de estudio pertenecientes a diferentes disciplinas. La ciencia posee, entre otras cosas, un “dominio material”, es decir, un “conjunto de “objetos” a los cuales se refiere cada disciplina (números, funciones, objetos físicos o biológicos, energía [...]).”¹⁰⁶ Al estar éstos subsistemas y elementos íntimamente relacionados con lo que se concibe como totalidad, y al no poder ser separados en un estudio que busca comprender los procesos y dinámicas del sistema complejo, se requiere de una investigación interdisciplinar. Éstos sistemas complejos tienen una serie de características y procesos que se dan dentro de diferentes “escalas de fenómenos” y de “tiempo”; un mismo sistema puede presentar procesos de diferente índole y de una naturaleza particular; y cada uno de éstos, a su vez, puede presentarse en marcos temporales diferentes, a la vez de requerir un estudio que permita distinguirlos. Claro está, tomando siempre en cuenta sus relaciones e interacciones, pues el sistema complejo es también una “estructura” relacional establecida por las relaciones de los elementos entre sí y respecto a la estructura; y por las propiedades de la misma estructura.¹⁰⁷ Éstas características, y otras, son las que determinan las propiedades del sistema total, así como las dinámicas del mismo: los grados de estabilidad o falta de ésta, las causas de sus procesos de estructuración y re-estructuración; sus relaciones con lo que está fuera.¹⁰⁸ Justamente, estas dinámicas son las que Rolando García, propone investigar mediante la metodología interdisciplinar.

La investigación interdisciplinaria implica la reunión de especialistas en diferentes disciplinas, desde el inicio de ésta. Dicho equipo es en ese caso, pluridiscipli-

105. *Ibidem*, p. 98.

106. Rolando García, se basa sobre los textos de Jean Piaget, “El sistema y la clasificación de las ciencias” de 1967, y “La situación de las ciencias del hombre en el sistema de las ciencias” de 1970. (*Ibidem*, p. 31)

107. *Ibidem*, p. 50-52,54.

108. *Ibidem*, p. 48-63, 79-83.

nario; pues es la reunión de gente cuya formación está dada dentro de diferentes ámbitos de los saberes. Sin embargo, la interdisciplina no se logra por simple reunión, ni por la integración de los estudios que cada uno de ellos hace por separado. Así mismo, especifica Rolando García, este tipo de investigación no se da cuando un único investigador, especialista dentro de una cierta área, recurre a conocimientos y metodologías de otras áreas de estudio; en tal caso, se habla de “conocimientos multi-disciplinarios”.¹⁰⁹ Entonces, como tenemos que una sola persona no puede hacer, por sí misma, una investigación interdisciplinar; se requiere de gente que posea herramientas teóricas, conceptuales y metodológicas dentro de diferentes dominios, y que por lo tanto, posea la capacidad de tener un enfoque diferente al de los demás. Ante este supuesto, se puede inferir que, en consecuencia, es necesaria la formación de gente que posea conocimientos de varios dominios, con la capacidad de tener una visión integral y holística, y de resolver problemas complejos. Empero, desde la posición de García, un buen investigador necesita formarse aprendiendo a investigar profundamente un problema específico, junto a un investigador ya formado.¹¹⁰

Tenemos, entonces, que no es suficiente con reunir investigaciones que cada uno de los expertos realiza, y después tratar de integrarlas. La reunión comienza desde el momento inicial de la investigación, cuando se delimita el problema a estudiar; puesto que se requiere una concepción común del problema. Así mismo, se necesita establecer una base conceptual y metodológica común, que permita la articulación entre los enfoques y el proceso de investigación.¹¹¹

Para entender lo que supone la base conceptual común, también nombrada por García como “marco conceptual común”, habría que ir al concepto de “Dominio conceptual” de Jean Piaget, al que García recurre. Éste se refiere al “conjunto de teorías o conocimientos sistematizados elaborados por cada ciencia a cerca de su dominio material”.¹¹² El análisis al respecto de las bases comunes, la realiza este autor, en base a la epistemología y a la relación entre la ciencia y la sociedad. Con respecto a lo último, recurre a los conceptos “componente sociológica” y “componente socio-genética”. El primero se refiere al conjunto de factores que determina el contexto en un cierto momento histórico, como lo político o lo económico, que “condicionan” la dirección que toma una investigación. La “componente socio-genética” es una cierta visión o concepción del mundo en un

109. *Ibidem*, p. 88-89, 96.

110. *Ibidem*, p. 92.

111. *Ibidem*, p. 33, 66.

112. *Ibidem*, p. 32.

momento dado, que repercute en el interior de la ciencia, en sus conformaciones teóricas y conceptuales.¹¹³ Éste conjunto de factores, la “componente sociológica” y la “socio-genética”, determinan la postura de los científicos en la investigación, y es preciso que sean consciente de éstos; ya que, desde las investigaciones interdisciplinarias que García contempla y describe, hay un nexo constante con lo social, que va desde la formulación de la investigación, hasta la solución del problema. Lo anterior es lo que determina el “marco epistémico” de la investigación; una visión del mundo que, entre otras cosas, repercute dentro del sistema de valores y decisiones del equipo durante el curso de la investigación; así mismo, se refiere a la postura y concepción frente a la ciencia ligada al marco conceptual, es decir, una visión teórica. Dicha visión ha de ser común, porque en principio, se intenta definir, y más tarde investigar, un problema común. Sin embargo, el marco conceptual y epistémico no se refiere a que todos los miembros conozcan o posean una “teoría común omniabarcante” del problema. Cada uno tiene una perspectiva particular, determinada por su profesión, pero pueden concordar una visión crítica frente a las “verdades científicas”.¹¹⁴ El modo de fijar dicho “marco epistémico” es estableciendo y acordando un conjunto de interrogantes frente al problema, estableciendo las preguntas iniciales, la hipótesis y el problema mismo a investigar, de modo común. Dependiendo de dicho marco y de todos los factores que conlleva, es que se establece el problema. El modo de plantear el problema inicial implica una perspectiva; pues ante un mismo fenómeno, pueden establecerse puntos de partida diferentes y por tanto, metodologías y modelos del sistema complejo diferentes.¹¹⁵

Para lograr las bases comunes entre todos los integrantes del equipo de investigación, es necesario que el especialista tome una cierta distancia respecto a los problemas, objetivos y enfoques de su campo disciplinar. Por que se requiere concretar un enfoque común que permita delimitar, entender y resolver el problema. Ello requiere de un esfuerzo por comprender objetos de estudio de otras áreas, así como otros puntos de vista. La investigación interdisciplinaria requiere de una serie de etapas que van del establecimiento de las bases comunes, a la integración de las visiones y resultados obtenidos por cada estudio disciplinar diferenciado. Dichas etapas son paulatinas y se suceden una tras otra. Aquellas que conllevan el estudio desde una disciplina particular de cada especialista, se dan después que se han identificado cada uno de los elementos pertenecientes a un área particular;

113. *Ibidem*, p. 34.

114. *Ibidem*, p. 107.

115. *Ibidem*, p. 35, 141.

y el proceso de integración es en el que el investigador toma su distancia, con la finalidad de comprender los fenómenos que se relacionan con su objeto de estudio; así como de explicar los que se relacionan con los dominios de otros investigadores.¹¹⁶

Según Rolando García, se necesita obtener una “síntesis integradora” del objeto de estudio, que es el sistema complejo donde los elementos o subsistemas, aunque sean abstraídos como objetos de estudio de disciplinas diferentes, no pueden ser estudiados separadamente a razón de su “interdefinibilidad”. Esta síntesis también ha de darse en el “marco conceptual”, es decir, en la base teórica desde la que los investigadores determinan la perspectiva del objeto de estudio; y en los “estudios disciplinarios” que conllevan a objetos particulares de cada una de las disciplinas. El objetivo de la síntesis que integra, es la de “una formulación sistémica de la problemática original” a partir de la cual se establecen las etapas de la investigación y sus resultados.¹¹⁷

La investigación disciplinar es dividida por Rolando García en dos grandes etapas y objetivos: el “diagnóstico” y el “programa de acción sobre el sistema estudiado”.¹¹⁸ Para poder resolver un problema concreto, que se ha localizado dentro del sistema complejo conceptualizado, hay que actuar sobre dicho sistema; por lo cual es necesario un diagnóstico previo. Para comprender lo interdisciplinar, no considero necesario ir hasta la etapa de las acciones. Con revisar las diferentes fases del diagnóstico, se puede lograr obtener una visión más o menos completa de lo que es la interdisciplina desde la postura de este investigador. Aunque quizá sea necesario acotar que, para este autor, la interdisciplina no es el establecimiento de una disciplina alternativa; lo interdisciplinar es la metodología que se lleva a cabo, y no un nuevo acuerdo y estatuto disciplinar específico. Así como tampoco, se trata de un equipo de investigación interdisciplinario, sino pluridisciplinario en cuanto que es la reunión de especialistas en diferentes áreas. Incluso, en las fases de estudio disciplinario, donde se deja en pausa la integración de perspectivas y soluciones comunes, se puede requerir de convocar a especialistas “en dominios muy restringidos”, para el estudio de asuntos muy concretos, aunque éstos no estén en tanto ni compartan todo el cuerpo común establecido.¹¹⁹

116. *Ibidem*, p. 67-68, 100-101.

117. *Ibidem*, p. 94.

118. *Ibidem*, p. 102.

119. *Ibidem*, p. 89, 101.

Como antes se había mencionado, la investigación y también la etapa de diagnóstico, comienzan desde el reconocimiento inicial y general del problema a estudiar, y en el planteamiento de las preguntas generales que constituyen la base. El reconocimiento del problema es a la vez, el reconocimiento de aquellos fenómenos, procesos o situaciones que forman el conglomerado del objeto de estudio. El grupo de investigación no está desde el inicio, ante un “sistema *ya dado* que no hay más que observar y analizar”, es necesario el reconocimiento general de las partes involucradas en el problema.¹²⁰ Ello es posible porque los investigadores cuentan con la suficiente experiencia y bagaje teórico que les permite aproximarse a la realidad a estudiar. Una vez que se formulan las preguntas generales y se ha determinado el problema general, se realiza un análisis de estudios hechos con anterioridad, al respecto de aquello que se pretende estudiar. Esta segunda fase es una recolección de datos que permiten el conocimiento y establecimiento de la historia del fenómeno. Esto es que se recurre a investigaciones precedentes sobre el mismo objeto de estudio, con la finalidad de comprender cómo es que el fenómeno ha ocurrido, y poder realizar una historia evolutiva de los “procesos y estados” del sistema. Ya que se ha obtenido una aproximación al fenómeno o sistema; como tercera fase, se identifican y determinan los elementos o subsistemas, con la necesidad de acercarse al sistema, tomando en cuenta el problema y su historia. La identificación de los elementos se realiza con la finalidad de aproximarse cada vez más a lo que es el sistema complejo; es una primera construcción del sistema, haciendo énfasis en sus “condiciones de contorno”.¹²¹ Esta construcción, aunque se esté realizando desde este punto, no significa que será el primero ni último modelo que se establecerá. Durante todo el curso de la etapa de diagnóstico se está replanteando su diseño, porque hay un acercamiento paulatino.

La cuarta fase del diagnóstico la constituye el planteamiento de la hipótesis. Se trata de un replanteamiento de las preguntas iniciales en “términos de las funciones que cumplen los subsistemas y del funcionamiento del sistema”.¹²² Es decir que se realiza un primer acercamiento al funcionamiento general del sistema, tomando en cuenta las relaciones de los elementos entre sí y con respecto al sistema total, así como del sistema total respecto a los elementos. Constituye preguntas y un planteamiento del funcionamiento del sistema que posteriormente, será verificado o no, dependiendo de las investigaciones posteriores.

120. *Ibidem*, p. 97-98.

121. *Ibidem*, p. 98, 100.

122. *Ibidem*, p. 99-100.

Más tarde se preparan lo que serán las investigaciones disciplinarias. Pero previo a ello, se identifican las partes o subsistemas que tendrían que ser estudiados desde una disciplina particular. Es decir que se hace un reconocimiento de aquello que recae dentro del dominio de una ciencia; para plantear el problema e investigación que realizarán por separado, cada uno de los especialistas. Lo anterior constituye la quinta fase. La sexta son ya las investigaciones disciplinarias, sin que ello suponga olvidarse de que se trata de un sistema complejo y de los marcos metodológicos comunes; por lo cual, se pone especial atención a las relaciones durante esta etapa. La séptima fase es una “fase de integración”, constituye la primera integración de los resultados obtenidos desde cada investigación disciplinar. La cual, lleva generalmente a una redefinición del modelo que representa el sistema complejo, e incluso, dice García, puede llevar a la necesidad de replantear las preguntas iniciales.¹²³ Ello supone, entonces, que los resultados arrojados en las investigaciones particulares, conducen a reconsiderar elementos, funciones o interacciones que no habían sido consideradas con anterioridad; o bien, a descartar algunas de las previamente planteadas. La octava fase es la realización, de nuevo, de una planificación de los estudios a realizar desde cada disciplina en particular, así como la realización de las investigaciones disciplinares; tomando como base el sistema que se había redefinido. Con la finalidad de verificar si el modelo establecido corresponde con la dinámica del sistema complejo, se realiza la integración de los resultados obtenidos, y generalmente también, se vuelve a definir el sistema. Posteriormente, se seguirán realizando las fases anteriores, las investigaciones especializadas y posteriormente, la integración de resultados y la redefinición de sistema complejo. Ello se repetirá “tantas veces como sea necesario hasta llegar a una explicación coherente que dé cuenta de todos los hechos observados y responda a las preguntas que han ido surgiendo en el proceso descrito”.¹²⁴ El modelo final será aquél que pueda definir y explicar el funcionamiento del sistema observado; tomando en cuenta los elementos, las relaciones elemento-sistema, sistema-elemento; y las propiedades de sus procesos de estabilidad o inestabilidad.¹²⁵

Por tanto, la investigación interdisciplinaria que plantea Rolando García, implica en primera instancia, acordar bases comunes teóricas y metodológicas; además de una primera identificación y acercamiento al problema; para después, realizar una serie de procesos que García nombra como “fases de diferenciación” y “fases de integración”. Las de diferenciación constituyen las investigaciones es-

123. *Ibidem*, p. 100- 101.

124. *Ibidem*, p. 101.

125. *Ibidem*, p. 98.

pecializadas. Mientras que las de integración son las de reunión y examen de los resultados obtenidos, para definir el modelo del funcionamiento del sistema complejo. Éstas últimas son las que requieren de la toma de distancia o “capacidad de descentración” de lo particular de las disciplinas específicas, por parte de cada investigador. Para ello, tienen que hacer un esfuerzo por comprender los problemas que los demás han formulado desde un dominio que les es ajeno; y por “percibir aquellos problemas de su dominio que se prolongan en los otros y formularlos adecuadamente ante quienes se especializan ante estos últimos”. La metodología resulta ser “un juego dialéctico en las fases de diferenciación e integración” del proceso metodológico, con el que se busca definir el problema, el sistema complejo.¹²⁶ El estudio del sistema no es gratuito, se hace con la finalidad de conocerlo y definirlo claramente; para posteriormente poder actuar sobre él, para tratar de llevarlo hacia un estado ideal, que anteriormente se consideraba problemático.¹²⁷ Habría que tomar en cuenta que las experiencias en este tipo de investigación, de García junto con otros investigadores, se han dado a razón de crisis sociales donde circunstancias sociales, productivas, económicas, políticas y climáticas, entre otras, han confluído. Aunque la etapa de acciones sobre el sistema sea uno de los puntos cruciales en la resolución de fenómenos complejos; no considero necesaria su revisión; pues la fase de diagnóstico ha permitido ya, mostrar la dinámica entre el trabajo disciplinar especializado y el interdisciplinar.

En un ámbito más cercano al artístico, está el proyecto de Humberto Chávez Mayol titulado “Complejidad en la investigación y la educación artísticas”, registrado en el Centro de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, desde 1999. Cuya difusión se da en conferencias y seminarios que él mismo imparte. En lo personal, no conozco con amplitud este proyecto, sólo he tenido un acercamiento a través de su texto “Complejidad, arte y signo: Una metodología interdisciplinaria”. En éste aclara que el término de interdisciplina, se estabiliza a partir de la década 1970; en un contexto de crisis educativa, cuyas razones y problemas fueron localizados dentro de lo que se consideró una especialidad y rigidez excesiva del conocimiento “tradicional”, hasta ya entrada la década de 1980. El problema fue que:

126. *Ibidem*, p. 101.

127. *Ibidem*, p. 102-103.

las disciplinas, en general, se habían encerrado y creado demarcaciones estrictas en su campo de acción y los profesionales se especializaban en temas específicos perdiendo los conocimientos generales integradores¹²⁸

Esta visión, aparentemente compartida por Chávez Mayol, ya que en ningún momento la refuta; ni plantea otra perspectiva o problema; es una generalizada. Se considera que las disciplinas forman o formaban departamentos estancos y rígidos de conocimientos “unidireccionales” y jerarquizados; que no permiten la construcción de un conocimiento integral y sintético que, a su vez, posibilite investigar, aprender o enseñar una realidad cuya naturaleza no es la del fragmento disciplinar.¹²⁹ Ante dicho problema, se busca la solución mediante la integración de los conocimientos, prácticas y enfoques de las diferentes disciplinas; a partir de la reunión de diferentes especialistas en la solución de un cierto problema, que inicialmente es tomado como común y social.

Chávez Mayol propone de modo muy resumido, su perspectiva sobre lo que es la interdisciplina, en base a clasificación y definición de Guy Michaud, por un lado; y por el otro de Raúl Mota. Ambos definen la pluridisciplina, interdisciplina y la transdisciplina; y Guy Michaud también aborda la disciplina y lo multidisciplinario. Solamente se tratará aquí los conceptos de interdisciplina y transdisciplina, que permiten hacer una comparación con los planteamientos de Rolando García.

La clasificación de Guy Michaud data de por lo menos, hace treinta y cinco años. La interdisciplina, desde su punto de vista, es una reunión de especialistas formados en dominios de los saberes diferentes, en una integración de diferentes disciplinas. La integración se puede dar en diferentes niveles del conocimiento, como la metodología, epistemología, el lenguaje, enseñanza e investigación; pudiendo ir desde puntos focalizados, hasta organizaciones que implican una amplitud de factores. El grupo de especialistas se organiza alrededor de la solución de un problema común; para lo que es necesaria una comunicación continua. Según Raúl Mota, la interdisciplina es la transferencia de métodos de una disciplina a otra. Y la transdisciplina conllevaría una visión compleja de la realidad como for-

128. Humberto Chávez Mayol, “Complejidad, arte y signo: Una metodología interdisciplinaria”, en AA.VV., *Interdisciplina, escuela y arte*, México, CONACULTA, CENART, 2004, Tomo I, p. 148.

129. Magdalena Mas, “Introducción”, en AA.VV., *Interdisciplina, escuela y arte, Ibidem.*, p. 19-20.

mada de niveles; bajo la necesidad de comprender el mundo mediante la unidad del conocimiento.¹³⁰

El concepto de interdisciplina de Rolando García, como se vio anteriormente, no es la de la creación de una posible disciplina alternativa; más bien, de lo que habla es de una metodología interdisciplinaria, llevada a cabo por un equipo multidisciplinario. En este sentido, el término interdisciplina parece problemático. Sin embargo, como lo comprenden Michaud y Mota, es también como un proceso metodológico y procedimental. Igualmente, se puede comprobar que Michaud habla de un equipo multidisciplinario, de una comunicación continua y de un trabajo alrededor de un objetivo común. La definición que difiere más es la de Raúl Mota, quien habla de una transferencia de métodos. Posiblemente, algo semejante a una transferencia, aunque no metodológica, es el proceso histórico de integración de nuevas disciplinas que llevan por nombre el de dos disciplinas. Empero, García habla de la explicación e interpretación de objetos de estudio pertenecientes a un dominio, mediante el “campo teórico de la otra ciencia”.¹³¹

La visión de transdisciplina de Mota, tiene la semejanza de contemplar la complejidad; sin embargo, no puedo asegurar de qué clase de complejidad habla, si de un pensamiento o de un sistema complejo.

Según Chávez Mayol, aunque las definiciones de los autores anteriores difieren, hay puntos de cruce. Su visión de la interdisciplina, en base a los anteriores, es que “hay transferencia de métodos y metodologías para la resolución de una problemática común”; para lo cual se establece una “axiomática común: la unidad del conocimiento con nuevas lógicas, reunidas bajo el principio de complejidad”.¹³² A partir de lo anterior, se puede inferir que el objetivo es obtener un conocimiento unitario, global; que tenga una lógica diferente a la de los conocimientos especializados, basada en la complejidad. Respecto a la idea de complejidad, Chávez Mayol expone su fundamento sobre las ideas de Edgar Morin sobre el pensamiento complejo. La solución del problema tendría que resolverse, además, con la “transferencia de métodos y metodologías”,¹³³ suponemos, de una disciplina hacia las otras, y viceversa.

Según Chávez Mayol, el campo artístico, en particular las artes plásticas, gozan de mayor flexibilidad en sus conocimientos específicos, que otros dominios;

130. Humberto Chávez Mayol, *Ibidem*, p. 148-149.

131. Rolando García, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 27.

132. Humberto Chávez Mayol, *Ibidem*, p. 150.

133. *Idem*.

porque “la vivencia expresiva del sujeto constituye un factor de transformación constante”. Sin embargo, considera que diversos factores de legitimación, como las “tradiciones estéticas, ideológicas y técnicas” le confieren la rigidez que tiene.¹³⁴ Ello querría decir que una serie de convenciones históricas son el problema para flexibilizar el campo artístico. Y en base a lo que anteriormente había descrito, podemos inferir que este autor ve como problema la rigidez y separación del conocimiento. Empero, no aborda con amplitud cuál es el problema de esta percepción, sólo llega a mencionar la falta de “conocimientos generales integradores”.¹³⁵ Así tampoco, aborda cuáles son los problemas que conllevan las “tradiciones” de legitimación, en el campo artístico.

El proyecto de este autor, “Complejidad en la investigación y la educación artística”, como su nombre lo indica, tiene que ver con la creación de un modelo más que nada educativo. Su premisa inicial es que el arte, además de ser diverso ya en sus expresiones, tiene la capacidad de “absorber conocimientos de cualquier otro campo de la cultura”.¹³⁶ Esta absorción no sólo se refiere a las prácticas, conceptos y conocimientos; sino especialmente, a la creación e implementación de una nueva propuesta teórica y metodológica. Para que el campo artístico en su ámbito educativo, incluya elementos diversos de la cultura, Chávez Mayol divide su proyecto en tres instrumentos: el pensamiento complejo, la semiótica y el constructivismo. El primero, lo basa en el pensamiento complejo de Edgar Morin; y constituye el “fundamento epistémico [...] en la construcción del conocimiento”.¹³⁷ Se trata de implementar los procesos metodológicos del programa y de la estrategia en los procesos de enseñanza y aprendizaje, con la finalidad de poder ir más allá de los conocimientos estabilizados en los dominios disciplinares. Por otro lado, la semiótica se toma como sistema signico y de organización, mediante la “relativización de la significación” dados dentro de múltiples campos disciplinares.¹³⁸ Se toma como base conceptual las teorías de Charles Sanders Peirce y Charles Morris, para abordar los sistemas signicos de las disciplinas y relativizarlos. El Constructivismo se basa en múltiples teorías de diversos investigadores en el campo de la pedagogía y la epistemología. Éste se propone para los procesos de aprendizaje y enseñanza; tomando como eje rector el proceso de aprendizaje construido por el mismo sujeto

134. *Ibidem*, p. 151-152.

135. *Ibidem*, p. 148.

136. *Ibidem*, p. 152.

137. *Ibidem*, p. 154.

138. *Ibidem*, p. 153-154.

que aprende. Así como la posibilidad de relativización que permiten las vivencias del sujeto.¹³⁹

No es menester de este apartado, abordar con amplitud su modelo educativo; ya que este tipo de problemas se abordan en el tercer capítulo. Se ha presentado un resumen excesivamente breve de su modelo, con la finalidad de saber únicamente, en qué campo se contempla la interdisciplina. De hecho, su modelo no tiene como finalidad primordial el establecimiento de un proceso de aprendizaje y enseñanza que tenga a la interdisciplinariedad como basamento y plataforma metodológica. Más bien, sus fundamentos se hayan en la complejidad de Morin y un proceso de relativización. En este sentido, si no me equivoco; se trata de la utilización de una serie de conceptos, teorías y modelos de diferentes campos y corrientes del pensamiento —pensamiento complejo, semiótica, Constructivismo—, que permiten relativizar los conocimientos, conceptos y prácticas de diferentes áreas disciplinares artísticas, y probablemente de exógenas al campo artístico; con el objetivo de crear un modelo educativo complejo.

A pesar de que la idea de integración disciplinar como transferencia de conceptos, teorías y/o metodologías, parece ser un entendido generalizado; considero más fundamentada la explicación teórica de Rolando García —por supuesto, dentro del ámbito de la investigación científica—. Ya que reúne detalladamente los puntos, momentos y zonas de reunión de las diferentes disciplinas, así como las de trabajo especializado. Las bases las constituyen principalmente, el objetivo, el objeto de estudio, la metodología y la base teórica común; todo ello, sin afectar en lo más mínimo el dominio de cada disciplina, y reconociendo su importancia y pertinencia en la investigación de un sistema complejo.

Establecido así, el concepto de lo interdisciplinar; lo que seguiría es preguntarse cómo es posible dentro del arte. Probablemente, la vía sea semejante en la investigación que toma como principal objeto de estudio al arte; sea como obra, sistema artístico-cultural, campo disciplinar, etc. Una investigación donde el arte, o un algo que tiene que ver con el arte, es tomado como objeto de estudio; supone, en primera instancia, que el investigador o investigadores tienen una cierta distancia ante el objeto de estudio. No están inmersos en el fenómeno, o bien, procuran distanciarse de éste con la finalidad de estudiarlo.¹⁴⁰ Al respecto, se han realizado

139. *Ibidem*, p. 153-154, 158-159.

140. Susanne Langer aclara que hay dos perspectivas diferentes y opuestas de considerar el arte, la del autor y la del espectador u oyente. La primera se basa sobre la "expresión" y la segunda sobre la "impresión". Y es la segunda, la posición de la mayoría de los estudiosos sobre arte, porque son público. (Susanne Langer,

estudios diversos sobre arte, de carácter histórico, filosófico, social, etc. Empero, dichas investigaciones no tienen porque considerarlo como un sistema complejo; aunque bien, esté influido por diversas dinámicas de su contexto. Una visión del arte como un sistema cuyos elementos no pueden ser separados y estudiados aisladamente desde diferentes disciplinas, necesitaría de la reunión de especialistas en, probablemente, historia del arte, sociología, filosofía del arte, estética, teoría del arte, psicología, antropología, etc. Se haya realizado o no, una investigación semejante; no es menester de este análisis, el tratar investigaciones interdisciplinarias sobre el arte. En este apartado se está tratando de establecer el fenómeno de la flexibilización disciplinar en el arte. Lo que se toma en cuenta es, entonces, las disciplinas artísticas y algunos de sus procesos históricos; en este caso la flexibilización disciplinar.

Lamentablemente, no hay estudios que aborden ampliamente lo que supone lo interdisciplinar en el arte, concretamente, en las obras artísticas y su construcción. Se llega a mencionar el término, pero no se explica cómo es que ocurre dentro de la obra y su construcción.

Una vez acotada la idea de la investigación interdisciplinaria, que conlleva la creación de un equipo multidisciplinario que acuerda un objetivo común, metodología y base teórica, dentro del estudio del sistema complejo; habría que partir de ello para resolver si algo semejante ha sido aplicado en el arte, fuera de sus modelos educativos y su investigación como objeto de estudio. Por tanto, habría que ubicarla en la construcción de una obra. Para ello, ya que carezco de los conocimientos suficientes sobre el sistema complejo, será necesario dejarlo de lado; aunque suponga quizá, romper con uno de los principios sobre lo interdisciplinar. Así mismo, habría que flexibilizar la idea de investigación, para sustituirla por la construcción, es decir, por la realización de la obra artística. En este caso, tendríamos que sería necesaria la reunión de especialistas, fuere que se tratara solamente de artistas especializados en un campo disciplinar artístico concreto; o también de especialistas en otros dominios. El equipo tendría que elaborar un objetivo común, realizar una cierta obra; en base a un bagaje teórico-conceptual y en base a una metodología común. Ello es difícil verlo en el arte, si no es que imposible. Ocurre comúnmente que un cierto artista o grupo de artistas diseñan una obra, cuya construcción necesita de especialistas en áreas tecnológicas o científicas, porque ellos conocen todas las implicaciones, herramientas y procesos técnicos necesarios

para la construcción proyectada. Aunque en ocasiones, estos especialistas puedan mostrar a los artistas los impedimentos o posibilidades técnicas de una construcción tal; y por tanto, el proyecto cambie en su resolución técnica y formal. Rara vez se trata de un equipo cuyo trabajo se da desde el principio, bajo un objetivo común, donde se realicen fases de integración de las ideas sobre el proyecto, para restablecerlo de modo acordado y común.

Los trabajos de Christo pueden ser probablemente, los que más se asemejan a un proceso interdisciplinar. El diseño de la obra es realizado por el artista, así como el trabajo de proyección.¹⁴¹ Por la magnitud de sus proyectos, que implican afectar un cierto lugar urbano, natural o en el campo, o una construcción arquitectónica; es necesario convocar especialistas en áreas que no son artísticas; para que realicen investigaciones del lugar o construcción, y de sus propiedades. Los colaboradores pueden ir de especialistas en ciencias biológicas, ingeniería, u otros; estudiantes a técnicos en diferentes áreas de conocimiento¹⁴². Sus investigaciones tiene la finalidad de estudiar si la obra proyectada podría poner en peligro la seguridad de la gente que habita transita o se reúne en el sitio; o afecta el ecosistema natural, o el mismo lugar o construcción que será intervenido. Es sabida esta convocatoria de especialistas, tanto en el momento de proyección como de construcción; pues ingenieros y trabajadores técnicos, principalmente, son los que hacen posible la concreción material de la obra, así como su des-instalación. Aunque no se habla del todo de esta dinámica, se puede ver entre líneas que los estudios realizados por los diferentes especialistas, hacen que el proyecto tenga que ser modificado en su forma; aunque bien, también haya modificaciones por razones puramente artísticas y estéticas.

Los proyectos de Christo como producción —sean dibujos, fotografías y/o collage— deben de mostrar claramente la idea del proyecto y su forma; con al finalidad de poder ser visualizada y comunicada, tanto a especialistas como a la gente que habita o circula el sitio a intervenir. En este sentido, sino se habla concretamente de una toma de distancia, se puede hablar de un esfuerzo de comunicación a través de hacer accesible la representación de la futura obra. También, suponemos, debe de haber un continuo diálogo, y un esfuerzo de toma de distancia por parte

141. James M. Pagliasotti. "Interview with Christo and Jeanne-Claude". En Christo, Jeanne-Claude, *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web]. s.l., s.f., [consultado el 8 de julio de 2005]. Publicado originalmente en *Eye-Level*, Denver, 4 de enero de 2002. Disponible en: <<http://christojeanneclaude.net/eyeLevel.shtml>>.

142. Dependiendo del proyecto, es la colaboración de los especialistas. Para conocer sobre ello, se pueden revisar sus textos públicos de proyecto. (AA.VV., *Christo and Jeanne-Claude. Early Works, 1958-1969*, Colonia, Alemania, Taschen, 2001, p. 8, 169, 262, 266, 270.) (Christo, Jeanne-Claude, *Christo and Jean Claude* [sitio web]. s.l. s.f. [consultado el 8 de julio de 2009]. Disponible en: <<http://www.christojeanneclaude.net/index.shtml>>.)

del artista y los demás especialistas, con la finalidad de comprender y explicar aquello que se quiere comunicar; los puntos donde el trabajo de uno de los especialistas —incluyendo a Christo— se relaciona con el del otro. Suponiendo que la labor proyectiva especialista-artista es interdisciplinar, porque implica “fases de integración” y de “diferenciación”; ignoro si el trabajo de todo el equipo en su conjunto, pueda ser considerado interdisciplinario. Es decir, si como equipo total realicen una dinámica semejante a las etapas de integración y diferenciación. Lo que sí sabemos es que en dichas producciones, hay un individuo que dirige las actividades en su generalidad, y ese es el artista.

La interdisciplina o metodología interdisciplinar resulta ser un objeto de estudio problemático, sobre el cual pocos estudios se han realizado. Empero, el fenómeno de la flexibilización disciplinar ha sido ampliamente estudiado, aunque desde diferentes puntos de vista y/o sustentos. Un concepto que permite acercarnos a este fenómeno, en una era que en su momento ya era considerada como posmoderna, es el de “campo expandido”, cuya autora es Rosalind Krauss.

Rosalind Krauss escribe “La escultura en el campo expandido” en 1978, con la finalidad de proponer una vía de análisis del proceso histórico de la escultura, diferente a los discursos que encuentran a la escultura cómo una evolución histórica de etapas graduales y sucesivas, explicada por medio de genealogías. Considera mal fundado, el uso del adjetivo de ecléctico para caracterizar a las obras posmodernas; por provenir de una crítica cuya ideología es la del relato moderno del arte puro y autónomo.¹⁴³ Los que hacen la crítica o historia del arte, posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, dice, es utilizar el término de escultura para nombrar una heterogeneidad de obras muy amplia, que parecen no tener nada en común entre sí. Esta crítica hace elástico el término, comparando las obras con anteriores, a través de la creación de paternidades que en un inicio, iban de décadas, para posteriormente, argumentarse en relación a obras ancestrales.

Según Krauss, esta crítica neutraliza la diferencia de las obras, para hacerlas familiares, cómodas y carentes de novedad.¹⁴⁴ Ante lo anterior, propone un recurso lógico para el análisis y clasificación de las obras posmodernas; a la par de presentar un análisis histórico de las obras escultóricas previas a esta época. Este recurso es el “grupo Klein” y el “grupo de Piaget”, como ella misma indica.

143. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en su *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 289, 301. Ensayo escrito en Nueva York, 1978. Publicado por primera vez en *October*, vol. 8, primavera de 1979.

144. *Ibidem*, p. 289.

Para notar las modificaciones históricas habría que describir la cronología planteada por Krauss. Ella plantea en sí, dos tipos de escultura, una premoderna y otra moderna. Ambas serían convenciones caracterizadas por diferentes lógicas internas, dadas en un marco histórico concreto. La lógica de la escultura premoderna sería una “lógica del monumento”. Se trata de “una representación conmemorativa” relacionada al sentido cultural e histórico del lugar en el que está ubicada.¹⁴⁵ Es una señalización de ese sentido cultural, por lo que su emplazamiento es uno de sus factores fundamentales que permite la relación del sentido con el lugar, concretada por medio del pedestal. La escultura es entonces, una obra fundacional, que expresa y señala el sentido cultural del sitio.

Esta convención del monumento, empezaría a perderse a finales del s. XIX. Su finalización sería una paulatina pérdida de pertenencia con el lugar donde se ubica. Con esa pérdida, se llegaría a la escultura moderna, cuya lógica es la de una “condición negativa”.¹⁴⁶ Se trata de una pérdida completa de la relación de la escultura con el lugar que representa y señala; por lo cual, el sentido de la obra deja ser dicha relación. Según Krauss, la escultura absorbe el pedestal que permitía dicha conexión; por lo cual, la obra se hace autónoma y autorreferencial. De ahí en adelante, la obra no representaría ni significaría nada más que a sí misma, “la representación de sus propios materiales o del proceso de su construcción”.¹⁴⁷ Una perspectiva que concuerda con la idea del arte puro e independiente, cuyo giro se da hacia el interior: su forma, su proceso de configuración. Entonces, la obra se puede caracterizar por aquello que ya no es, no representa la historia del sitio, tampoco su sentido cultural, deja de ser emplazamiento, y por tanto, su lógica no es la del monumento, sino la de la “condición negativa del monumento”.¹⁴⁸

Al respecto de la idea de lo positivo y lo negativo, Pedro Cruz Sánchez aborda la idea de crítica y límite disciplinar en relación a la modernidad y la posmodernidad artística, en “El arte en su “fase poscrítica”: De la ontología a la Cultura visual”. Su concepción de arte moderno se sostiene sobre sobre la idea de autocrítica como vía para reforzar el territorio disciplinar del arte, que Clement Greenberg trató en su texto “La pintura moderna”. La crítica o “autocuestionamiento”, como los llama Cruz Sánchez, son una tensión que prueba la resistencia y elasticidad del límite del dominio artístico o el campo disciplinar artístico modernos. Como tal, este límite no es parte de aquello que contiene, sólo es una “tensión perimetral”

145. *Ibidem*, p. 292.

146. *Ibidem*, p. 293.

147. *Ídem*.

148. *Ídem*.

que lo mantiene constreñido.¹⁴⁹ Esta crítica moderna la subdivide en dos tipos, una afirmativa y otra negativa. La “crítica afirmativa” es la afirmación “del “ser” de lo artístico”, una “ontología afirmativa”. Se trata de una “tensión interna” donde el límite sirve para afirmar y mantener íntegro el territorio que contiene. La “crítica negativa” es entonces, una “tensión externa” que viene de fuera de los límites del territorio. Se trata de una “negación” de todo aquello que está fuera, de lo que no es artístico; donde el límite funciona como negación de la integridad del territorio, como algo que va en contra del ser del arte, y por tanto, se trata de una “ontología negativa”.¹⁵⁰ Al contrario de lo que parece, la crítica negativa funciona también en la preservación del territorio; es una especie de tensión que ejerce lo de fuera, permitiendo un contraste entre lo positivo y lo negativo: entre lo que es el arte y lo que no es éste. El contraste permite ver aquello como “diferencia” o “fondo de polución”, como algo con lo que el territorio no se puede mezclar.¹⁵¹ La concepción del arte moderno es la de una crítica que permite al arte mantenerse puro e independiente, mediante una separación vista a través de un límite externo, que lo separa de aquello que no lo es.

Rosalind Krauss lleva esta idea de negatividad a lo más radical posible. Si la escultura ya no se constituye como símbolo de un lugar, mediante una relación donde obra y sitio obtienen sentido; adquiere la característica de ser “nómada” y “transportable”, de no ser más una “representación temporal y espacial”.¹⁵² Según Krauss, esta condición se haría aún más radical, alrededor de la década de 1950; entendiéndose cómo aquello que sólo puede explicarse mediante lo que no es. Se trataría de algo que está dentro o al frente de una construcción arquitectónica, sin ser arquitectura; o aquello que está situado en el paisaje, sin serlo. Esta lógica elaborada por Krauss, es enteramente coincidente con la idea de crítica y límite de Cruz Sánchez. El arte se entiende gracias al contraste con lo que no es arte; con aquello que le es contrario. En un principio, la escultura moderna sería lo contrario al monumento, a la escultura premoderna; para posteriormente, ser contrario al lugar donde se encuentra, sin que ello signifique que se trata de un emplazamiento.

La lógica de negatividad la resuelve Krauss en la figura donde la suma de “no-paisaje” más “no-arquitectura” es igual a “escultura”. La suma de los dos términos

149. Pedro Cruz Sánchez, “El arte en su “fase poscrítica”: De la ontología a la Cultura visual”, en José Luis Brea, *et. al.*, *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 93-94.

150. *Ibidem*, p. 94.

151. *Ibidem*, p. 95.

152. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, *op. cit.*, p. 293.

negativos y contradictorios entre sí, los entiende como la relación polar entre “lo construido y lo no construido”, y “lo cultural y “lo natural”. Por tanto, “no-paisaje” es equivalente a “lo construido” y “lo cultural”; mientras que “no-arquitectura” lo es a “lo no construido” y “lo natural”.¹⁵³ Puestos así los argumentos lógicos; propone invertir los términos contradictorios y sumarios de escultura, a una proposición afirmativa. Ello equivale a que lo que no es arquitectura, es paisaje; y lo que no es paisaje, es arquitectura. Sin embargo, apunta, no era posible pensar de este modo la escultura en la modernidad; pues se carecía de la capacidad de pensar la complejidad.¹⁵⁴

El “campo expandido” donde se encuentra la escultura, resulta de pensarla de manera compleja. Alrededor de 1968 es cuando se iniciaría a prestar atención a aquello que ha quedado excluido de la lógica negativa, es decir, de la escultura. Sin embargo, la figura del campo expandido no proviene una pérdida de los límites, o disolución de los límites disciplinares; que hacen que el arte se disuelva entre todo aquello que no era anteriormente, como Cruz Sánchez plantea al híbrido. Tampoco se trata de que el campo de la escultura se flexibilizara hasta incluir aquello que está fuera, continuando dicho campo siendo escultura. Sí se expande el campo de la escultura, pero resulta ser que ésta se vuelve “simplemente un término en la periferia”.¹⁵⁵

Krauss propone una figura constituida por la oposición de los cuatro términos: paisaje, arquitectura, no-paisaje, no arquitectura, para resolver las lógicas de las diferentes producciones posmodernas que han sido consideradas como escultóricas. La manera de organizarlos está basada, indica, en el grupo Klein y el grupo Piaget. Su organización hace que la relación directa entre dos únicos términos siempre sea contradictoria: paisaje y arquitectura; no-paisaje y no-arquitectura; paisaje y no-paisaje; y arquitectura y no-arquitectura. Hay otro par de relaciones cruzadas entre dos términos no contradictorios, que sin embargo, no producen ninguna lógica nueva de producción. Éstas son: paisaje y no-arquitectura; y arquitectura y no-paisaje. Se trata de lo términos equivalentes, de los cuales sin embargo, no hay resultado alguno.¹⁵⁶

De las relaciones contradictorias mencionadas anteriormente, resultan tres productos nuevos, además de la escultura. Todos los cuales se encuentran en la

153. *Ibidem*, p. 296.

154. *Ibidem*, p. 297.

155. *Idem*.

156. *Ibidem*, p. 296-297.

“periferia” del campo. La utilización del concepto de periferia, no es abordado conceptualmente por Krauss. Se entiende que aquello que fue el campo escultórico, tiene un proceso de expansión donde se empieza a incluir lo que estaba excluido, sin que ello implique una dilución total que permita que todo entre. La expansión se realiza tomando en cuenta una lógica polar y contradictoria de los mismos conceptos que, según Krauss, definieron al arte moderno.

Como resultado de la expansión, se darían los productos siguientes: de la suma de no-paisaje y no-arquitectura, continuaría resultando la escultura. Los términos negativos invertidos a una expresión positiva, paisaje y arquitectura, darían como producto a la “construcción localizada” o “construcción-emplazamiento”. Por otro lado, de paisaje y no-paisaje, se obtendrían los “lugares señalados” o “emplazamientos señalizados”. Y de la suma de arquitectura y no arquitectura, resultarían las “estructuras axiomáticas”.¹⁵⁷

Aunque Krauss, después de haber propuesto su figura lógica, no haya vuelto a plantear lo que implicaría la escultura; se puede entender que ésta continúa siendo, en la posmodernidad, la de la “condición negativa”. La “construcción localizada” o “construcción-emplazamiento” se refiere a construcciones que parecen ser de tipo arquitectónico o urbano, que están localizadas en un lugar específico, generalmente un lugar fuera de la urbe. Como ejemplo de ello estaría la obra de Robert Smithson, *Leñera semienterrada* (1970, Universidad de Kent, Ohio); una intervención llevada a cabo sobre una construcción de madera, sobre la cual se vertió tierra hasta cubrirla casi por entero. También, la “construcción localizada” podría abarcar obras donde se emplean materiales que usualmente se utilizan en las construcciones arquitectónicas, hasta materiales naturales del lugar donde han sido ubicadas.¹⁵⁸

Los “lugares señalados” o “emplazamientos señalizados” son obras del llamado Arte de la tierra, construidas como una intervención del lugar donde se localizan; empleando generalmente materiales del lugar, aunque en ocasiones, otros ajenos al mismo. Es también una manera de marcar o señalar el lugar; haciendo notar en

157. En las traducciones al castellano de su “Escultura en el campo expandido”, se pueden encontrar como traducción del concepto “site-construction”, tanto “construcción localizada”, como “construcción-emplazamiento”. Del concepto “marked sites”: “lugares señalados” o “emplazamientos señalizados”. (Ver: Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, en Hal Foster (ed.), *et. al.*, *Postmodern Culture*, 6ª ed., Londres, Pluto Press, 1995, p. 38-39, 41. / Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en su *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 297, 300. / Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster (ed.), *et. al.*, *La posmodernidad*, 6ª ed., Barcelona, Kairós, 2006, p. 69.

158. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en su *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, *Ibidem*, p. 300.

ocasiones, algo propio del lugar, su sentido cultural, sus propiedades físicas, etc. En resumen, se trata de obras de señalización o de intervención de sitios no urbanos, donde frecuentemente se emplean los materiales que conforman al sitio.

Las estructuras axiomáticas resultan ser semejantes al concepto anterior. Su diferencia radica en que no se trata de señalizaciones en un lugar no urbano. Al contrario, son intervenciones de y en un sitio arquitectónico, tomando en cuenta sus propiedades espaciales.¹⁵⁹

Aunque la oposición de los cuatro términos relacionales del campo expandido, sean aparentemente una manera de decir lo mismo. Krauss los propone como una problematización que permite pensar de modo complejo, las obras consideradas como escultóricas. Su intensión, como se dijo, es la de dar una explicación lógica a la diversidad de las obras. Sin embargo, hay algo que omite pero que puede leerse entre líneas. La escultura premoderna, la escultura moderna y los diferentes productos del campo expandido, no son otra cosa que productos cuya lógica formal es la del espacio concreto. Es cierto que Krauss ve una escultura moderna enteramente desligada al lugar donde está situada temporalmente. Empero, por lo que ya se ha revisado en el apartado anterior, se sabe que ésta era configurada formalmente y en su sentido, en la creación o relación con el espacio que la envuelve, por poco extenso que pueda considerarse éste. La mayor parte de las clasificaciones de obras del campo expandido, son construidas a través de una relación con el lugar. No resultan más que en dicho lugar, sean la modificación de un lugar arquitectónico o urbano, tomando en cuenta sus propiedades espaciales; o bien, una simple señalización del lugar, o localización de la construcción en un cierto sitio. Por tanto, aunque Krauss no da nombre a ese campo expandido, podríamos inferir que se trata de un campo o dominio espacial artístico; en el que el espacio es concreto.

Otra versión sobre la expansión del dominio del arte o de los campos disciplinares artísticos; es la idea de “híbrido” de Pedro Cruz Sánchez. Según este autor, el arte desde la década de 1960, sufre un periodo de cuestionamiento, que ya no es el de la crítica moderna; llegando en la década de 1970 a un periodo de crisis. Mencionamos anteriormente que la autocrítica moderna hacia el interior del campo y hacia lo que estaba fuera, permitió contrastar al arte con lo que le era diferente. La crisis resultó de que los límites territoriales fijados en la modernidad comenzaban a diluirse, mientras que el territorio se iba adoptando poco a poco,

159. *Ibidem*, p. 300-301.

a lo que quedaba fuera de él. El resultado de ello es en la posmodernidad o “fase poscrítica”, lo que él llama “híbrido”. En éste, se da un giro de la “limitación” a la “i-limitación” del campo, a su expansión. El fenómeno se da a razón de la pérdida del límite constituido por la crítica moderna; se pierde la idea de “diferencia” o de “fondo de polución” de la otredad. Así, la otredad se vuelve “un matiz más de una mismidad que paradójicamente, ha visto desvanecerse los contornos que le permitían actuar como figura contrastada”.¹⁶⁰ Es decir que se pierde la posibilidad de diferenciar lo artístico de lo no artístico; y de hecho, en este híbrido se pierde la categoría de lo no artístico.

Perdiéndose el límite a razón de la pérdida de la “tensión crítica” moderna, lo que el arte pierde, dice Cruz Sánchez, es aquello que nunca había querido integrar ni había integrado; eso es “su no ser” o su “diferencia”, el medio de contraste. El ser del arte, argumenta, sólo era posible mediante ese límite fijado por la crítica moderna, típica del relato de Greenberg. Lo puro es resultado de “una mimesis positiva de lo impuro”; y lo impuro de una “mimesis negativa de lo puro”;¹⁶¹ una lógica semejante a la condición negativa de la que habla Krauss.

El híbrido se refiere comúnmente a aquellos fenómenos o producciones artísticas que no pueden ser localizados dentro de un campo disciplinar particular, y que no fueron realizados tampoco, bajo la intensión de ser enmarcados por algún área. La hibridación o mezcla de “diferentes medios y disciplinas [...] entre sí”, hace que las particularidades modernas de cada uno de éstos sean borradas.¹⁶²

Como “dominio” del híbrido, este autor emplea el término de “interfaz”, bajo la idea de que ésta es una mezcla entre el sujeto y la máquina tal que no hay manera de diferenciarlos entre sí; se hacen uno sólo. Ocurriendo ello, borrado el medio de contraste, el arte deja de contener mediante su límite, lo que le hacía ser arte: lo puro. Así, sin límites y sin territorio, el arte pierde su fijeza y localización, expandiéndose y desplazándose de un lado a otro. Lo único que logra establecer, son relaciones con el contexto. La condición del arte, si es que acaso se puede hablar de éste en la era del híbrido, ya no es la del ser del arte en sí: “el arte *es*”, su condición ontológica en relación con lo que no es. Sino que se vuelve un elemento cuyo ser es en relación a su contexto: “el arte *es X*”.¹⁶³ Dice Cruz Sánchez, lo que antes era

160. Pedro Cruz Sánchez, “El arte en su “fase poscrítica”: De la ontología a la Cultura visual”, en José Luis Brea, *et. al., Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 96.

161. *Ibidem*, p. 97-98.

162. *Ibidem*, p. 99.

163. *Ibidem*, p. 92.

esencia se vuelve “gratuidad”, en el sentido que ya no es resultado y solución del cuestionamiento y problema moderno de la autocrítica.

El arte posmoderno, o más bien, el híbrido en el cual entre otras cosas, está el arte, es un proceso continuo y rápido en que no es posible fijar medios ni modos de operar:

En la actualidad, el arte es un medio sin lugar, un trayecto sin dirección y sin ningún tipo de subrayado ontológico que le permita contrastarse con el fondo de polución integrado por el resto de los medios lingüísticos.¹⁶⁴

La idea de híbrido resulta ser una visión filosófica de un arte que ha quedado nulo en un campo más basto, que sin embargo, Cruz Sánchez no especifica. Simplemente se trata de la idea de una dilución entera de la idea del arte moderno, en otro tipo de productos o prácticas culturales, cuya definición desconocemos. Un concepto más que trata, y con el que no está de acuerdo como visión del híbrido y de arte en la era después de la crítica, es la que nombra como “espacio entre espacios”. Éste lo toma de la noción “*l’entre.images*” de Raymond Bellour. El producto es un desplazamiento del campo autónomo, hacia un “espacio *entre* espacios”. El “entre” es una localización dada entre dos límites territoriales. Ello quiere decir que, como argumenta Cruz Sánchez, es posible pensarlo como “zona de contacto entre dos fronteras”, como una “territorialidad negativa” donde lo impuro puede formarse ontológicamente.¹⁶⁵ Este autor no está de acuerdo con esta noción para caracterizar al arte posmoderno, ya que argumenta, éste se refiere a una localización, a un lugar; y la idea de lugar es moderna porque “todo lugar constituye una fundación”, y a su vez, la limitación de un cierto territorio o una determinada “extensión de significado”.¹⁶⁶ El “espacio entre espacios” resulta ser, entonces, la fundación de un territorio nuevo; resultado de la articulación de los límites externos de dos territorios disciplinares o culturales. En sí, resulta problemático saber qué constituyen esos límites, lo único que sabemos es que son una impureza en relación al territorio contenido por ellos. En ese sentido, es más fácil ver la correspondencia del campo expandido con esta noción del “espacio entre espacios”. El campo expandido resulta de una relación, no sólo entre los términos excluidos por la escultura moderna; sino también entre los incluidos por ésta. Éste es entonces, un contacto entre lo que quedaba fuera, por contradictorio que

164. *Ibidem.*, p. 102.

165. *Ibidem.*, p. 100.

166. *Idem.*

resultara. Así como también, la relación de lo que estaba dentro del campo de la escultura moderna, con lo que estaba fuera.

El arte posmoderno, como se ha podido ver, ha sido abordado como algo contradictorio a lo que fue el arte moderno. Las posibilidades de análisis y de explicación son variadas. Se habla de una dilución completa del arte o del campo disciplinar artístico con lo cultural, en la que se pierde la posibilidad de ubicar y explicar el territorio disciplinar. Por el otro, se argumentan relaciones del campo disciplinar o del territorio artístico en general, con aquello que antes estaba fuera de sus límites, sea ello un campo disciplinar artístico o no. Las relaciones son variadas y explicadas mediante diferentes lógicas. Lo importante de estos escritos es notar que rara vez se da solución a la definición de lo que es el campo disciplinar en la posmodernidad. Con definición no quiero decir que se tenga que emplear de nuevo la idea de límite. No me refiero a una circunscripción, sino a una declaración y caracterización. Claro está que una declaración tal, es excluyente siempre.

El problema que ha resultado de las producciones posmodernas y de las inmediatamente previas a éstas, es la dificultad de abstraerlas y conceptualizarlas como campo disciplinar; porque no se cuenta con las herramientas que lo permitan, además de que se carece de la intensión de concretar convenciones universales. Visto de este modo, es notorio que el arte de la posmodernidad, presenta dificultades de localización en los campos disciplinares; en gran parte porque los artistas, críticos e historiadores, se rehusan a pensar las obras en base a los planteamientos teóricos modernos —entendidos, en su generalidad, bajo el relato del arte puro y autónomo. Una posición tal no es refutable en modo alguno. Lo único que se debe notar es que ante ello, también se ha dejado de lado el intento de construir un nuevo relato, en nombre de la diversidad, la heterogeneidad y la inclusión de la otredad.

Sin embargo, es cierto que se sigue hablando de arte y se sigue haciendo arte, como ya había escrito Arthur Danto en su *Después del fin del arte*. Así también, se nombran a las prácticas mediante una serie de categorías diversas, desde las disciplinas consideradas tradicionales —pintura y escultura, especialmente—, hasta términos como instalación, intervención, performance, acción, arte del cuerpo y otros.

DIBUJO Y FLEXIBILIZACIÓN DISCIPLINAR

Una vez que se ha estipulado el decaimiento de los campos disciplinares modernos, especialmente de la pintura y de la escultura; pareciera sencillo poder analizar las producciones artísticas mediante análisis flexibles y alternos a los de la era anterior. Tenemos cerca diversas perspectivas al respecto de la flexibilización disciplinar; empero, como se vio en el apartado anterior, no hay un consenso generalizado al respecto; cada una de las diferentes posturas se ancla sobre argumentos diferentes, aunque el motivo de estudio o de análisis parezca ser el mismo. Cada uno de éstos análisis ha tomado como objeto de estudio disciplinas o dominios diferentes del arte. El análisis de Pedro Cruz Sánchez sobre el híbrido, está anclado en el arte como dominio general, así como en la idea del arte puro e independiente que sostuvo Clement Greenberg en base a la pintura moderna. La figura de clasificación propuesta por Rosalind Krauss, versa sobre la expansión del campo de la escultura moderna, volviéndose dicho campo un dominio de las producciones donde impera una construcción o intervención del espacio concreto, más no un campo exclusivo ya de la escultura como disciplina. El campo, como ella propone, se encuentra en las relaciones de los términos de arquitectura y de paisaje, sea que éstos sean tomados de modo afirmativo, o negativo: lo que no es arquitectura, lo que no es paisaje, lo que es paisaje y lo que es arquitectura. Por tanto, aunque no se hable de escultura, se puede hablar de un dominio artístico que se da en el espacio concreto.

La visión de interdisciplina de Humberto Chávez Mayol, está vista como una alternativa metodológica, esencialmente, en las prácticas y proyectos de enseñanza-aprendizaje;¹⁶⁷ lo cual nos lleva lejos de la creación del producto artístico, así como de la obra. El fundamento de la metodología interdisciplinar que consideré más adecuado, por argumentar ordenada y claramente las relaciones de integración y de diferenciación entre diferentes campos disciplinares; fue el de Rolando García.¹⁶⁸ Su exposición se da en el campo de la investigación científica, abarcando lo que

167. Humberto Chávez Mayol, "Complejidad, arte y signo: Una metodología interdisciplinaria", en AA.VV., *Interdisciplina, escuela y arte*, México, CONACULTA, CENART, 2004, Tomo I, p. 152.

168. Rolando García, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006, pp. 200.

se conocen como ciencias físico-matemáticas y biológicas, así como la llamadas ciencias sociales. Esto nos llevó a una gran distancia con respecto a la producción artística, pues aunque ésta puede ser investigación dentro de alguna de sus etapas metodológicas, en principio es la creación de un producto artístico.

Tratar de analizar obras artísticas diversas, nos pone ante el dilema de qué ruta seguir; posiblemente, si intuimos alguna proximidad a los campos de la pintura o de la escultura, sería más sencillo elegir la ruta, ya que los autores citados, nos han mostrado un camino posible para el análisis. Así mismo, los campos disciplinares de la pintura y de la escultura han sido ampliamente reflexionados en la modernidad; aunque ello no significa que hubiera una visión unánime, al contrario de lo que se ha querido mostrar de manera generalizada, al argumentar que la limitación disciplinar de las artes visuales modernas, se debe al relato de Clement Greenberg. Si un análisis sobre la flexibilización de la pintura o de la escultura como territorios disciplinares, supone una decisión difícil sobre el camino a seguir; lo es aún más cuando se pretende analizar el dibujo. La dificultad del análisis de una posible flexibilización del dibujo, no está únicamente en que no se haya llevado a cabo un estudio o crítica al respecto. Estriba también en el hecho de que el dibujo no fue tomado como protagonista en la modernidad. Tomando como marco teórico e histórico el último periodo de la modernidad, esto es posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, hasta finales de la década de 1970; no encontramos texto alguno cuyo objetivo principal o secundario haya sido el estudio, análisis o crítica del dibujo como campo disciplinar. Al contrario de la pintura y de la escultura, no se tiene ninguna tesis moderna sobre el territorio del dibujo que refutar en la posmodernidad. Y quizá sea por ello que no contamos tampoco, con una visión o perspectiva sobre la flexibilización de un territorio tal.

En el apartado dedicado a dar una revisión sobre dos modos de concebir el dominio artístico, se precisó la ausencia de un análisis o crítica del dibujo como un arte. Ello se estudió en base a diversos textos de Clement Greenberg que tratan sobre la pureza y la independencia de cada arte plástico, como un proceso histórico en el que cada campo se concentra en su interior; y que este autor comprende principalmente como una revisión y crítica de los medios artísticos particulares. También se estudió la teoría de Susanne Langer dada en su *Sentimiento y forma*. Esta autora no propone nada parecido a lo que plantea Greenberg; su teoría muestra cómo es que las artes poseen una unidad, cómo es que ante todo, mantienen bases comunes. Según Langer, las artes son la creación de una forma cuyo sentido

es la vida del sentimiento humano; no se trata de un sentimentalismo, sino de la vida emocional que el hombre vive en sus experiencias, y que tienen en mucho, la forma de los sentidos culturales.

Lo que nos da el mundo exterior que conocemos es la percepción moldeada por la imaginación y es la continuidad del pensamiento la que sistematiza nuestras reacciones emocionales en actitudes con tonos sensibles claros y distintos y la que establece un cierto alcance a las pasiones de un individuo. En otras palabras: en virtud de nuestro pensamiento e imaginación tenemos no sólo sensaciones, sino una vida de sentimiento.¹⁶⁹

La unidad de las artes se da en la forma artística, nombrada por ella como “forma significativa”; una que es diferente al lenguaje discursivo. En el lenguaje discursivo, los elementos poseen relaciones fijas y convenidas con su significado; dadas comúnmente, bajo una asociación. Una palabra significa un cierto concepto porque éste se ha convenido en la historia; esa palabra es un “símbolo asociativo”. Y el arte, de base, carece de estos símbolos con asociaciones fijas, pues según Langer, cada elemento no se puede dar separado al símbolo total que es la obra.¹⁷⁰ Un elemento o estructura formal, fuera cual fuere, no tiene ningún sentido en sí dado culturalmente; sino que varios de éstos en articulación, son el planteamiento de la forma de la obra; cuyo sentido se va creando a la par del proceso de construcción o configuración de la obra. Esa forma es la que finalmente, permite al artista expresar la vida del sentimiento humano. Así mismo, la teoría contempla que todas las artes tienen como condición el ser la creación de una ilusión. La obra se separa de su contexto común y real, que es el mundo concreto, para ser percibida como una entidad puramente perceptual. En el arte plástico esa percepción es visual; y la construcción de la ilusión es la creación de un espacio virtual, separado como abstracción del espacio físico y científico. Empero a esta unidad entre las artes, dada por una teoría global de la forma artística cuyo sentido es “el alcance vital” o vida del sentimiento,¹⁷¹ además de la creación de la ilusión o apariencia; el análisis realizado por Langer, toma un cierto punto en el que esa misma necesidad de análisis a profundidad, lleva al estudio de áreas concretas de las artes. Los dominios analizados por esta autora, fueron las artes plásticas, la música, la poesía y la danza. Cada uno de éstos, a su vez, conllevó un análisis particular de diversas artes comprendidas en cada uno; en el caso de las artes plásticas, analizó la pintura,

169. Susanne Langer, *Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967, p. 344-345.

170. *Ibidem*, p. 32, 38-39.

171. *Ibidem*, p. 39.

la escultura y la arquitectura. Aquí se llega al punto en el que es notorio que la autora omite en su teoría, al dibujo; no porque no lo comprenda como algo que es parte del arte visual; sino porque, aparentemente, no lo entiende como un área disciplinar específica. Cuando la autora llega a nombrar el término de dibujo, usualmente éste aparece dentro de una concepción de lo pictórico. Se recordará el pasaje donde ella habla de la creación de líneas grabadas mediante el cincel, sobre una superficie plana escultórica. Ella menciona que la construcción de éstas es una en la que el cincel sustituye a la herramienta del lápiz, y que dicho procedimiento es pictórico, pues se trata de la creación de una “escena”, que es la ilusión particular de la pintura.¹⁷² La escena es la construcción de una apariencia de profundidad, donde en realidad, lo único que hay es una superficie plana.

El marco histórico sobre el que se ancla este texto de investigación, en el estudio de las disciplinas en la modernidad, está dado principalmente en una época posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pues el objetivo no es el tratar de crear una historia de las artes modernas en su totalidad; sino adscribirse a un marco histórico y teórico lo más cercano posible a la posmodernidad; que permita notar el giro o quiebre de una era a la otra, en relación al objeto de estudio nombrado.

Al respecto, Clement Greenberg trata una idea de la autonomía del arte y de los campos disciplinares artísticos, primordialmente en base a la pintura. También, dedicó parte de su crítica a la escultura, con la que fue más laxo, al decir que ésta podía “invadir el territorio de otro [arte]”, para abarcar algo que era parte de la pintura.¹⁷³ Ello, en concreto, fue entendido como el planteamiento de una apariencia bidimensionalidad en la escultura, construida mediante lo gráfico o lo lineal. Si la escultura podía tomar recursos de otra área, es porque según Greenberg, a pesar de su aparente planitud, se sabe que ha sido construida en lo nombrado como tridimensional. Lo gráfico es lo que podría permitirnos entender, posiblemente, al dibujo como un campo disciplinar moderno. Empero, cuando éste crítico se refiere a lo gráfico en la escultura vanguardista, afirma que se trata una dimensión pictórica, más no del dibujo, el grabado, ni la estampa; porque es la construcción de una planitud.

Se podría argumentar que he omitido algunos autores que llegan a tratar el dibujo en la modernidad. Si he realizado lo anterior, es porque el marco histórico y teórico lo exige. Como ya se dijo, se procuró que comprendiera únicamente la

172. *Ibidem*, p. 87.

173. Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 98-99.

etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial. Algunos de los textos de Greenberg son anteriores, pero están relacionados con la idea de la formación de campos disciplinares autónomos; una que el crítico irá modificando y consolidando poco a poco.

Así mismo, en pleno siglo veinte, Kimon Nicolaïdes realizó su texto *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*; que como su título indica, es un manual para aprender a dibujar; donde se plantea un desarrollo sistemático que el estudiante debería seguir a lo largo de un año, en el que finalmente, debería haber aprendido a dibujar.¹⁷⁴ Aquí, el autor trata principalmente como bases, al dibujo de contorno y el de gesto. El texto no fue terminado, ya que Nicolaïdes falleció en 1938. Posteriormente, un grupo de gente se dio a la tarea de completarlo y publicarlo, publicándose finalmente en 1941. Las labores de Nicolaïdes se dieron como docente en la Art Student's League de Nueva York.

Este texto no es una teoría sobre dibujo, sino un manual que plantea ejercicios cuya finalidad es que el estudiante adquiera la capacidad de dibujar. El planteamiento de los procesos de realización del dibujo, se basan sobre la idea de que el dibujante parte de una cierta realidad como modelo. El modelo se aborda a través de un dibujo que comprende, por un lado, el análisis o estudio; y por el otro, la impresión. El primero se da en el dibujo de contorno; y el segundo en el de gesto. Ambas prácticas se abordan separadamente en el inicio; para más tarde complementarse y sumarse a través de ejercicios más elaborados. Es probable que algunas de sus concepciones repercutieran sobre la producción y concepción de la pintura de algunos artistas norteamericanos, refiriéndome con ello a los expresionistas abstractos. Empero, el gesto de ellos se inscribe dentro de una creación pictórica que no diferencia a la pintura del dibujo. Alguna vez Pollock mencionó que pinta al igual que dibuja, "Abordo la pintura del mismo modo que uno aborda el dibujo; esto es, directo".¹⁷⁵ Así es que no podemos medir hasta dónde es que la concepción de dibujo de Nicolaïdes, repercutió en la producción del arte moderno.

También es preciso mencionar que el dibujo del que habla Nicolaïdes, es uno que posibilita la creación de productos que se dan dentro de un proceso paulatino de creación de la obra. El dibujo de gesto es el que permite realizar apuntes, una toma rápida de información de aquello que se ve, tomando siempre en cuenta la

174. Kimon Nicolaïdes, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969 (1ª ed., 1941), pp. 221.

175. "I approach painting in the same sense as one approaches drawing; that is, it's direct". (Pollock en "Interview with William Wright, 1950", en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics, An Anthology*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p. 144. Publicado originalmente en Francis V. O'Conner, *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, 1967. Tr.: Betsabé Tirado)

impresión o visión global inmediata del modelo. El de contorno es un análisis y estudio del modelo, con la finalidad de comprenderlo. Ambos al complementarse, posibilitan un acercamiento hacia el modelo, y una cierta manera de ver la realidad o naturaleza. Empero, estos dibujos no son tomados como fundamento de un campo disciplinar artístico particular, sino como una base procedimental y organizativa de la composición.¹⁷⁶

Nicolaïdes crea un manual, más no una teoría ni idea del dibujo como campo disciplinar. El dibujo del que habla se inscribe dentro de un proceso de aprendizaje, que permite dibujar a un cierto modelo y tomar conciencia del todo que se maneja dentro del plano-superficie. Por lo anterior, no se puede adscribir su libro al marco teórico de este texto de investigación.

Tenemos como condición, la carencia de una teoría del dibujo como campo disciplinar, fuere que se comprenda como un territorio con límites precisos, o bien, desde una idea de unidad entre las artes visuales o las artes en general. Si se carece de una base teórica, analítica o crítica del dibujo en la modernidad; no es posible retomar las rutas analíticas cuyo objetivo es el de demostrar la flexibilización o ruptura de los campos disciplinares modernos. Tratar de flexibilizar o de re-crear las figuras que ya llevaron a cabo Krauss, Cruz Sánchez u otros; implicaría en primera instancia, tener un fundamento moderno al cual problematizar o negar. Al carecer de esa base, no hay qué negar ni problematizar del dibujo. El trabajo presente nunca ha tenido como objetivo el tratar de construir una versión del campo disciplinar del dibujo moderno. Pero sí tiene el de procurar analizar al dibujo dentro del fenómeno de la flexibilización disciplinar. Si se retomara, por ejemplo, la ruta de Rosalind Krauss, se tendría que definir qué es el dibujo en la modernidad, sea ello como afirmación o como negación de dos términos básicos. Recordando que la escultura moderna, según esta autora, era la suma entre el no-paisaje y la no-arquitectura. Se trata de una lógica semejante a la idea de “polución” o de diferencia de Pedro Cruz Sánchez. Se tendría que fijar qué es lo que el dibujo no es; para posteriormente, invertir dicha suma en términos positivos; es decir, mencionar lo que el dibujo no es a través de palabras que no comprendan el concepto de exclusión: “no”. Si se continuara con la ruta de Cruz Sánchez, también habría que adscribirse a una teoría moderna que nos permita decir qué es aquello que el dibujo no es, para poder entender qué es lo que el dibujo es en la modernidad. Una tarea que sería la creación de una teoría ausente en su momento histórico, 1940-1979 aproximadamente.

Por otro lado, la interdisciplina es, adscribiéndonos a la propuesta de Rolando García, el acuerdo de un grupo de especialistas que establecen una base teórica y metodológica común, además de un objetivo o problema a estudiar común. En el apartado anterior se dijo que aquí cabría preguntarse si una serie de especialistas han acordado alguna vez, un objetivo común dentro de las artes, que no se inscriba dentro del dominio de la educación, ni la investigación *sobre* el arte; sino en la creación de un producto artístico, una obra. El equipo de especialistas, fuere en el dominio de las artes o en otros, tendría que reunirse desde el inicio, y concordar una visión general del objetivo, así como una metodología que permitiera el trabajo articulado. La metodología comprendería etapas de “diferenciación” y de “integración”.¹⁷⁷ La última sería la reunión de los integrantes, con el fin de analizar lo que se ha logrado. Esta etapa es de capital importancia, ya que no puede darse si cada uno de los participantes no toma una cierta distancia con respecto a lo particular de su disciplina; con la finalidad de comprender al otro, y notar aquello de su trabajo que repercute en el del otro. Así también, esa etapa de integración implicaría el determinar las zonas que pertenecen a cada área particular; para posteriormente, llegar a las etapas de diferenciación, donde cada quién realiza un trabajo por separado, desde su propio campos disciplinar; que posteriormente será revisado en la etapa de integración.

Ello, tal como se ha expuesto, no se da en el arte. Lo que se realiza en ocasiones, es que un colectivo de artistas se reúnan en la creación de una obra, usualmente siendo éste un evento o acción. La naturaleza del evento no permite el poder analizarlo en elementos o partes que pertenezcan a diferentes territorios específicos. Es decir, no encontramos una diferencia fundamental entre la realización de un artista con respecto al otro, sino la realización de trabajo que concreta una misma producción. Además, suele ser que la reunión, aunque sea la colaboración de múltiples artistas; es dirigida por uno sólo que es el autor de la idea. Las obras realizadas por los artistas como accionistas vieneses, son un ejemplo de ello. *Pis-saction* (1969) de Otto Mühl, es una obra donde colabora su compañero Günter Brus; pero la obra tiene un único autor. Y difícilmente podemos decir que la labor de cada uno pertenezca a un dominio particular; pues se trata de actividades que van más allá del arte, e incluso, de la vida cotidiana. Algo semejante ocurre con la obra de Marina Abramović y Ulay, *Imponderabilia* (1977), donde los autores se paran en la entrada de la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia,

177. Rolando García, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 101.

obligando al público a pasar por entre sus cuerpos desnudos. Los dos actores realizan la misma actividad, que difícilmente se puede catalogar dentro de un área disciplinar concreta.

La naturaleza de ciertas obras no permite que puedan ser clasificadas dentro de un territorio particular. Éstas usualmente son realizadas por un único artista, a diferencia de las anteriores. El artista trabaja estructuras y procedimientos que provienen de diversas áreas disciplinares, con la finalidad de realizar una sola obra. En tal caso, como Rolando García nota, se trata de un trabajo de “conocimientos multi-disciplinarios”.¹⁷⁸

También, es común que los artistas necesiten de otros para poder construir sus obras; porque son otros especialistas, los que poseen las herramientas y recursos necesarios para concretar la obra materialmente. Los especialistas no necesitan conocer de fondo las intenciones del autor, en cuanto a intenciones conceptuales, teóricas, temáticas, etc. Sí debe haber un cierto proceso de comunicación que permita al artista dar a entender lo que quiere. Con ese fin se realizan productos de planeación que se presentan ante el otro, para que pueda entender como es que se planea la construcción de la obra. La concreción del proyecto usualmente comprende la realización de maquetas o dibujos de proyecto; como es el caso del proceso proyectivo de Claes Oldenburg, dado en la realización de sus obras conocidas como *Large-Scale Projects*. En este punto es necesario mencionar que el trabajo de investigación presente, procura ser una adscripción al dibujo como producto artístico o parte de un producto artístico. Por ese motivo, que es un marco conceptual, es que no se va a abarcar al dibujo proyectivo ni de planeación. Ello implicaría ir a una metodología y visión del dibujo lejana a las teorías sobre el fenómeno pos-moderno; pues los procesos de diseño y de proyección tienen una historia remota, que datan desde la formación de la etimología del concepto dibujo.¹⁷⁹

Tenemos que no es posible retomar las figuras analíticas que realizaron los autores revisados en el apartado anterior, Rosalind Krauss, Pedro Cruz Sánchez, Chávez Mayol y Rolando García. Pues sus rutas analíticas se dan en la crítica o análisis de objetos de estudio precisos, que en ningún caso son el dibujo. Aquí, sin embargo, es preciso mencionar que hay un crítico que sí mencionó el problema del dibujo respecto al concepto de campo expandido de Krauss. Este autor es

178. *Ibidem*, p. 88-89.

179. Lino Cabezas, “Las palabras del dibujo”, en Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas y Miguel Copón, *Los nombres del dibujo*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 225-227.

Fernando Castro Flórez, y su texto es “Robert Smithson: El dibujo en el campo expandido”.

Aunque Castro Flórez no menciona directamente a Krauss, podemos saber que se refiere al campo expandido planteado por la autora, cuando habla de las obras de Arte de la Tierra como resultado de un “cuestionamiento de lo escultórico, de su desbordarse hacia nuevas situaciones”.¹⁸⁰ El autor advierte que, sin embargo, estas obras pueden argumentarse mediante la lógica del dibujo. Las obras a las que se refiere, aunque no lo dice explícitamente, tienen la cualidad de poder ser abstraídas como lineales. La construcción y ordenamiento de las marcas, zanjas, perforaciones en el suelo, o la colocación de objetos, realizadas por los artistas de la tierra o de Land Art, pueden ser mentalizadas como signos lineales: como líneas, figuras geométricas regulares construidas mediante la línea, etc.

Para apoyar la posibilidad de que las obras del campo expandido de lo escultórico, sean entendidas como una lógica del dibujo; Castro Flórez recurre a las palabras de Robert Morris en su “The Present of Space”, donde dice que toda la obra tridimensional de la década de 1960, proviene del dibujo. Según Castro Flórez, el dibujo en las obras de la tierra, es una forma que permitió involucrar la experiencia espacial del yo, de la que habla Morris en su “Notes on Sculpture”.¹⁸¹ A pesar de que este autor, reúne diversas citas y referencias a lo que Morris declaró en su momento, no se detiene a explicar cómo es que el campo expandido puede ser replantado en términos de dibujo. Recordaremos que el campo expandido de Rosalind Krauss, es una figura lógica construida por cuatro términos o conceptos principales, dos de ellos expresados en términos de negación, y otros dos en términos de afirmación. Los cuatro provienen, como dice la autora, de problematizar y de pensar de modo complejo lo que no era la escultura; que según ella, era lo que permitía definir o pensar la escultura en la modernidad, cuando aún no se podía pensar de modo complejo en la cultura occidental. Suponiendo que pudiera explicarse un nuevo campo expandido, ya no proveniente de la escultura sino del dibujo; el planteamiento de éste tendría que proponer una nueva figura, o en su caso, una cierta lógica del dibujo. Para plantear el campo expandido, Krauss recurre a una interpretación histórica de las obras premodernas y modernas, que permiten ver el cambio del sentido de las obras, esencialmente, en términos cul-

180. Fernando Castro Flórez, “Robert Smithson: el dibujo en el campo expandido”, en Juan José Gómez Molina (coord.), et. al., *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2006, p. 554.

181. *Ibidem*, p. 555.

Robert Morris, “Notes on Sculpture: Part II, en James Meyer (ed.), et. al., *Minimalism*, Londres, Phaidon, 2000, p. 218. Publicado originalmente en *Artforum*, Nueva York, Vol. 5, núm. 2, Octubre de 1966.

turales. Una elaboración semejante no es elaborada por Fernando Castro Flórez. De hecho, si se revisa su texto, se puede notar que pasa de ciertas afirmaciones, con sus referencias respectivas; a otras, que ya no tienen un nexo con las anteriores.

El texto de Castro Flórez es una crítica a la obra de Robert Smithson; donde dedica especial interés a las ficciones elaboradas por el artista, como fondo temático de su obra. Habla por ejemplo, de las impresiones que Smithson tuvo en el lago que intervino para la realización de *Spiral Jetty* (Gran Lago Salado, Utah, 1970), que posteriormente repercutieron en la formalización de la obra como una espiral.¹⁸² También, dedica una parte a la idea del lugar y del no Lugar de Marc Augé, para decir que el dibujo es un desplazamiento que permite relacionar el lugar y el no lugar; además de permitir recordar lugares olvidados en la posmodernidad y la sobremodernidad.¹⁸³ Empero, no especifica cómo es que puede haber una articulación entre los lugares y los no lugares de los que habla Augé, mediante una producción de dibujo. En este punto no podemos saber si habla de una abstracción de las obras como dibujo, o de un dibujo de planeación.

Finalmente, Castro Flórez habla del dibujo de Smithson como un dibujo proyectivo y sumamente mental, que funciona para aclarar el pensamiento. Sus dibujos, dice, tiene un “valor autónomo” o son desde los cuales se parte para producir una obra. A pesar de mantener la idea que los dibujos de dicho artista son esencialmente proyectivos, insiste en que los mismos se encuentran dentro de una lógica del campo expandido, pues son dibujos de “laboratorio” en los que se trabaja el paisaje y el acontecimiento.¹⁸⁴ Ello quiere decir que aquellos conceptos y términos trabajados como ideas de futuras obras, están pensados a través de la creación de dibujos de planeación o de proyección; donde las ideas, más no el dibujo en sí mismo, sigue una lógica semejante a la de la figura de campo expandido de Krauss. Castro Flórez no se refiere, en modo alguno, a un dibujo como entidad material que sea a la vez paisaje y acontecimiento. El paisaje dentro del dibujo, es una construcción proyectada, una idea; y el acontecimiento es la concreción material de la obra, que no es un dibujo sino una obra de Arte de la tierra. Una idea tal, que los dibujos de Smithson estén dentro de la lógica del campo expandido, sólo constata y afirma que la obra de dicho artista es una elaboración a través de la lógica del campo expandido propuesta por Krauss; que la misma autora ya había

182. Fernando Castro Flórez, *Ibidem*, p. 564-565.

Robert Smithson, “The Spiral Jetty”, en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998, p. 215. Publicado originalmente en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979.

183. Fernando Castro Flórez, *Ibidem*, p. 555.

184. *Ibidem*, p. 561.

notado en las obras de este mismo artista, y por supuesto, de otros.¹⁸⁵ Los dibujos de Smithson serían la elaboración mental y proyectiva donde se trabaja el campo expandido de la escultura, más no uno del dibujo. Castro Flórez no elabora una figura del campo expandido en el dibujo; tampoco dedica su texto a una flexibilización del dibujo como territorio disciplinar. Este es el único autor que elabora un texto sobre dibujo y el concepto del campo expandido, pero como se puede notar; no plantea un cierto campo expandido dentro del que el dibujo sea únicamente “un término en la periferia”, entre otros tres términos.¹⁸⁶

Los textos dedicados a la flexibilización disciplinar artística o a la crítica de los campos disciplinares artísticos modernos, toman como objeto de estudio a campos disciplinares concretos, o bien, al dominio general del arte. Rosalind Krauss ubica un cierto problema de concepción de las obras escultóricas de la década de 1970, en la crítica que desde su punto de vista, atribuye una cierta genealogía o herencia a las obras contemporáneas, haciendo que éstas se vuelvan familiares. Pedro Cruz Sánchez revisa el concepto de híbrido sobre la idea de límite territorial moderno, basándose en las ideas de Clement Greenberg al respecto de lo puro de los medios en el arte y la pintura. El híbrido sería un problema del arte en general, pero su argumentación se encuentra sobre una crítica moderna de la pintura. Por otro lado, ya se habló de la dificultad de transferir la metodología interdisciplinar en el arte; ya que Rolando García la ubica dentro de la investigación científica; mientras que Humberto Chávez Mayol recurre al concepto, para elaborar una propuesta básicamente educativa, aunque también, según él, puede ser llevada a la investigación del arte. Este es el panorama en que se encuentra el problema de la flexibilización disciplinar del arte, y también del dibujo. Encontramos que, aunque Castro Flórez ubicara al dibujo de ciertos artistas como parte del campo expandido, el campo expandido que trata es el mismo que el de Rosalind Krauss. Los críticos o investigadores mencionados tratan el problema, pero no abordan de modo alguno al dibujo como un campo disciplinar que fuera legitimado de algún modo en la modernidad, y que en la posmodernidad perdiera alguno de sus principios. Carecemos de rutas previas para un análisis de la flexibilización disciplinar

185. Rosalind Krauss ubica a *Spiral Jetty (Malecón en espiral)* (1970) como una obra que se encuentra en la relación contradictoria entre los conceptos de “paisaje y no-paisaje”, que dan como resultado los “lugares señalados”. También se refiere a *Leñera Semienterrada* (1970) como una “construcción localizada”. Además de hablar de múltiples autores que son clasificados históricamente como artistas de la tierra o del llamado Land Art, como Robert Morris, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Christo, y otros; además de artistas cuya labor fue, en ciertas obras, la intervención de un espacio arquitectónico. (Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en su *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 300.)

186. *Ibidem*, p. 297.

del dibujo, sea cual sea el punto de vista del que se parta: de una expansión de un cierto territorio, de la pérdida de los límites del territorio o de la interrelación entre campos. Por ello, no se retomarán las perspectivas y figuras que fueron revisadas en base a estos autores. El trabajo que sigue se anclará en principio, sobre obras artísticas concretas; con la finalidad de analizar dónde es que algo próximo al dibujo, se encuentra dentro de la obra. Sin embargo, que en una obra se localice el dibujo dentro una zona concreta —llámese etapa de construcción de la obra, recursos procedimentales, materiales, formales, o cualquier otra—, no significa que en otras obras, ello tenga que ser así. La presentación de un caso, no puede ser tomado como regla general; sino únicamente como una de tantas posibilidades. Es pertinente un análisis semejante, pues ello permite notar algunas de las prácticas que los artistas siguen en la posmodernidad, anclándonos sobre el problema del dibujo dentro de la flexibilización disciplinar.

Las producciones artísticas que se analizarán serán de los artistas Mark Lombardi y Robin Rhode.

El papel del dibujo en la serie *Narrative Structures* de Mark Lombardi

La obra de Mark Lombardi que se estudiará, será una serie de dibujos planteados mediante diagramas, nombrados por el artista como *Narrative Structures*. Para estudiar el papel del dibujo y del diagrama en la obra de este artista, es pertinente recurrir a la historia previa a la realización de esta serie. Lombardi no estudió una carrera que tenga que ver con la producción de las artes, su licenciatura la realizó en la Universidad de Syracuse del Estado de Nueva York, dentro de los estudios de Historia del Arte. Su primer trabajo, lo obtiene en el Everson Museum de Syracuse, como jefe de investigación dentro de la exposición *Teapot Dome to Watergate*, de 1973. Una cuyo tema son escándalos sobre gobernadores. Posteriormente continúa trabajando dentro de la organización de algunas exposiciones en el Everson Museum y más tarde, en el Contemporary Arts Museum de Houston. De 1977 a 1981, labora dentro del Departamento de Bellas Artes de la Houston Public Library, como bibliotecario de referencias generales. Es aquí donde, según Robert Hobbs, los intereses del artista se van perfilando poco a poco, pues tiene la libertad

de realizar sus propias investigaciones y lecturas.¹⁸⁷ Al terminar con este trabajo, Lombardi abre su propia Galería, dedicada al arte regional. Sin embargo, ésta tuvo una vida de únicamente un año.

Este es el panorama laboral de Lombardi, que se da más o menos a la par de otra de sus actividades principales, la investigación. Así mismo, poco a poco va tomando interés por ser productor de arte, logrando reconocimiento hasta que su obra madura con la serie de *Narrative Structures*. Una de sus investigaciones cuajó en su texto sin publicar: *Panorama: The Atlas of Romantic Art (1787-1862)*. Se trata de una investigación realizada de 1987 a 1989, dedicada al estudio de la pintura de panorama del siglo XIX. Según Hobbs, Lombardi basaba la idea de panorama en su etimología griega de “vista completa o total” (“whole or total view”); la cual iría a dar en su serie *Narrative Structures*, como una red global histórica de la década de 1930 a la de 1990.¹⁸⁸

A la par de este escrito, de finales de la década de 1980 a inicios de la de 1990, Lombardi realizó otra investigación dedicada a la política. El texto sin terminar lo tituló *On Higher Grounds: Drugs, Politics and the Reagan Agenda*. Como su título indica, se trata de una investigación sobre el proyecto gubernamental llamado “guerra contra las drogas” (“war on drugs”), que se llevó a cabo durante la presidencia de Ronald Reagan y la de George H. W. Bush. Su investigación trata sobre la propaganda política realizada en contra del consumo y venta de drogas ilegales. Según Lombardi, se trataba de una propaganda en la que no importaba realmente la salud pública, sino el dar un giro a la guerra internacional y mediática que Estados Unidos mantenía contra el comunismo, para sustituirlo por el tráfico de droga. En su texto, también apuntó que el proyecto era más una campaña pública, que una lucha real en contra del tráfico de drogas; al tiempo que nota que la guerra internacional contra el tráfico de drogas, es selectiva; pues se apunta contra ciertos grupos de narcotráfico, mientras que a otros se les omite.¹⁸⁹

La investigación realizada sobre el proyecto gubernamental “guerra contra las drogas”, llevó al artista a tener interés en ciertos artículos periodísticos sobre la quiebra de la S&L (Saving and Loans). Dedicó su tiempo a la lectura de los artículos y el libro *The Mafia, CIA & George Bush: The Untold Story of America's Greatest Financial Debacle*, de Pete Brewton. En éstos, Brewton escribe el resultado

187. Robert Hobbs, *Mark Lombardi: Global Networks*, Nueva York, Independent Curators International, 2003, p. 15.

188. *Ibidem*, p. 22.

189. *Ibidem*, p. 24-26.

de sus investigaciones, que en la crisis y quiebra de la asociación financiera estadounidense S&L, estaban implicados desde amigos e hijos del presidente Bush, hasta miembros de la CIA y gente de negocios relacionados con la Mafia. La quiebra era resultado de las negociaciones entre estos miembros, dentro de las que se llevaba a cabo lavado de dinero. Esta quiebra llevó al gobierno norteamericano, a la defensa financiera mediante la desregulación; que permitió a la asociación financiera a aumentar sus servicios y entre otras cosas, a ofrecer préstamos no asegurados.¹⁹⁰ La política económica, finalmente, permitió a los socios de la S&L, robar los fondos y concervarlos mediante el lavado de dinero; estando implicados en el saqueo, también, amigos, familia, asociados y otros.

La lectura de las investigaciones de Brewton, llevó a Lombardi a tomar especial interés por lo que se mantenía detrás de las asociaciones y grupos financieros: “asociaciones de crédito y ahorro, bancos, conglomerados de bancos, y el aspecto contable del crimen organizado y la inteligencia secreta”.¹⁹¹ Este interés lo condujo a investigar las relaciones de lavado de dinero internacionales, en los que estaban implicadas instituciones, grupos financieros, individuos del gobierno, de la inteligencia, e individuos y grupos del crimen organizado. La atracción de Lombardi alrededor de las diferentes organizaciones financieras, fueron “la estructura, mecanismos, usos y abusos de poder en la economía política global”.¹⁹² Para él, estas organizaciones eran un sitio ideal para estudiar el fenómeno, porque mucha de su información es pública; además de ser un sitio que refleja y mantiene diferentes relaciones políticas y económicas que se dan en la sociedad.

En la realización de esta investigación —cuyos temas fueron diversos, aunque todos semejantes en el hecho de que se trata del crimen organizado que hay detrás de ciertos proyectos gubernamentales, institucionales, privados o públicos—, Lombardi realizó un archivo personal en el que mantenía organizados sus apuntes. Su archivo era uno común, de escritos a mano en tarjetas de índice. Su elaboración se da de principios de la década de 1990, hasta su muerte (2000). Los apuntes los hizo no sólo con el fin de organizar su investigación, sino también en que ésta fuera a dar a escritos, artículos o libros.¹⁹³ Llegó el momento en que era tanta la información, que no podía organizarla adecuadamente. Por ello, tomó la decisión

190. *Ibidem*, p. 28-29.

191. “thrifts, banks, banking conglomerates, and the accounting side of the organized crime and uncover intelligence” (*Ibidem*, p. 29. Tr.: Betsabé Tirado)

192. “the structure, mechanisms, uses and abuses of power in the global political economy” (*Ibidem*, p. 19. Tr.: Betsabé Tirado)

193. *Ibidem*, p. 16.

en 1993, de realizar diagramas donde organizara las relaciones entre algunos datos seleccionados. Un mismo dibujo representaría las relaciones entre cierta cantidad de información contenida en algunas de sus fichas de índice. Según Hobbs, sus dibujos constituirían un archivo de segundo nivel. Es aquí donde surge la serie *Narrative Structures*.

I originally intended to use the sketches solely as a guide to my writing and research but soon decided that this method of combining text and image in a single field (called a drawing, diagram or flow chart, whichever you prefer) really worked for me in other ways as well. It provided a new focus to my work; ended to support the same goals as the writing—to convey socially—and politically use [sic.] information; and confirmed 100% to my aesthetic inclinations—minimal, understated and somewhat iconoclastic.¹⁹⁴

Lombardi apunta la intención original bajo la cual realizó los dibujos o diagramas, como apuntes que le permitían organizar y guiar sus escritos de investigación. Es hasta un año después de iniciar ésta tarea, 1994, que nota que los dibujos pueden sostener tanto los fines de su escrito e investigación, como sus intereses estéticos y artísticos. Cuando se percató de ello es que nace *Narratives Structures*. Y es cuando decide llevar sus actividades hacia la obra artística, y ya no hacia una investigación que culminara en un escrito. Sin que ello signifique que dejara la investigación de lado. Al contrario, continúa su labor de investigación y de construcción de un archivo, que le permite recabar la información necesaria que va a dar en los dibujos de diagrama. Y es justo esta información, organizada bajo la forma de diagrama, la que cuaja el tema de la obra; como apunta Hobbs, al decir que el tema es “el develamiento de conspiraciones” (“the unveiling of conspirancies”).¹⁹⁵

La investigación y uso de datos se da de igual manera que anteriormente, a partir de documentos públicos como artículos de periódicos o libros; lo cual organiza primeramente, en su archivo; y reorganiza posteriormente, en los apuntes y bosquejos que le permiten ir organizando lo que será la obra. Al respecto, se puede decir que algunas de sus obras no son del todo definitivas, las va reconstruyendo según la información nueva recabada, el marco histórico, y en ocasiones, según el

194. “Originalmente, tenía la intención de usar los dibujos solamente como una guía para mi escrito e investigación, pero pronto decidí que este método de combinar texto e imagen en un único campo (llamado un dibujo, diagrama o diagrama de flujo, como prefieras) de verdad me funcionaba también de otras maneras. Le proporcionó un nuevo enfoque a mi obra; tendió a apoyar los mismos objetivos que el escrito—comunicar socialmente—y usar información políticamente; y confirmó 100% mis inclinaciones estéticas—minimal, sencilla y algo iconoclasta.” (Lombardi, “Proposal for *Over the Line*”, propuesta de exposición no publicada, Brooklyn, Pierogi, 2000, citado por Robert Hobbs, *Idem*. Tr.: Betsabé Tirado)

195. Robert Hobbs, *Ibidem*, p. 17.

marco o núcleo bajo el cual enfoque el fenómeno que trata; constituyendo diferentes versiones sobre un mismo tema.

La relación del dibujo como producto artístico u obra, con respecto al diagrama, es lo que nos permite notar la relación de flexibilización disciplinar. Pero previo a plantear conclusiones, es necesario revisar de dónde provienen las bases de organización de los diagramas de Lombardi, y qué implica el concepto de diagrama.

Cuando Lombardi toma la decisión de llevar su trabajo de investigación hacia una obra artística, y que los dibujos de diagrama sean un producto artístico; inicia un nuevo proceso adjunto a sus investigaciones previas, de investigación y recolección de diversos tipos de gráficos de diagramas. Colecta diagramas de revistas y periódicos, tanto de sus actualidad como históricos; y posteriormente, revisa lo que supone una organización de esta índole, a partir del libro *Envisioning Information* de Edward R. Tufte.¹⁹⁶ Hobbs apunta que en éste libro, el autor trata diversos problemas ante los que se enfrenta el diseñador en la organización de la información, como la diferenciación entre los datos locales particulares, hasta su lugar dentro de un sistema más amplio; así como la estructuración visual de una gran cantidad de información, en la que el espectador habrá de concentrarse. Los diagramas revisados por Lombardi, fueron de la más diversa índole; entre los que se encuentran gráficas realizadas sobre un pizarrón, dentro un contexto político; mapas y gráficas que representan relaciones entre diversas organizaciones, grupos financieros y políticos de varias partes del mundo, así como su localización geográfica; y mapas y diagramas que grafican los recorridos y horarios de sistemas de transporte.¹⁹⁷ Aunque Lombardi investigó diversos tipos de diagrama, al parecer, puso especial atención en aquellos que grafican relaciones entre una cierta cantidad de elementos, individuos o grupos; donde se representan a partir de flechas o líneas, el tipo de relación o conexión entre los elementos.

Este tipo de relaciones son las que Lombardi plantea en sus obras. Él grafica mediante el uso de texto y signos gráficos lineales, el tipo de conexión que mantienen individuos y corporaciones entre sí. Los individuos, corporaciones, grupos y proyectos —sean financieros, gubernamentales, privados o dentro del orden del

196. *Ibidem*, p. 41, 43.

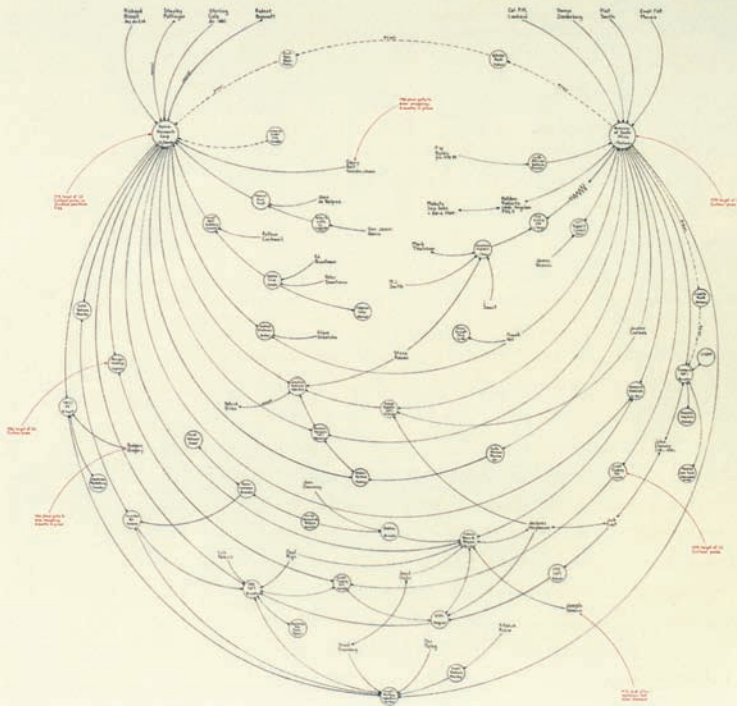
197. Hobbs ilustra el apartado de su *Mark Lombardi: Global Networks*, con algunos de los dibujos de diagrama estudiados por Mark Lombardi; estos son: 1) una fotografía donde Robert F. Kennedy expone sobre un pizarrón, las prácticas de la Teamsters union, en 1957; 2) Un diagrama publicado el 29 de julio de 1991 en el *Time*, sobre los grupos e individuos implicados en escándalo de la BCCI. 3) Un mapa de localización geográfica y horarios de la compañía de Transporte Aéreo de Checoslovaquia, de 1933; 4) Un mapa de horarios del sistema férreo de China, de 1985. (*Ibidem*, fig. 12, 13, 14, 15, en p. 42, 44 y 45.)

crimen organizado— son planteados por medio de texto; la mayor parte de las veces, por medio de abreviaturas o sus siglas; y en ocasiones, conjuntamente con su localidad geográfica y periodo histórico. Con texto también llega a escribir fechas, ordenadas linealmente mediante una línea recta que las une; además de circunscribirlas dentro de un círculo dibujado linealmente. De hecho, el único elemento formal básico que utiliza, es la línea, sea para plantear simplemente una línea, flechas o círculos. Los círculos son los que circundan un cierto texto. Y las líneas —sean terminadas en flecha, continuas, discontinuas, rectas o curvas— son mediante las cuales se plantea la relación o tipo de conexión que hay entre los individuos o grupos. Al respecto, Lombardi llegó a fijar un código continuo en todas sus obras, en el que cada símbolo gráfico significa una cierta cosa.

In some cases I use a set of stacked, parallel lines to establish a time frame. Hierarchical relationships, the flow of money and other key details are then indicated by a system of radiating arrows, broken lines and so forth. Some of the drawings consist of two different layers of information—one denoted in black, the other, red. Black represents the essential elements of the story while major lawsuits, criminal indictments or other legal actions taken against the parties are shown in red. Every statement of fact and connections depicted in the works is true and based on information culled entirely from public record.¹⁹⁸

Su código, como se ve, está compuesto primordialmente de flechas, líneas y de dos colores. En sus dibujos, la mayor parte de lo escrito y dibujado está en negro; pues su tema son las relaciones entre los individuos, organismos e instituciones públicas, con el crimen organizado; los cuales en su conjunto, son una red de ilegalidad global. El rojo es el contraste que permite ver las acciones legales tomadas en contra de ciertos individuos o grupos. Las acciones son escritas en letra; y ordenadas mediante una flecha que apunta en aquello sobre lo que se llevó la acción legal o jurídica. Así mismo, la acción es localizada en el tiempo mediante la especificación de la fecha. Por ejemplo, en su 5ª versión de *Gerry Bull, Space Research Corporation, and Armscor of Pretoria, South Africa, ca. 1972-80* (1999), escribe al respecto de la acción tomada contra la Corporación de Investigación Espacial (Space Research Corporation). En su dibujo escribe: “Space Research

198. “En algunos casos, utilizo un conjunto de líneas paralelas apiladas, para establecer un marco temporal. Las relaciones jerárquicas, el flujo de dinero y otros detalles clave son indicados por un sistema de flechas radiales, líneas discontinuas y así sucesivamente. Algunos de los dibujos consisten en dos estratos de información—uno denotado en negro, el otro, en rojo. El negro representa los elementos esenciales de la historia, mientras que demandas importantes, acusaciones criminales y otras acciones legales tomadas contra partes están marcadas en rojo. Toda exposición de hechos y conexiones representadas en la obra, es verídica y basada en información seleccionada completamente del archivo público.” (Nota escrita por Lombardi, citada por Robert Hobbs, *Ibidem*, p. 52. Tr.: Betsabé Tirado.)



Mark Lombardi

Gerry Bull, Space Research Corporation, and Armscor of Pretoria, South Africa, ca. 1972-80 (5ª Versión), 1999.

148.6 x 181.6 cm. Lápiz de color y grafito sobre papel. Judith Rothschild Foundation.

Corp - US/Canada”, un texto en rojo que dice: “1978: objetivo de exploración de la Aduana de EUA; cia. disuelta, pagó una multa de \$100 mil” (“1978: target of US Customs probe; co dissolved, paid \$100k fine”).¹⁹⁹ El texto en rojo muestra las acciones legales, gráficamente a la par de las relaciones entre diversos grupos privados, gubernamentales e ilegales. Concretamente, el tema de este dibujo trata sobre un proyecto realizado por el Dr. Gerald V. Bull, a través de su Corporación de Investigación Espacial, para el cual convenció a la armada estadounidense, de la conveniencia en la utilización de grandes armas para salvaguardar las exploraciones

199. Mark Lombardi, *Gerry Bull, Space Research Corporation, and Armscor of Pretoria, South Africa, ca. 1972-80* [5ª versión], 1999. Tr. Betsabé Tirado.

espaciales nacionales; utilizando como objetivo las naves espaciales. También, el dibujo trata sobre la compañía productora de armas del mismo Bull, Armscor, situada en Pretoria, Sudáfrica; mediante la cual llevaba a cabo contrabando de armas.²⁰⁰ Los grupos escritos en letra y tinta negra, van desde compañías privadas de producción de bienes, por ejemplo, Shefford Electronics (Quebec) hasta organismos gubernamentales de varias partes del mundo.

Al respecto de las líneas y flechas, ya se mencionó el ocasional uso de una línea de tiempo recta, y en varias ocasiones, paralela a otras líneas de tiempo. Empero, los signos gráficos más frecuentes son las flechas, que según estén dibujadas, indican algo en particular. Una línea recta que termina en flecha, indica “Algún tipo de influencia o control” (“Some type of influence or control”); las líneas que inician y terminan en flecha, “Algún tipo de relación o asociación mutua” (“Some type of mutual relationship or association”); las discontinuas y finalizadas en flecha, “Flujo de dinero, préstamo o crédito” (“Flow of money, loans or credits”).²⁰¹ Otras líneas que también indican diversas transacciones; como una flecha seguida de otra cuyo inicio es una línea quebrada; otra línea discontinua que finaliza en dos líneas cortas perpendiculares; y una línea en espiral. La primera indica una “Venta o transacción de bienes” (“Sale or transfer of an asset”); la segunda, una “Transacción bloqueada o incompleta” (“Blocked or incomplete transaction”); mientras que la tercera “La venta o sub-producto de una propiedad” (“The sale or spin-off of a property”).²⁰²

Este tipo de códigos gráficos provienen directamente del uso que se le da comúnmente a ciertos diagramas; más no son convenciones artísticas dentro de procesos de significación. Si bien, ésta significación es la planteada por Lombardi dentro de su obra, no proviene de convención artística alguna; sino de códigos utilizados en diagramas que permiten la comunicación y organización de un cierto tipo y cantidad de información. Este es el núcleo o clave dentro de la que se puede encontrar la relación entre el campo artístico y un campo no artístico.

Según Juan Acha, el dibujo es algo diferente según el contexto dentro del cual es producido, por lo cual, según éste contexto es su definición. Este teórico afirma que el dibujo es “un producto, una actividad manual, una técnica, varios procesos y un sistema artístico”.²⁰³ Ello significa que el término puede implicar desde pro-

200. Robert Hobbs, *Ibidem*, p. 76-78.

201. Robert Hobbs, *Ibidem*, fig. 17, p. 52.

202. *Idem*.

203. Juan Acha, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, México, Ediciones Coyoacán, p. 31.

ductos y prácticas dados dentro de ámbitos culturales diversos; hasta incluso, una disciplina artística que, según Acha, aún no ha logrado establecerse del todo como disciplina completa, pues no se han terminado de establecer sus medios, fines y principios. Acha llega a nombrar algunas clases de dibujo, según sus características o el contexto dentro del que es realizado. Entre éstos, menciona al científico, el “diseñístico”, la escritura; y según sus funciones o características, al “lingüístico”, el “idiomático”, el “coloreado”, el “sagrado o divinizado”, el artístico y el estético. Al respecto de la obra de Lombardi, nos interesa el diagramático y el lingüístico. La función de éste último es el “representar realidades con figuras o trazos lineales”.²⁰⁴ En este sentido, realidades no quiere decir que se tome como modelo a un cierto objeto, sujeto o situación dada en el mundo real concreto. Sino que es una “realidad dibujada”, en la que el dibujo está planteado mediante signos o figuras que representan o aluden a un algo, además de que esta realidad es el contexto dentro del cual se da el dibujo. Un dibujo puede representar o aludir a algo sin la necesidad de una representación icónica; los dibujos de Lombardi representan fenómenos financieros y políticos dados en un contexto que va más allá de las fronteras nacionales. Como representación, los signos y el texto escrito indican individuos, grupos o asociaciones, así como el tipo de relación o conexión que hay entre éstos; en conjunto, son la representación de un fenómeno dado en un cierto momento histórico. Por tanto, el diagrama puede funcionar como lo que Acha denomina como función lingüística del dibujo.

El diagrama, según este teórico, es un tipo de dibujo esquemático constituido por “líneas representativas de procesos y cantidades”.²⁰⁵ En el de Lombardi, los procesos son las relaciones y conexiones, mientras que las cantidades sólo son la ubicación histórica de un cierto proceso dado en el tiempo; así como algunas cantidades monetarias. Por otro lado, también se fijan individuos y grupos dados dentro de las relaciones o procesos.

Christian Estay Niculcar trata el concepto de diagrama en su tesis doctoral *No tengo palabras para decirlo o El rol de los diagramas en la resolución mental de sistemas artificiales reales en proyectos*. Si bien su concepto lo adecua a su perspectiva de investigación, que es la posibilidad de graficar procesos mentales por medio de diagramas concretados mediante signos icónicos; podemos dejar de lado su visión del diagrama como representación icónica, y permitirnos pensarlo como

204. *Ibidem*, p. 39.

205. *Ibidem*.

una anicónica, como es el caso de los dibujos de Lombardi. Según Estay Niculcar, el diagrama es un:

Sistema de signos que permite representaciones icónicas con el fin de ayudar a conocer y construir realidades. Estas representaciones son diagramas-referente, que surgen de usar reglas de asociación destinadas a configurar en un determinado tipo de estructura gráfica, los elementos gráficos pertenecientes al diagrama.²⁰⁶

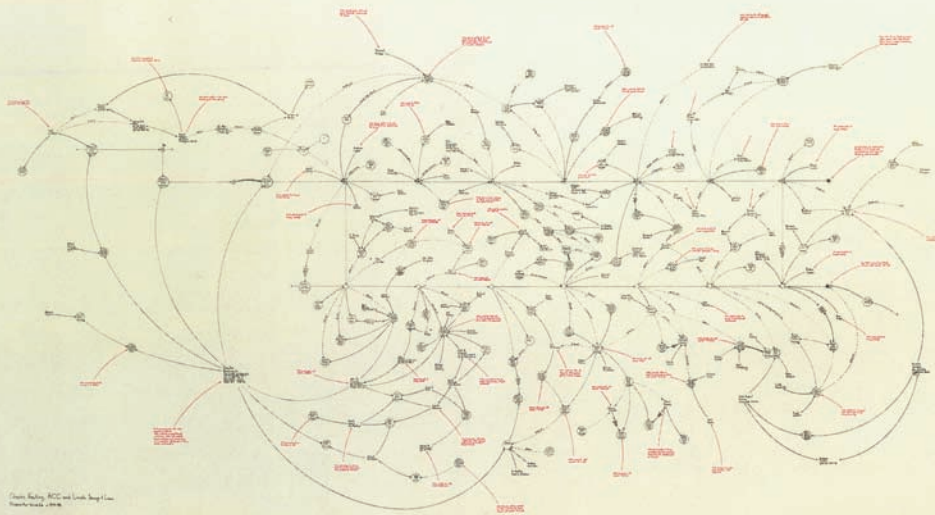
Flexibilizando un poco su definición, podemos decir que el diagrama es la estructuración de un cierto tipo signos que denotan algo; cuya organización se da a partir de un conjunto de normas o convenciones que permiten construir y comunicar un cierto proceso o fenómeno. Los diagramas, como apunta Estay Niculcar, “agrupan la información, la localizan, sobre un elemento simple, comúnmente un elemento gráfico; y apoyan y facilitan el trabajo perceptivo y conceptual de las personas”.²⁰⁷ La finalidad de los dibujos de Lombardi, fue en primera instancia, organizar una cierta cantidad de información que seleccionaba de sus archivos escritos. Había un proceso de discriminación de los datos, para posteriormente ordenarlos según el fenómeno que el quería representar.²⁰⁸ Más tarde, sus dibujos se tornan obra, siendo los diagramas no sólo una representación, sino la estructura formal del producto que permite la comunicación del tema. Lombardi, sea para facilitar la organización o la comunicación, termina por establecer un código, que es de algún modo, un tipo de norma que permite la organización de la información.

Sus signos gráficos hechos código, no son muy diferentes a algunos de los tratados por Estay Niculcar, en base a Per Aage Brandt y su “The Schematism of Diagrams”. La “atadura”, que no es más que una línea, indica una relación dada entre dos signos o símbolos, como relaciones de “genealogía de control, jerarquía, rango y/o estatus”. La flecha es un elemento gráfico que indica la “relación de influencia o fuerza de un X a un Y”, sean éstas relaciones de “potencia (más fuerte qué [*sic.*]) de tiempo (antes/después de), de distancia (abajo-arriba, izquierda-derecha) o de movimiento (de aquí hacia allá)”. El “canal” sería el signo o elemento gráfico de

206. Christian Estay Niculcar, *No tengo palabras para decirlo o El rol de los diagramas en la resolución mental de sistemas artificiales en proyectos* (Tesis de doctorado), Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento Projectes d'Enginyeria, 2001, p. xv.

207. *Ibidem*, p. 10.

208. Robert Hobbs, *Mark Lombardi: Global Networks*, op. cit., p. 16.



Mark Lombardi

Charles Keating, ACC, and Lincoln Savings & Loan, Phoenix, AZ-Irvine CA, ca. 1979-90

(6ª Versión), 1998.

151.9 x 237.7 cm, Lápiz de color y grafito sobre papel. The West Collection, SEI.

indica “el movimiento o flujo de algo, de un X hacia un Y”, que pueden ser connotados mediante líneas o flechas.²⁰⁹

Este tipo de convenciones generales son visibles en la obra de Lombardi y en su código, en su caso, las líneas y flechas indican la relación entre individuos, grupo o personas, así como transacciones o acciones llevadas a cabo dentro del fenómeno. Las relaciones representadas por el artista, son la asociación entre dos elementos solamente. Puede que un cierto elemento posea diversas conexiones o relaciones, pero nunca hay una relación que implique una diversidad de flujos al mismo tiempo, como lo sería un punto o línea de la cual irradian diversas flechas o líneas. Se podría decir que en estos casos, las relaciones son simples.

Aunque algunos dibujos, como la versiones de *Charles Keating, ACC, and Lincoln Savings*, tienen elementos ubicados a partir de una línea de tiempo, no todos son planteados así. La organización de sus diagramas, si bien implican relaciones

temáticas ya mencionadas, también son un planteamiento formal que parece no provenir directamente del objetivo de organizar y comunicar la información. La serie de dibujos mencionada, por ejemplo, es una organización general dada horizontalmente, dividida únicamente por un par de líneas de tiempo horizontales y paralelas. En éstas, ubica el elemento “Charles Keating Jr.” y sus especificaciones, en un espacio con una distancia más amplia que los demás elementos entre sí. Dicho elemento está planteado como un núcleo de interés, aunque no está en una zona centralizada, por lo cual, adquiere un estatus jerárquico mayor que los demás elementos. La distancia bajo la que plantea dicho elemento respecto a los otros, lo obliga a dibujar líneas de conexión más largas; pero no a dibujarlas necesariamente a partir de curvas, lo cual hace.

Otras organizaciones son planteadas de modo que resultan relaciones formales circulares, planteadas a través de flecha o líneas curvas que en su conjunto, permiten mentalizar un cierto grupo de éstas, como círculos completos o no. Dado un conjunto de relaciones entre las líneas curvas, Lombardi va fijando ritmos o figuras generales que pueden ser vistas mediante una abstracción. Las representaciones pueden tener un número cuantioso de información y signos gráficos, haciendo en su conjunto una especie de mapa semejante a los mapa mundi, como las versiones cuatro y cinco de *World Finance Corporation, Miami*; o una esfera parecida a un globo terraqueo, como es la sexta y séptima versiones de la obra mencionada. En la sexta versión, titulada *World Finance Corporation, Miami, Florida, ca. 1970-1979* (1999), los elementos situados en la periferia del conjunto, están relacionados por medio de líneas cuyo radio fue trazado apoyándose en el centro del conjunto; lo cual da como resultado, una circunferencia discontinua, planteada por medio de diversas líneas o flechas, así como de elementos en texto suelto o circunscrito en un pequeño círculo. La mayor parte de las líneas y flechas planteadas por el artista en sus dibujos, no se cruzan en momento alguno; pero llega a haber excepciones en los que los flujos se cruzan, encimándose sobre una misma flecha varias líneas; como es en la cuarta y quinta versión de la serie nombrada.

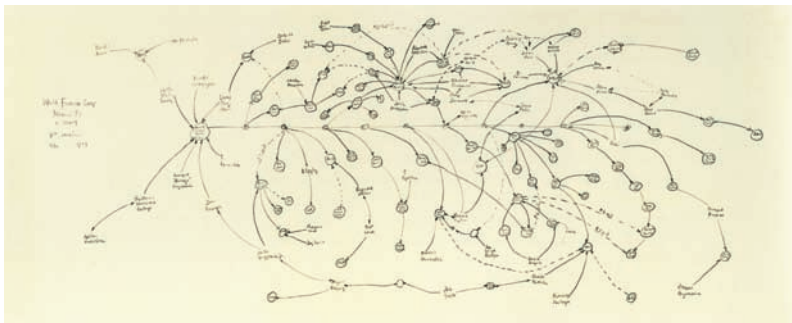
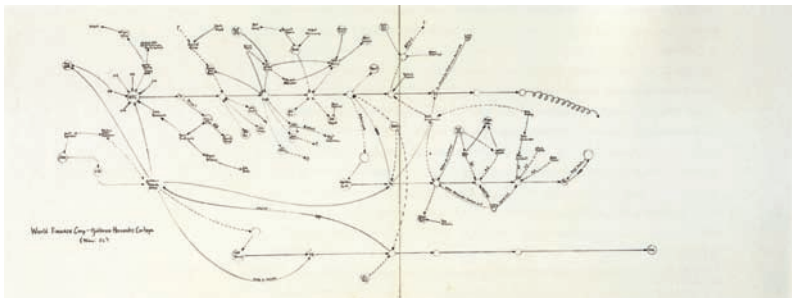
Esta clase de estructuraciones formales que van más allá de un requerimiento en la organización de la información, nos habla de una intensión estética. Para Lombardi era importante que sus obras no fueran vistas simplemente como la representación de temas sobre la corrupción política y económica global; sino que también fueran vistas en su parte estética. La cual, para Hobbs, es grácil, bella y delicada. Según Hobbs, hay una tensión entre lo formal de la obra, que

es un planteamiento estético, y lo duro y analítico del tema que representa; una tensión polar entre “lo poético y lo analítico, o la moderación estética y la avaricia desenfrenada”.²¹⁰ Lo que nosotros podemos ver en ello, es que sus dibujos son un planteamiento tanto de formas convenidas dentro prácticas que van más allá de lo artístico, éstas son las gráficas de información; como un planteamiento formal realizado por una decisión estética. Entre ambos planteamientos, lo estético y lo que va más allá de lo estético y lo artístico, es que se concreta la obra, pero no necesariamente dentro de una relación de tensión polar. La idea de polaridad entre forma y, contenido o tema; nos llevaría a pensar cantidad de obra histórica como una tensión en la significación; si es que tomamos como argumento la belleza y ausencia de belleza en la forma y el tema, respectivamente. Y una perspectiva semejante, nos llevaría a basarnos en juicios estéticos subjetivos, que van más allá del análisis del sentido de la obra.

La cualidad estética de la obra de Lombardi, no se da desde el inicio de sus dibujos como obra artística. Es un proceso paulatino de limpieza formal, donde poco a poco, de un dibujo a otro, se va concretando un planteamiento formal más claro y ordenado estéticamente. Siendo la forma final comúnmente, una donde los ritmos lineales tienden a formar curvas de diferentes extensiones; sea que éstas culminen en una forma general esférica, o se extiendan horizontalmente a una cierta distancia de los límites de la superficie.

La serie *World Finance Corporation, Miami*, es un ejemplo de este proceso. La primera versión, titulada *World Finance Corp., Guillermo Hernández Cartaya (Miami FL) (1994)*, es un dibujo realizado mediante la ayuda de herramientas de precisión. Empero, su estructura se mantiene sobre todo en rectas. Las líneas de tiempo son la estructura organizativa de la obra, desde la cual van irradiando los demás elementos; habiendo también un elemento extraño en el resto de la obra de este artista, una línea vertical que divide la superficie. La tercera versión, de 1997, *World Finance Corp., Miami, FL, ca. 1970-79*, está hecha a mano alzada; y aunque se puede notar la intensión de dar un orden formal basado en curvas rítmicas; la obra se mantiene más en el estado de estudio. Es el resultado de un análisis realizado a la par del dibujo, donde se ordena más que nada, la presentación de las conexiones entre los diversos elementos. Y si se revisan la cuarta versión y la quinta —*World Finance Corporation, Miami, 1970-79* y *World Finance Corporation (1997), Miami, ca. 1971-79 (1999)* respectivamente—, se puede ver que se

210. “the poetic and the analytical, or aesthetic restraint and unbridled greed” (Robert Hobbs, *Ibidem*, p. 39. Tr.: Betsabé Tirado.)

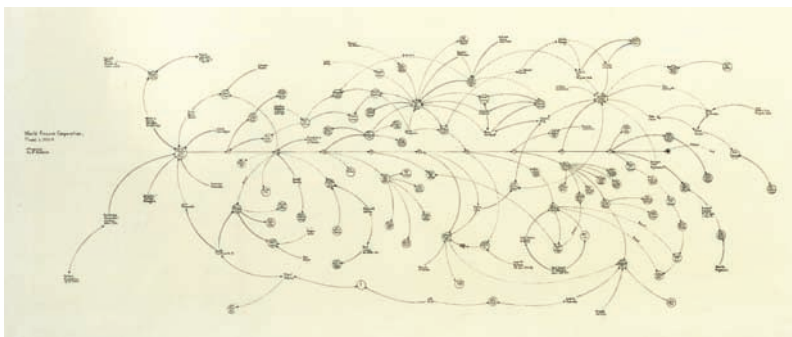


De arriba hacia abajo:

Mark Lombardi

*World Finance Corp.-
Guillermo Hernandez Car-
taya (Miami FL) (1ª Versión),
1994.*

45.1 x 89.9 cm. Lápiz de
color y grafito sobre papel.
Colección del Sr. y Sra.
Michael Scott.



Mark Lombardi

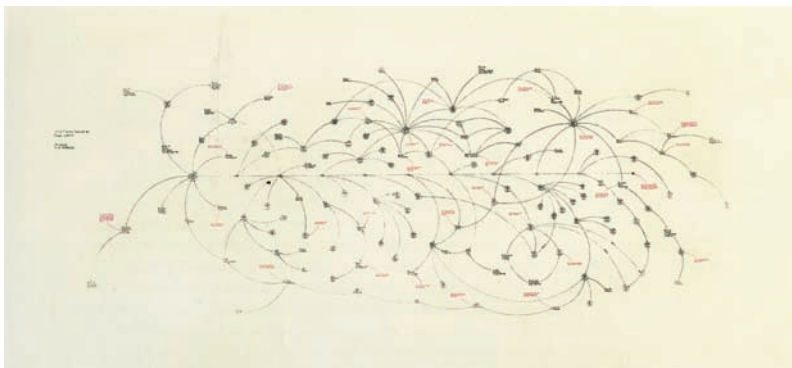
*World Finance Corp., Miami
FL, ca. 1970-79 (3ª Versión),
1997.*

65.4 x 132.7 cm. Grafito
sobre papel. Colección
del Sheila Duignan y Mike
Wilkins.

Mark Lombardi

*World Finance Corporation,
Miami, 1970-79 (4ª Versión),
1997.*

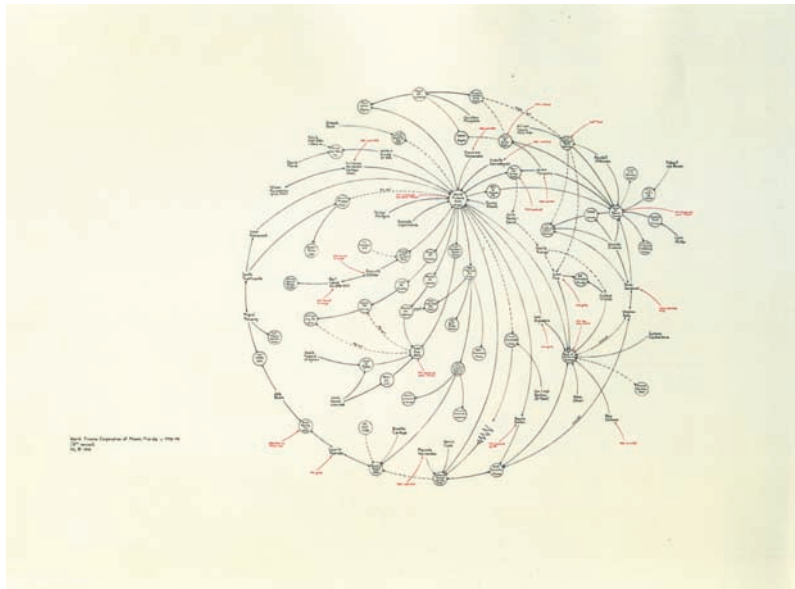
75.2 x 150.4 cm. Grafito
sobre papel. Patrimonio del
artista.



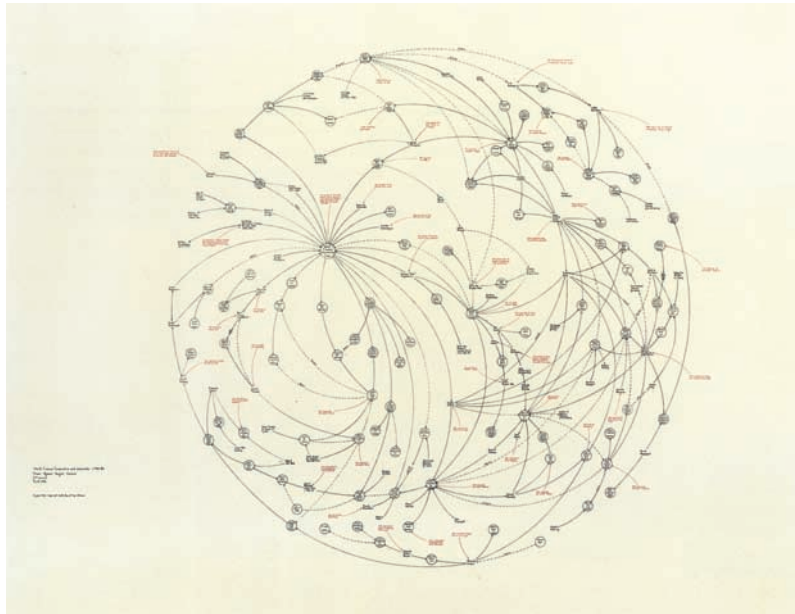
Mark Lombardi

*World Finance Corpora-
tion, Miami, ca. 1971-79 (5ª
Versión), 1999.*

75.2 x 150.4 cm. Lápiz de
color y grafito sobre papel.
Colección privada.



Arriba: **Mark Lombardi**
World Finance Corporation,
Miami, Florida, ca. 1970-79
 (6ª Versión), 1999.
 90.2 x 117.5 cm. Lápiz de
 color y grafito sobre papel.
 Colección privada.



Abajo: **Mark Lombardi**
World Finance Corporation
and Associates, ca. 1970-84:
Miami, Ajman, and Bogotá-
Caracas (Brigada 2506: Cu-
bán Anti-Castro Bay of Pigs
Veteran) (7ª Versión), 1999.
 175.8 x 213.4 cm. Lápiz de
 color y grafito sobre papel.
 Colección de Susan Swen-
 son y Joe Amrhein.

sigue en buena medida, la estructura planteada en mano alzada de la tercera versión; pero en estos casos, ya con el uso de herramientas de precisión. Y en la quinta versión además, se toma ya en cuenta el contenido escrito que irá en rojo.

Las versiones sexta, *World Finance Corporation, Miami, Florida, ca. 1970-79* (1999), y séptima, *World Finance Corporation and Associates, ca. 1970-84: Miami, Ajman, and Bogota-Caracas (Brigada 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran)* (1999), están realizadas bajo una estructura formal diferente a las anteriores, formando unas aparentes esferas o globos terráqueos. Las modificaciones en la estructura formal, se deben en parte a que las investigaciones de Lombardi continúan, por lo cual replantea la formulación de los datos. Así mismo, como se puede ver en sus dibujos, se debe a que modifica el marco del contenido temático, sea porque modifique el marco histórico que plantea, o porque contemple algún elemento más o menos.

Sería necesario señalar que estas aparentes estructuras de mapas, como globo terráqueo o un mapa mundi, no se debe a que los elementos estén organizados por una localización geográfica. Ello es claro en la quinta versión de *Gerry Bull, Space Corporation and Armscor of Pretoria, South Africa, ca. 1972-80*. La ubicación en extremos y a la misma altura de los límites de la esfera, de los elementos principales “Corporación de Investigación Espacial-US/Canadá” (“Space Research Corp. -US/Canada-”) y “Armscore de Sudáfrica-Pretoria” (“Armscor of South Africa -Pretoria-”), no es una localización geográfica que se pueda rastrear en un globo terráqueo, en exactamente los mismos puntos de localización. Es decir que la distancia entre una empresa localizada en Estados Unidos y Canadá y otra localizada en Sudáfrica, no es aquella que plantea Lombardi en su dibujo. Además de que, un poco debajo de la Corporación de Investigación Espacial, podemos encontrar el “Ministerio de Defensa Holandés” (“Dutch Defense Ministry”) que debe localizarse en Holanda.

Empero, el planteamiento de una esfera semejante a un globo terráqueo, donde a partir de las empresas irradian algunos elementos por fuera de la circunferencia de la esfera; puede ser que se trate de una representación temática de lo tratado por la obra. Quizá, los elementos que salen de la esfera, sean una alusión a las exploraciones o armas de guerra que salen o van más allá del espacio terrestre. Si ello fuera así, la representación del tema es sólo una alusión, más no una representación tal cual, de aquellos elementos que han salido efectivamente, al espacio;

los elementos de fuera son individuos, que nada tienen que ver con exploraciones espaciales.

Si se trata de nombrar una posible figura para el fenómeno de flexibilización disciplinar en la obra de Lombardi, ésta no sería un campo expandido del dibujo, ni una hibridación. En esta obra no se puede hablar de una ampliación o dilución del campo del dibujo, ni siquiera de un “espacio entre espacios”,²¹¹ porque no hay límites precisos y delimitados que se toquen, formando una nueva localización o lugar. Lo que ocurre en la obra de este artista, es que un tipo de gráfica, que no forma parte del campo exclusivo del dibujo artístico ni del arte, es insertado como obra artística. Recordaremos que antes de su labor como artista, Lombardi dedicaba su trabajo personal a la investigación del mismo tipo de documentos y temas que posteriormente trata en su obra. Su investigación la realiza por medio de búsqueda de información en documentos públicos, especialmente artículos de periódico o de revistas, y libros. La información, más tarde la ordena en fichas, que forman parte de un archivo. Es hasta que siente que no puede manejar la cantidad de información reunida en su archivo personal, que decide realizar dibujos de diagrama, o esquemas que le permitan ordenar visual y mentalmente una cierta cantidad de datos seleccionados; y también, relacionar entonces, datos contenidos en diversas fichas. Originalmente, su finalidad no era hacer obra, ni siquiera hacer diagramas en sí, sino que sus investigaciones finalizaran en un documento escrito.

Los diagramas, como ya se mencionó, son un producto que permite organizar visualmente una cierta cantidad de información. Los elementos gráficos del diagrama, provienen de la necesidad de organización y de comunicación posterior; pudiendo ser de tipo icónico o anicónico. La función y objetivo general de los diagramas usualmente, no es sólo permitir analizar ciertos datos en función de sus relaciones dentro de un proceso, situación o fenómeno; también están realizadas con el fin de comunicar ello. En el caso de Lombardi, sus primeros diagramas no estaban realizados con el fin de ser comunicados directamente a un lector o espectador; lo que él haría público posteriormente, probablemente, era un escrito. Los dibujos no eran parte de éste, sino del proceso de investigación.

Más tarde, hasta después de un año de iniciarlos, nota que los dibujos de diagrama pueden contener tanto los temas y problemas de su investigación, como ser una

211. Cruz Sánchez, Pedro, “El arte en su “fase poscrítica”: De la ontología a la Cultura visual”, en Brea, José Luis, et. al., *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 100.

presentación artística. Lo visual del diagrama, es lo que permite llevar el trabajo de investigación hacia la producción. Entonces, no estamos ante una ampliación de un cierto límite o campo del dibujo; sino de la introducción del dibujo de diagrama en el dibujo artístico. Una vez concretada la obra, ésta se mantiene sobre elementos provenientes directamente del trabajo de investigación y recolección de información; junto con algunos elementos gráficos que además de ser lo que permite organizar elementos escritos entre sí, son un planteamiento visual estético; ya que la formulación de curvas en cierto orden y ritmos, no es imprescindible para comunicar ni organizar, como se puede ver en algunos dibujos de versiones tempranas. La conjunción de todo, tema y forma, es lo que da sentido a la obra, y es la condición artística bajo la cual es planteado el dibujo como obra.

Las etapas de producción del dibujo, no son tan diferentes de las que llevó a cabo durante la investigación del proyecto “guerra contra las drogas”; lo que cambió fue el producto final de la investigación. Siguió investigando en base a documentos y archivos públicos, y continuó con la realización de apuntes de archivo; lo distinto fue la etapa final de concreción material del producto, que en lugar de ser la realización de un escrito, fue la de un dibujo como obra.

El papel del dibujo en la obra de Robin Rhode

La obra de Robin Rhode es una conjunción de prácticas y elementos provenientes del dibujo, la *performance*, la fotografía y el video, principalmente. También, dentro del ámbito temático y los motivos, se encuentra la cultura popular del lugar donde el artista ha vivido durante casi toda su vida. Rhode nace en 1976, en Ciudad del Cabo, Sudáfrica; y se muda desde 1984 a Johannesburgo, donde estudia en Bellas Artes en la Technikon Witwatersrand; y más tarde, en la South African School of Film, Television and Dramatic Arts. Y aunque desde 2002 vive y trabaja en Berlín, regresa continuamente a Johannesburgo, porque es ahí donde encuentra los motivos de su producción, y los escenarios. En concreto, desarrolla su trabajo a partir y en las calles de dicha ciudad; primordialmente en los suburbios, impregnados de culturas populares, y de un ambiente conflictivo y criminal.

Los suburbios, para él, son lo marginal, el lugar de las subculturas y la vida callejera; donde confluyen, entre otras cosas, el *graffiti*, la música y los deportes.²¹²

Su obra como producto terminado puede ser *performance*, fotografía o video. Sin embargo, dentro del proceso, se conjunta también el dibujo; y en el ámbito del sentido o discurso de la obra, una narrativa visual. De modo muy resumido, se trata generalmente de un proceso de trabajo en etapas; donde en primera instancia, el artista realiza una especie de *set* en un lugar específico, que la mayor parte de las veces es la calle, aunque en ocasiones puede ser la galería. En este sitio, el artista realiza un cierto dibujo o signos sobre un muro o piso del lugar, con los cuales se relaciona como si fueran reales. Cada una de las acciones realizadas con el dibujo y uno que otro objeto más, corresponde a una toma fotográfica. De modo sucesivo, la acción y el dibujo son la base de una narrativa contada mediante fotogramas que más tarde, pueden quedar simplemente como una serie fotográfica que describe una historia, o ser editados como un filme de corta duración.

Los lugares que Rhode elige, cuando se trata de sitios dentro de una ciudad, son las calles de suburbios populares, que Rhode entiende como un “mundo marginal existente” (“marginally-existing world”). Decidió trabajar en las calles, sin anunciar a institución ni persona alguna, porque tenía la intención de llevar un proceso semejante al de las comunidades que hacen *graffiti*. Con las que dice, tuvo una “fuerte alianza territorial” (“strong territorial alliance”).²¹³ Así mismo, es de su interés que su público sea uno no convocado, que sea simplemente la gente que ahí vive, o pasa;²¹⁴ quienes traspasan en ocasiones, el umbral de espectadores pasivos, sea comunicándose o ayudando al artista durante la realización de la obra.

La relación de la obra de Rhode con el *graffiti*, no es simplemente la realización de ciertos trazos sobre muros y en ocasiones sobre el suelo, sin previo aviso ni permiso. También, apunta Michele Robecchi, el *graffiti* ha contribuido en su obra por su “historia de descontextualización, deseo y libertad” (“history of descontextualisation, desire and liberty”).²¹⁵ El mismo Rhode dice que su obra tiene que ver con ciertas prácticas e intenciones de algunos grupos de jóvenes o subculturas, como los que hacen *graffiti* o practican *skateboarding*, cuyo territorio es frecuentemente donde trabaja el artista. Su relación con ellos es de cierto modo, una identidad compartida que no sólo tiene que ver con un espíritu de libertad, sino también

212. Stephanie Rosenthal, “Robin Rhode in conversation with Stephanie Rosenthal”, en AA.VV., *Robin Rhode: Who Saw Who*, Londres, Hayward Publishing, Southbank Centre, 2008., p. 46, 53.

213. *Ibidem.*, p. 46.

214. Stephanie Rosenthal, “Robin Rhode in conversation with Stephanie Rosenthal”, *Idem.*

215. Michele Robecchi, “Handwriting on the Wall”, en AA.VV., *Ibidem.*, p. 88.

con “reclamar el espacio y su significado” (“reclaiming space and its meaning”).²¹⁶ De igual modo, su obra como dibujo, resulta ser temporal al igual que el *graffiti*; porque más tarde, éstos serán borrados o tapados con otros *graffitis*.

Por tanto, el artista tiene la intención de que su obra mantenga un vínculo con lo que él nombra como subculturas, especialmente de jóvenes que hacen *graffiti*, o deportes en la calle, cuya cultura es basta en cuanto vínculos de identidad. También, su intención es mantener un vínculo constante con un público fortuito y local, cuya manera de relacionarse con el producto artístico y el artista es cercana, diferente al del público de un recinto expositivo.²¹⁷ Estas intenciones están basadas sobre la postura del artista, de hacer una obra que trata asuntos sociales, a diferencia de lo que él percibe en estos días, como un arte que trata sobre el mismo arte, y no con la “condición humana” (“human condition”).²¹⁸ Esta condición humana, en su obra, es la de los grupos sociales dentro de los intermediaciones populares de Johannesburgo, con las que Rhode se siente identificado.

A pesar de las relaciones de su obra con el *graffiti*, en cuanto a un cierto espíritu, Robecchi dice que su obra, en realidad, no tiene conexión con el mundo del *graffiti*. Esto lo argumenta mediante una anécdota del trabajo de Rhode. Una de las veces que él estaba trabajando en la calle, se le acercaron un par de artistas de *graffiti*, quienes le dijeron que su obra no comunicaba nada, que era demasiado abstracta y que no era *graffiti*; sino una obra del ámbito del filme que debería de ser trabajado en un estudio, y no en la calle. En cuanto producto terminado, forma y sentido, su obra fue desaprobada por miembros de la comunidad del *graffiti*, pues no vieron ninguna necesidad en que la obra tuviera que ser realizada en la calle. Según Robecchi, la obra temprana de este artista “indudablemente tomó mucho de la cultura callejera, pero no estaban indicadas para ser permanentes y, a diferencia del *graffiti*, dejaban de comunicar en el momento que el artista se marchaba”.²¹⁹

La obra de Rhode es temporal, no sólo en cuanto rastro de un dibujo realizado en la pared, que posteriormente será borrado; también, porque la obra existe como proceso sólo cuando el artista la está llevando a cabo. Entendemos que de un cierto proceso de producción, resultan una serie de productos diversos: marcas en un

216. Stephanie Rosenthal, *Ibidem*, p. 53.

217. Michele Robecchi, *Ibidem*, p. 87.

218. Stephanie Rosenthal, *Ibidem*, p. 50.

219. “undoubtedly borrowed a lot from street culture, but weren’t designed to be permanent and, unlike graffiti, they stopped communicating the minute the artist walked away” (Michele Robecchi, *Ibidem*, p. 88. Tr.: Betsabé Tirado)

muro o suelo de la calle, fotografías, y más tarde, un video. Ello es en cuanto producto en general; pero como producto de obra terminada, sólo quedan los últimos dos, que son por un lado, el registro, y por el otro, el producto de una edición. Empero, aquello que se cuenta en la obra, es una historia contada mediante supuestas acciones realizadas con los objetos o cosas que están representadas mediante el dibujo, y en ocasiones pintura. Por ello es que Robecchi dice que la obra deja de comunicar en cuanto el artista se va. Porque, para el público fortuito o local, el dibujo y las acciones sólo tienen sentido cuando él está simulando hacer algo con lo representado. En 2004, por ejemplo, Rhode llevó a cabo una *performance* titulada *The Score*, en el Artist's Space en Nueva York. Dibujó con trazos rápidos,

Robin Rhode

The Score, 2004.

Fotograma de video del performance. Artist's Space, Nueva York.



un esbozo de instrumentos musicales sobre la pared de una sala de exposición: una batería, un teclado, contrabajo y una trompeta. La acción consistió en aparentar tocarlos; a la par que reprodujo una grabación de sonidos que él mismo produjo con su voz, imitando el sonido y música de los instrumentos.²²⁰ Después de la acción, lo único que quedaría en la galería, es el dibujo de los instrumentos sobre pared; los cuales, no tienen mayor sentido más que cuando el artista simula tocarlos. La obra es una actuación y simulación de una interpretación de jazz, que se da cuando el artista realiza la obra.

Otra de las diferencias que apunta Robecchi respecto a la relación de la obra con la cultura de las calles, es que si bien el artista utiliza la calle como contexto donde se da la obra —y en este sentido, quizá sería más preciso hablar de escenario o telón de fondo, como lo hace Rhode—²²¹, él “ha empleado códigos artísticos contemporáneos en el contexto de las calles”.²²²

Aunque algunas de sus obras se dan en recintos expositivos, Rhode prefiere trabajar en la calle, especialmente las de Johannesburgo. Aun cuando vive desde 2002 en Berlín, viaja constantemente a Johannesburgo para producir su obra y empaparse del ambiente; porque tiene la necesidad de trabajar ahí, en las calles o muros; durante un proceso afectado, dice, por un “sentimiento de miedo e incertidumbre” (“feeling of fear and uncertainty”).²²³ Sin embargo, aunque su obra sea llevada a cabo ahí, el espectador que no presencié la obra durante su realización, no puede identificar de qué sitio se trata específicamente.

El sitio y los muros, para él funcionan como un “telón de fondo o escenario” (“backdrop or stage”),²²⁴ donde lleva a cabo sus narrativas que, como dice Robecchi, ilustran “episodios de su vida diaria” (“episodes from his daily life”).²²⁵ Éstas historias pueden ser variadas, y no ser una historia de la vida del artista en específico; pero varias de ellas sí han estado relacionadas temáticamente con la ciudad de Johannesburgo y sus habitantes, si bien, no de un modo realista. *Brick Face* (2008) cuenta mediante 20 fotografías ordenadas a manera de un *storyboard*, cómo un sastre realiza un muro de ladrillos pasando una tela estampada por su máquina de coser. La obra parece no ser realizada por Rhode, sino por el que él llama su

220. Michele Robecchi, *Ibidem*, p. 90.

221. James Sey, “Jozi Juice”, en *Robin Rhode: Who Saw Who*, op. cit., p. 25.

222. “has employed contemporary art codes in the context of the streets” (Michele Robecchi, *Ibidem*, p. 88. Tr.: Betsabé Tirado.)

223. James Sey, “Jozi Juice”, *Ibidem*, p. 25.

224. James Sey, “Jozi Juice”, *Ibidem*.

225. Michele Robecchi, “Handwriting on the Wall”, op. cit., p. 87.

doppelganger,²²⁶ que esta vez hace de sastre. En el primer recuadro, aparece una máquina de coser sobre su mesa —un dibujo trazado en blanco sobre un muro pintado de negro; luego, aparece el sastre mirando fijamente la máquina, con la tela cargándola sobre su espalda. Los demás recuadros muestran al sastre pasando la tela por la máquina; y ésta, cuando ha sido cosida y pasada al otro extremo, va formando un muro de ladrillo, que es realmente un dibujo realizado mediante plantillas sobre el muro negro. Al final de la historia, el muro se construye sólo, sin dejar lugar ya a la máquina; y el sastre cesa su acción. Esta pequeña historia no cuenta un tema real de algún habitante concreto de Johannesburgo; empero, es posible que ésta provenga de caracterizar en una historia ficticia, a un miembro de ésta localidad, como de cualquier otra: el sastre.

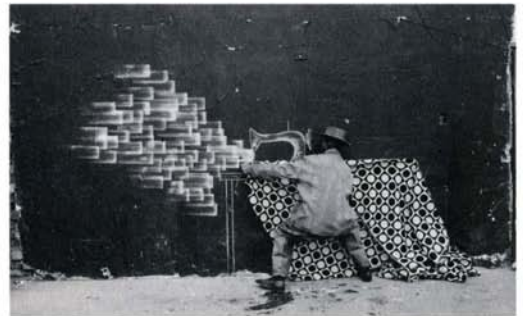
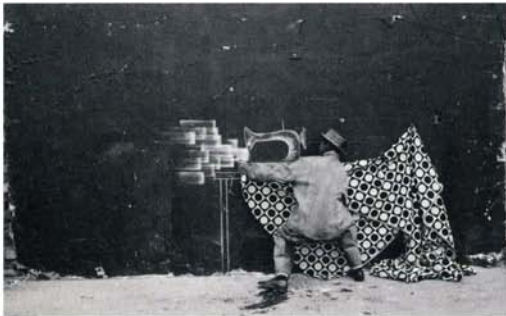
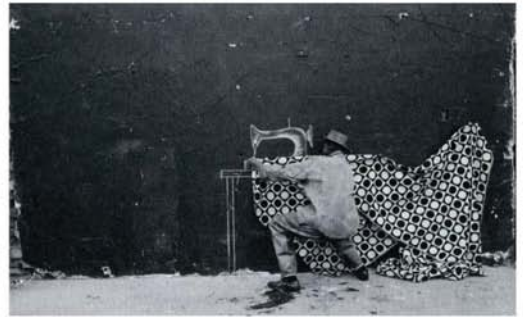
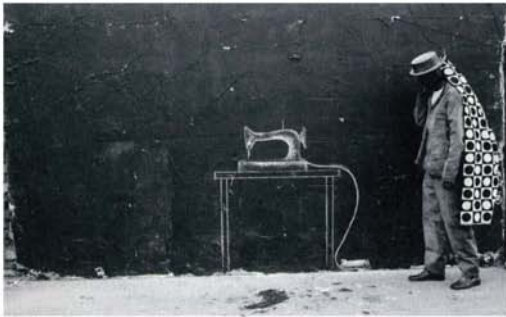
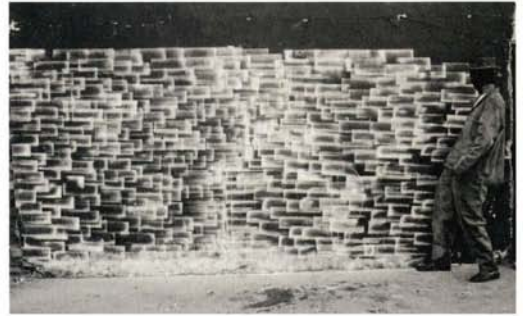
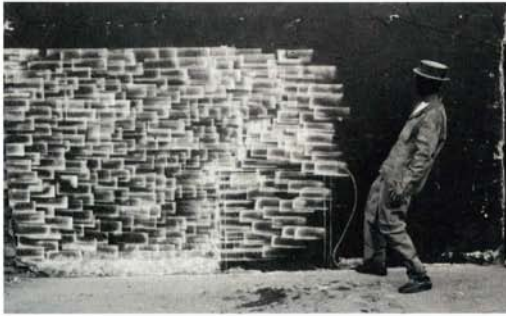
Los temas de Rhode son su respuesta al mundo que percibe, un sitio para lo imaginario:

During this fraught period in our world it is important for a space of resistance still to exist. This space or dimension is only accessible through the imagination, unlike our reality that includes certain things while excluding certain others. This imaginative space harbours a desire to look at the world anew using humour and play to destabilise the unseemly. Humour and gesture become important catalysts in connecting directly with the unconscious. It's not so much about loss of gravity but more about disrupting our experience of the real.²²⁷

Dentro de este espacio imaginario construido por Rhode, el dibujo juega un papel importante. El dibujo es el que permite detonar, junto a la puesta de la historia, la percepción imaginaria y ficticia de la realidad. El dibujo como tal es una representación icónica de objetos cotidianos, o simplemente de elementos formales; que Rhode ubica a la par de otros elementos reales y del individuo que realiza la pantomima. El dibujo en su obra “Untitled (*Dream Houses*)” (2005), es

226. El *doppelganger* es el nombre que da a la persona que actúa durante las performances o el proceso de realización de la obra. Rhode menciona que ha tomado mayor distancia durante la realización de la idea; por que desde la distancia, puede mantener una posición analítica de la obra y su forma. El *doppelganger* permite que el artista no esté dentro de la obra que se realiza, más que como un director y coreógrafo, como apunta Michele Robecchi. El *doppelganger* es su *alter-ego*, y la idea de una sombra del yo. Para Rhode, esta sombra es lo que permite llevar a la obra la idea del inconsciente y las contradicciones interiores del pensamiento humano. (Rhode en Stephanie Rosenthal, “Robin Rhode in conversation with Stephanie Rosenthal”, en *Robin Rhode: Who Saw Who*, op. cit., p. 51. / Michele Robecchi, “Handwriting on the Wall”, *Ibidem.*, p. 91- 92.)

227. “Durante este periodo de tensión en nuestro mundo, es importante que aún exista un espacio de resistencia. Este espacio o dimensión es accesible solamente a través de la imaginación, a diferencia de nuestra realidad que incluye ciertas cosas mientras excluye ciertas otras. Este espacio imaginativo abraza el deseo de ver de nuevo al mundo, usando el sentido del humor y el juego para desestabilizar lo mal visto. El humor y el gesto se vuelven catalizadores importantes en conexión directa con lo inconsciente. No se trata tanto de una pérdida de gravedad, más bien de alterar nuestras experiencias de lo real.” (Robin Rhode en Stephanie Rosenthal, *Ibidem*, p. 49. Tr. Betsabé Tirado.)



Robin Rhode

Brick Face, 2008.

6 fotografías de un total de 20, impresión digital, 66 x 101.5 cm cada una. Colección de Perry. Rubenstein, Nueva York.



Robin Rhode

Untitled (Dream Houses), 2005.

28 impresiones cromogénicas. 31 x 46 cm
cada una.

uno esquemático y simple; con líneas realizadas con pintura negra, sobre un muro blanco. Representa objetos cotidianos que van cayendo del techo, mientras que el personaje, Rhode, los va atrapando. Los objetos son representados a partir de una vista lateral o frontal, sin recurrir a la perspectiva geométrica ni al uso de sombras. La escena también es frontal, como en la mayoría de sus obras; la cámara no se mueve de lugar, siempre está fotografiando desde el mismo sitio. Lo que tiene movimiento son únicamente el personaje y los objetos dibujados, los cuales están ubicados a partir de una escena organizada frontalmente. Ello, obliga a la persona que actúa, en este caso a Rhode, a ubicar sus movimientos de modo tal que parezca tocar, sujetar o cargar los objetos. Puede que en ocasiones se ubique el individuo de frente a los objetos, nunca sin taparlos completamente, porque lo que se necesita es representar al personaje realizando alguna acción en relación al objeto. Empero, la mayor parte de las veces, el personaje se ubica por un lado del dibujo, acercándose un poco a ellos como si los tocara; como es el caso de *Brick Face*.

Las acciones que nosotros vemos a través del *storyboard*, son resultado de fotografías donde el artista o su *doppelganger* realizan poses que aparentan ser una actuación. En este sentido, la actuación o simulación de la acción es sólo la fotografía que congela una pose. Aquello que nosotros vemos o conceptualizamos como un dibujo animado, es en realidad, un conjunto de dibujos realizados sucesivamente. En “Untitled (*Dream Houses*)”, alcanzamos a ver el rastro de la pintura negra que se quiso tapar, el sitio donde fueron dibujados anteriormente los objetos que parecen caer. Si vemos con cuidado los rastros de la pintura, podemos notar que la obra fue producida en el orden mismo de la historia gráfica, de principio a fin.

La obra está construida mediante representaciones en ámbitos espaciales diferentes. El dibujo es una representación sobre un muro o un suelo, una construcción realizada dentro del ámbito del espacio plano o comúnmente llamado bidimensional. El sujeto que realiza la pantomima o pose, los objetos que pueden estar acompañándola, y el espacio concreto mismo, incluidos el muro y el suelo, se dan dentro del espacio real, llamado usualmente como tridimensional. Los elementos pertenecientes a los dos diferentes ámbitos espaciales, son conjugados en la simulación de la acción, donde interactúa el sujeto con los objetos reales y los representados. Estos también dan como resultado una pequeña historia representada frontalmente, sea en el producto terminado del *storyboard* fotográfico, o en el filme. Por otro lado, el choque que el espectador percibe mediante estas relaciones espaciales, son la formalización de la intención del artista por “alterar nuestra

experiencia con lo real” (“disrupting our experience of the real”) a través de una narrativa ficticia e imaginaria.²²⁸

El dibujo en las obras realizadas sobre muros o suelos de las calles, para Rhode, son “una especie de aparato cinemático” (“a kind of cinematic apparatus”).²²⁹ Para acercarnos a esta idea sería necesario recurrir a otras de sus palabras.

My work essentially exist as drawing. The drawing gives rise to the performance because in most cases the drawing is in a storyboard format. It made sense to recreate the storyboard photographically. From the photograph it made sense to extend the narrative into a series of moving images. The moving images extend into a more filmic narrative, which filters through into a theatrical or operatic sense, and then this theatrical dimension feeds back into the performance. Ultimately, the performance exist as a kind of drawing study, and it is these drawing studies that are the starting point for the work.²³⁰

Habría que mencionar que este dibujo organizado como un *storyboard* o guión gráfico, no se da sólo, está conjugado como se dijo, con un personaje y con un escenario concreto. El dibujo como tal es sencillo, y tiene el papel de ser un medio gráfico para contar una historia. Esta historia en dibujo, como dice Rhode, lo lleva a concretar la obra en un guión fotográfico, también a manera de *storyboard*, como se puede ver en las obras “Untitled (*Dream Houses*)” y *Brick Face*. Las fotografías son el registro de una parte del proceso de la obra, en específico, de poses donde el artista o su *doppelgänger* simulan llevar a cabo una acción con los objetos. Estas fotografías son editadas posteriormente, aunque no todas las veces, de modo que se construye un video de poca duración. Como ejemplo de ello, están la obras *The Stripper* (2004) y *New Kids on the Bike* (2002), *Color Chart* (2004-2006), *Stone Flag* (2004) y *Promenade* (2008). Siendo las últimas tres, obras donde el dibujo no forma parte, sino la ubicación de objetos diversos, o bien, de una pintura realizada mediante estenciles. Respecto a las obras editadas en video, donde el dibujo es parte de la construcción, no puedo describir nada, porque no he podido encontrarlas. Respecto a las otras, se trata de videos realizados a partir de las fotografías,

228. Stephanie Rosenthal, “Robin Rhode in conversation with Stephanie Rosenthal”, *Idem*.

229. Stephanie Rosenthal, *Ibidem*, p. 46.

230. “Mi obra existe esencialmente como dibujo. El dibujo da lugar al performance, porque el dibujo está en un formato de *storyboard* en la mayoría de los casos. Esto dio sentido a recrear fotográficamente el *storyboard*. De la fotografía tuvo sentido extender la narrativa en unas series de imágenes en movimiento. Las imágenes en movimiento se extendieron a una narrativa filmica, que se filtra por entre una lógica teatral u operística; y luego, esta dimensión teatral se retroalimenta dentro del performance. Finalmente, el performance existe como una especie de dibujo de estudio, y son éstos dibujos de estudio los que son el punto inicial de las obras.” Michele Robechi, “Handwriting on the Wall”, *op. cit.*, p. 90-91. Tr.: Betsabé Tirado.)

donde cada fotografía funciona como un fotograma al que se le da un tiempo particular. Los fotogramas son grabados uno a uno, cada uno con un cierto tiempo de aparición, dando como resultado una animación de acciones entrecortadas o disueltas mediante algún efecto.

La animación o narrativa de fotografías que parecen tener movimiento, según Rhode, tienen una dimensión teatral. Aquí no podría asegurar qué es lo que Rhode entiende por teatral. Esta dimensión, la relaciona con la *performance*, a la cual dice alimentar. Si vemos los videos o *performances*, podemos notar que se trata de una pequeña historia narrada a través de fotogramas o de una acción dada realmente, donde el artista o su *doppelganger* parecen actuar en relación a los objetos o elementos representados en una superficie plana. Estas actuaciones o *performances*, dice el artista, “existen como una especie de dibujo de estudio” (“exist as a kind of drawing study”),²³¹ porque en efecto, dentro del filme, no son más que dibujos fijos, colocación de objetos y poses estáticas. Empero, aquí tampoco podría decir a qué se refiere con dibujo de estudio, porque no sé que sea lo que se estudie o analice.

Es posible que podamos hablar de un trabajo interdisciplinar, o al menos, multidisciplinar en algunas obras que Rhode realiza con otros artistas y especialistas. Empero, hablar de estas obras supone ir más allá del dibujo, porque éstas no presentan siempre al dibujo como una base de la narración. Como ejemplo de ello está *Promenade* (2008) y la elaboración de trabajos para el escenario de los conciertos del pianista Leif Ove Andnes. Estas obras son colaboraciones con el pianista dentro del proceso de realización e interpretación de la obra *Cuadros de una exposición* (1874) de Modest Mussorgsky; donde cada obra supone una ubicación diferente de cada artista en el proceso de trabajo y la realización del producto. Actualmente, los conciertos están en la etapa de difusión y comercialización, por lo cual, sólo son accesibles si es que se presencia el concierto. Otra obra donde participaron diversos artistas fue *Frequency* (2007, Haus der Kunst, Munich), una puesta en escena donde colaboraron cuatro músicos, tocando instrumentos con papel; el bailarín Jean-Baptiste André; y Robin Rhode. La acción central fue llevada por el bailarín, mientras que Rhode hizo la coreografía y los objetos con los que el bailarín trabajaba en la escena: una bicicleta de jabón, y varios pares de zapatos blancos o negros, de gis o de carbón respectivamente. En esta obra, el dibujo, si es que lo hubo, fue resultado de las acciones del bailarín; quien caminó con los zapatos, haciendo marcas sobre el suelo hasta que éstos se desmoronaban.

231. Michele Robechi, *Ibidem*, p. 91.



Robin Rhode
Frequency, 2007.
Haus der Kunst, Munich. Performance.
Artist's Space, Nueva York.

Según Rhode, el bailarín hizo dibujos sobre el suelo, donde “el muro se había desplomado—él estaba dibujando sobre esa superficie” “(the wall had collapsed—he was drawing on that surface”).²³² Habría que notar que en esta obra, el dibujo no tiene el papel que en las obras individuales de Rhode. El dibujo como una cierta marca sobre una superficie, no es la representación de objetos o elementos con los que el artista, en este caso el bailarín, se relaciona. El bailarín utiliza los zapatos que hizo Rhode, caminado de diferentes modos y velocidades hasta que se desmoronan. Sigue caminando o recargándose sobre éstos, sin pisar ninguna vez el suelo con los pies descalzos; poco a poco, rompiendo muchos zapatos, hasta llegar a la bicicleta. El dibujo, entonces, es únicamente una huella de la acción del bailarín, pero nunca algo con lo que se relacione directamente. Los zapatos son los objetos con los que se relaciona y con los que traza.

Las posibles relaciones multidisciplinares en *Frecuency*, son difíciles de abordar desde nuestra perspectiva como estudiosos del arte visual, en el ámbito del proceso metodológico. Porque las relaciones disciplinares habidas ahí, son del ámbito de las artes escénicas, donde diferentes artistas participan en la concreción de la interpretación teatral o de danza, en la coreografía, dirección, etc.

Para analizar el lugar del dibujo en la obra de Rhode, considero necesario apearnos a sus obras individuales, donde elementos o partes de diferentes disciplinas visuales y audiovisuales son constantes. La obra puede existir dentro del ámbito de la *performance*, de la fotografía o del video, como obras terminadas que se presentan al público en el recinto expositivo. Las acciones o *performances* realizadas por el autor en un sitio específico, en las calles de la ciudad de Johannesburgo, son en realidad, poses fijas que son fotografiadas. El público fortuito que presencia el proceso de trabajo, no ve una acción como las *performances* realizadas en la galería; sino que ven todo un trabajo de toma de registros de una cierta pose y un cierto dibujo temporal. El dibujo es en realidad varios dibujos realizados sobre la pared, con los cuales el artista aparenta relacionarse con lo representado. Éste va tapándose o borrándose conforme la realización de cada fotografía, y como menciona Robecchi, deja de tener sentido para este público fortuito en cuanto el artista se aleja.²³³ Los registros fotográficos colocados a manera de un *storyboard*, son resultado de poses y dibujos pensados bajo una estructura de guión gráfico o visual. Y éstos pueden ser concebidos y dejados como obra terminada; o bien, editados

232. James Sey, “Jozi Juice”, en *Robin Rhode: Who Saw Who*, Londres, Hayward Publishing, Southbank Centre, 2008, p. 21.

233. Michele Robecchi, *Ibidem*, p. 88.

para obtener un filme corto, donde se concreta la animación mediante la sucesiva reproducción de las fotografías o fotogramas.

Por tanto, el dibujo no es el producto final, no es la obra terminada como tal. Sino que es un recurso dentro de la construcción de una narrativa. Éstos, son una representación dada en el ámbito del espacio plano o bidimensional; que es conjugada con acciones y objetos diversos que se dan en el espacio real y concreto. La acción, los objetos colocados y el dibujo sobre una superficie dada, en conjunto, son los elementos que constituyen y que permiten construir la obra. Empero, esta reunión no da como resultado una obra terminada, a menos que se trate de las *performances* realizadas en recintos expositivos, donde no hay pose, sino acción.

El dibujo es un medio de representación, que junto con aquello llevado a cabo dentro del espacio real, dan el sentido de la obra, que es una historia ficticia; algo que para Rhode, permite trastocar las experiencias reales en el mundo concreto. Nosotros como público, sabemos en todo momento que se trata de un dibujo sobre una pared; la manera de formalizarlo es esquemática, mediante pocas líneas que permiten ver en diversas ocasiones, incluso, el material con que fueron trazadas. Esto nos deja ver una contradicción y ficción, entre lo representado dentro del espacio plano y el real. Por ello es que Rhode dice que “Este espacio o dimensión es accesible solamente a través de la imaginación”.²³⁴ Se podría decir que la concepción e idea de diferentes dimensiones espaciales, no son más que mentales; porque en la realidad cotidiana no hay tal cosa como la bidimensión y la tridimensión. Éstas son las que Rhode presenta y representa juntas como algo que pueden coexistir en la obra.

Se ha analizado la obra de Mark Lombardi y de Robin Rhode sin recurrir a rutas analíticas de otros ámbitos o disciplinas artísticas que no son el dibujo, como las de Rosalind Krauss o Pedro Cruz Sánchez, al respecto del campo expandido y el híbrido, respectivamente. Tampoco se pasó por la interdisciplina, porque las obras analizadas fueron llevadas a cabo por un único artista. Empero, el que un sólo artista realice una obra, no significa que no pueda haber algún vínculo entre elementos, prácticas o procesos de diferentes campos disciplinares. La obra de Lombardi, mostró ser diferente a la de Robin Rhode, por lo cual, no se puede concluir que sea necesaria una manera específica de ver el dibujo dentro de obras cuya realización incluye diferentes ámbitos disciplinares. De sus obras, no podemos concluir figuras generales como la expansión, ruptura, traslape o transfer-

234. “This space or dimension is only accesible through the imagination”(Stephanie Rosenthal, “Robin Rhode in conversation with Stephanie Rosenthal”, en *Who Saw Who*, *op. cit.*, p. 49. Tr.: Betsabé Tirado.)

encia del campo disciplinar. El dibujo tiene un papel específico en cada una de las obras; en la obra de Rhode, es una práctica y producto que funciona como recurso dentro de la representación, pero esa representación va acompañada de recursos y prácticas en otros ámbitos artísticos. En el caso de Lombardi, el diagrama dejó de ser concebido únicamente como medio de organización de información, para ser pensado como dibujo artístico; sin que ello significara el abandono de una cierta ruta de investigación que ya llevaba antes, ni dejar de pensar en la organización de la información. El dibujo y el diagrama, se conjugaron como obra y organización tanto formal, estética y de datos.

La ruta que se consideró pertinente seguir, y que arrojó el lugar del dibujo dentro de las obras, fue el análisis concreto de las obras de los autores, sin utilizar recursos analíticos históricos previos. Al analizar el proceso de producción, el tema o idea, la forma, el objeto terminado y el sentido de la obra, es que se pudo ver cuál era el lugar del dibujo. En este sentido, no se ha dado conclusión alguna fija, sobre la flexibilización disciplinar del dibujo. Simplemente se podría decir que éste puede presentarse en los ámbitos de la formalización y construcción de la obra, las prácticas o procesos de producción, como objeto y obra terminada, y/o como construcción temática o de la idea. En este sentido, son puntuales las palabras de Juan Acha: “El dibujo [...] es varias cosas a la vez o, si se prefiere, es susceptible de varias definiciones, conceptualizaciones o identificaciones”.²³⁵

235. Juan Acha, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, México, Ediciones Coyoacán, p. 31.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS MODERNAS

Alrededor de la década de 1950 y mediados de la de 1960, surgen modelos de lo que constituye lo característico del arte moderno, así como de su evolución histórica, haciendo énfasis en la pintura. Ejemplo de ello son los textos tratados anteriormente, de Clement Greenberg, igualmente “The Liberating Quality of Avant Garde Art” de Meyer Schapiro, y “Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella” de Michael Fried. Hay un acuerdo implícito general en que la modernidad inicia con un paulatino abandono de la naturaleza como modelo a representar, con lo cual los artistas se concentran en asuntos formales. Por otro lado, cada uno de estos críticos e historiadores de arte prestan atención al arte de sus últimos tiempos, como el de avanzada. La mayoría de ellos fija como arte moderno de su actualidad y de avanzada, al arte norteamericano, como es notorio en los títulos de sus escritos.

El acuerdo general que he nombrado, es radical en el caso de Greenberg y Fried, quienes están de acuerdo en la idea del arte moderno como uno autocrítico, que va depurándose hasta llegar a los rasgos y problemas esenciales del medio. Sin embargo, en el escrito nombrado de Schapiro y “The American Action Painters” de Harold Rosenberg, podemos encontrar otros tipos de modelos, no necesariamente contradictorios, pero sí diferentes. Ellos tienen la particularidad de fijarse en algunos asuntos relacionados con las prácticas de los artistas, cuestión que dejan de lado Greenberg y Fried, a favor de una crítica basada en las cualidades formales de la obra, y el juicio o la experiencia estética frente a la misma.

Meyer Schapiro en su “The Liberating Quality of Avant Garde Art” ubica el inicio del modernismo artístico a principios del siglo veinte; y como algunos de los demás críticos e historiadores, afirma como característica el abandono de la representación de la naturaleza. Ésta deja de considerarse un modelo que refleja un ideal de armonía humana, y de experiencia emocional que permitiera configurar una filosofía de la vida.²³⁶ Ante el abandono de la naturaleza como modelo, los artistas llegan a una organización y coherencia interna de la obra diferente. Según Schapiro, los artistas sintieron necesarios y esenciales dos factores:

[...] that the every work of art has an individual order or coherence, a quality of unity and necessity in its structure regardless of the kind of forms used; and second, that the forms and colors chosen have a decided expressive physiognomy, that they speak to us as a feeling-charged whole, through the intrinsic power of colors and lines, rather than through the imaging of facial expressions, gesture and bodily movement, although these are not necessarily excluded—for they are also forms.²³⁷

La nueva coherencia organizativa de la obra, basada únicamente en aspectos formales, da como resultado un arte más libre, personal e individual; dónde los elementos formales habidos en la obra, tienen una carga expresiva. Es decir que lo planteado y trazado por el autor, muestran un tipo de expresión que anteriormente se lograba por medio de la representación de gestos y posturas corporales de la figura humana. Todo ello se vuelve más radical, según Schapiro, en el arte de 1942 en adelante; donde la obra los elementos de la obra son “abiertos, fluidos o móviles; son trazos dirigidos o son marañas y curvas irregulares”, que tienen cualidades relacionadas con el movimiento, impulso y emociones del autor.²³⁸

La descripción de estos rasgos formales relacionados con las herramientas y materiales del autor, se vuelven decisivos: “la marca, el trazo, la pincelada, el goteado, la cualidad de la sustancia de la pintura en sí misma, y la superficie del lienzo como una textura y campo de operación”.²³⁹ Estos rasgos reflejan el proceso pictórico del

236. Meyer Schapiro, “The Liberating Quality of Avant Garde Art”, en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p. 261. Publicado originalmente en *ArtNews*, vol. 56, núm. 4, verano de 1957.

237. “[...] que toda obra de arte tiene un orden o coherencia individual, una cualidad de unidad y necesidad en su estructura sin tener en cuenta la clase de formas usadas; y, segundo, que las formas y colores elegidos tienen una fisionomía expresiva, que éstos hablan a nosotros como un todo cargado de sentimiento, a través del poder intrínseco de los colores y líneas, en lugar de a través de la representación de expresiones faciales, gestos y movimientos corporales, aunque éstos no son excluidos necesariamente —para ellos son formas también.” (Meyer Schapiro, *Ibidem.*, p. 259. Tr.: Betsabé Tirado)

238. “open, fluid or mobile; they are directed strokes or they are tangles and irregular curves” (*Ibidem.*, p. 263. Tr.: Betsabé Tirado)

239. “the mark, the stroke, the brush, the drip, the quality of the substance of the paint itself, and the surface

autor, uno altamente personal, libre y espontáneo al que los artistas dieron vital importancia. Así mismo, que la obra fuera una coherencia individual, resultado de un proceso y procedimientos personales, hacen que, según Schapiro, reflejen la individualidad del artista, o más bien, afirmen su individualidad. Schapiro habla de ello como algo contrapuesto ante el decoro y restricción de la expresión y sentimientos intensos en el arte anterior.²⁴⁰

Poco tiempo más tarde al escrito de Schapiro, Greenberg publica su “After Abstract Expressionism”, de 1962; donde trata las características formales del Expresionismo Abstracto en su proceso histórico, en relación a obras de una modernidad anterior a la Segunda Guerra Mundial, y algunas obras posteriores al momento cúlpe del Expresionismo Abstracto. Lo que quisiera mencionar en este punto, no es la calificación que hace del Cubismo, ni de lo que llama “representación sin hogar” (“homeless representation”), sino su uso del concepto “painterly” en relación a las obras producidas en la modernidad de finales de la década de 1940 y de la década de 1950.²⁴¹ Para Greenberg el término de Expresionismo Abstracto no tiene significado alguno, por lo que prefiere el término de “painterly” o “painterliness”, que describe del siguiente modo:

loose, rapid handling, or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stayed distinct; large and conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or densities of paint, exhibited brush, knife, or finger marks—in short, a constellation of qualities like those defined by Wölfflin when he extracted his notion of the *Malerische* from Baroque art.²⁴²

Las cualidades mencionadas por Greenberg de lo “painterly”, que suele traducirse al español como “pictórico”, no son más que cualidades formales que reflejan los materiales, herramientas y procedimientos utilizados por los pintores. Estas cualidades no se darían exclusivamente ni en todos los artistas del Expresionismo Abstracto; también, como nota, se dan en algunas pinturas de los artistas llamados informalistas. Por otro lado, estas cualidades no difieren mucho de las encontradas

of the canvas as a texture and field of operation” (*Ibidem.*, p. 262. Tr.: Betsabé Tirado)

240. *Ibidem.*, p. 260.

241. A partir de aquí, mencionaré este momento histórico —finales de la década de 1940 y la década de 1950—, conjuntamente con los inicios de la de 1960, como modernidad tardía. Tomando esto de Hal Foster.

242. “manejo suelto, rápido, o la apariencia de ello; masas que manchan o funden, en lugar de figuras que se mantienen definidas; ritmos extensos y manifiestos; color discontinuo; saturaciones o densidades de pintura desiguales, brocha, navaja, o huellas dactilares manifiestas—en pocas palabras, una constelación de cualidades como aquellas que Wölfflin definió cuando obtuvo su noción de lo *Malerische* del Arte Barroco.” (Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, en John O’Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. 123. Publicado originalmente en *Art International*, 25 de octubre de 1962. Tr.: Betsabé Tirado.)

por Meyer Schapiro en su “The Liberating Quality of Avant Garde Art”, quien a diferencia de Greenberg, no habla de artistas específicos, sino de un arte de la modernidad.

El llamado arte Informal, obtiene su nombre del crítico francés Michel Tapié, quien tituló como *Signifiants de l'informel*, una exposición donde hubo obras de diversos artistas europeos conocidos hoy en día como informalistas. Previamente usó el término “un arte otro” (“*un art autre*”) en su texto *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, publicado en 1952 en París, para referirse a un arte diferente al anterior, que toma una vía desconocida anteriormente.²⁴³ Según Tapié, el artista ya no parte de la forma para estructurar el espacio; sino parte del espacio para configurar nuevas formas, donde el espacio es la matriz donde el “descubrimiento, ambigüedad, y contradicción” (“discovery, ambiguity, and contradiction”) son la peculiaridad del arte otro.²⁴⁴

Finalmente, el término de informal quedó fijado por Jean Paulhan en su *L'Art informel* de 1962, para designar un arte pictórico posterior al Cubismo, donde surgen figuras de la acumulación de materia o de un enredo de gestos que no son fácilmente legibles.²⁴⁵ De nuevo, se trata de características formales que transmiten las propiedades de los materiales y procedimientos del artista.

Según Meyer Schapiro, las pinturas y las esculturas son los últimos objetos personales y realizados por la mano del hombre, que muestran la mano y mente de quien los ha creado. Todos los demás objetos están contruidos dentro de los sistemas modernos de producción de productos o de conocimiento científico, donde lo estandarizado y lo planeado requieren tanto una división laboral, como del distanciamiento del individuo respecto a los resultados.²⁴⁶ Igualmente, estas artes se resisten a los procesos de comunicación que se dan en la sociedad, que son “impersonales, calculados y controlados en sus elementos, apuntando siempre con eficiencia”.²⁴⁷ Las artes al ser resistentes a los sistemas sociales de producción y de comunicación, realizan una comunión humana.

243. Michel Tapié, “An Unknown Art”, en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists' Writings*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, p. 44. Extracto de la publicación original: Michel Tapié, *Un art autre*, París, Gabriel-Giraud, 1952.

244. Michel Tapié, “Observations”, en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Ídem*. Extracto de la publicación original: Paul y Esther Jenkins (eds.), *Observations of Michel Tapié*, Nueva York, George Wittenborn, 1956.

245. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, Londres, Thames and Hudson, 2004, p. 682.

246. Meyer Schapiro, “The Liberating Quality of Avant Garde Art”, *op. cit.*, p. 261-262.

247. “impersonal, calculated and controlled in its elements, aiming always with efficiency” (*Ibidem*, p. 266. Tr.: Betsabé Tirado.)

Por otro lado, los procedimientos del artista según Meyer, son altamente libres, emocionales, y cargados de expresividad; los elementos formales planteados en la obra, son resultado de ello y lo muestran; por lo que son “signos de la presencia activa del artista” (“signs of the artist’s active presence”), y afirman su individualidad.²⁴⁸

Los procesos de producción de los expresionistas abstractos y de los informalistas, han sido caracterizados frecuentemente como espontáneos, automáticos, y que hacen uso de lo accidental. Ante ello, Schapiro menciona que lo casual en la pintura “introduce cualidades que el artista nunca podría haber logrado por cálculo”.²⁴⁹ Lo impredecible y espontáneo son una parte del proceso artístico, al igual que el control consciente. Por tanto, las particularidades formales del arte moderno, no provienen de lo casual en sí mismo; sino en el hecho de que los artistas no parten de formas o elementos que previamente estaban estructurados y ordenados, esto es, de la forma de la naturaleza u objetos habidos en la realidad concreta. Según Schapiro, los artistas realizan una configuración y organización en la obra, a partir de varios elementos que no están ordenados por sí mismos, porque no parten de la naturaleza como estructura.

El artista moderno se interesaría por elementos cuya posibilidad de variabilidad, falta de orden y aleatoriedad; le permiten un conjunto de variables procedimentales en la realización de la obra, así como una sensación de libertad y de actividad sin restricciones. Según Schapiro, el artista parte de lo aleatorio y lo accidental para construir un orden, que permita a la obra ser una unidad, pero que mantenga el carácter inicial del proceso, es decir, esta apariencia aleatoriedad y ausencia de orden. La obra de arte, según Schapiro, se organiza entonces a partir de dos caracteres diferentes, el orden vs. lo aleatorio y el accidente.²⁵⁰

El artista se interesaría por resultados imprevistos en la obra, resultado de un cierto automatismo. Y ese resultado de lo imprevisto o lo aleatorio, produciría elementos y cualidades en la obra del artista, que se diferenciarían de otras obras realizadas de modo semejante por otros artistas. Por ello, sería posible hablar de un grupo de artistas o de un estilo moderno; manteniendo en mente que los procesos y las obras de cada artista son enteramente personales y, reflejan la individualidad y libertad de sus procedimientos.

248. *Ibidem*, p. 262.

249. “introduces qualities that the artist could have never achieve by calculation” (*Ibidem*, p. 263. Tr.: Betsabé Tirado.)

250. *Ibidem*, p. 264-265.

Los procesos de los artistas de la modernidad tardía, dieron la impresión a diversos críticos e historiadores, de tener entre sus factores lo accidental y lo azaroso. El azar fue un factor introducido por los artistas del dadaísmo, y fueron los surrealistas quienes lo explotaron mayormente en sus prácticas, en la búsqueda de lo inesperado. Ejemplo de ello es el proceso de la realización del *frottage* y más tarde, del *grattage*, por Marx Ernst; el automatismo como proceso en la escritura y el dibujo, así como la realización de los cadáveres exquisitos. Sin embargo, el accidente se mantiene como un factor dudoso dentro de cualquier producción artística, al contrario de lo fortuito o lo inesperado; es decir, la obtención de resultados no previstos ni planeados con antelación por el artista. Empero, como es sabido, lo accidental se ha hecho un término común entre las artes, para caracterizar lo anteriormente mencionado.

Regresando a la idea de Schapiro sobre los elementos de la obra como “signos de la presencia activa del artista”;²⁵¹ Gillo Dorfles definió al gesto y lo gestual, como una serie de signos primordialmente gráficos, que muestran el movimiento corporal del autor, así como la velocidad de su trazar. Dichos signos, apunta, carecen de un significado conceptual, o al menos, es difícil de notarlo. Ante ello, Dorfles divide a los artistas informalistas en gestuales o sígnicos, según la acentuación que el artista haya dado al proceso de ejecución, o los signos gráfico-pictóricos, respectivamente; sin que por ello una excluya a la otra. En relación a la obra de George Mathieu, que caracterizó como sígnica, dice que el signo es el que da como resultado al significado, en lugar de que el significado sea anterior al signo.²⁵² El gesto, sea tomado como sígnico o gestual —según aparente ser una especie de ideograma o una cualidad del trazo—, es un elemento formal resultado y muestra del acto de trazar del autor. Donde la acción del artista, su movimiento corporal y la velocidad del trazar —que no es necesariamente rápido—, las cualidades del material y la herramienta utilizada, así como el estado emocional o mental del autor; se muestran a través de una serie de cualidades de los elementos de la obra, y de la obra misma. Dorfles definió a la pintura gestual de la siguiente manera:

Gesto (adjetivo, “gestual”): pintura que se basa sobre todo en la actividad miocinética elemental y a menudo no controlada racionalmente; que se confía, por tanto, a un impulso creador que trata de lograr la expresión a través de la articulación dirigida del brazo (o también de todo el cuerpo —Shiraga—). Esta pintura se remonta con frecuencia a orígenes, presuntos o reales, extremorientales e invoca vínculos con el zenismo, o sea con la pintura

251. *Ibidem*, p. 262.

252. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ª ed., Barcelona, Labor, 1976, p. 19-20, 25.

japonesa influida por la doctrina zen. Entre los pintores gestuales podemos recordar a Mathieu, Kline, Degottex, Saura, Vedova, etc.²⁵³

Resulta característico de la pintura gestual o la “painterly” (“pictórica”), como la nombró Greenberg, la muestra del trazar del autor, mediante un cierto estado mental y emocional que es impreso en la obra. Por supuesto, ese estado emocional o mental —que a menudo es nombrado como impulsivo, violento, espontáneo, libre o fortuito— no es claramente identificado al ver las obras; es decir, no es posible visualizarlo sólida ni definidamente. Simplemente, se puede pensar que lo trazado es resultado de un estado mental o emocional particular. Georges Mathieu definió en su “D’Aristote à l’abstraction lyrique”, lo que él llamó la pintura lírica, que según el artista, se divide en dos: “una pintura “cósmica” en la que el espacio no puede ser concebido a la manera clásica [...], y una pintura “estructural” en la que prepondera el significado a base de signos”.²⁵⁴ Finalmente, caracterizó al acto de pintar de la pintura lírica —que no es más que la pintura gestual, sea de artistas europeos o estadounidenses—, como dado bajo los siguientes factores: “1.^a, la primacía unida a una ligereza de ejecución; 2.^a, ausencia de premeditación de las formas y los gestos; 3.^a, necesidad de un segundo estado de concentración”.²⁵⁵

Mathieu describe tres de los factores primordiales de la pintura de la modernidad tardía, la ejecución o acto de trazar, la no planeación ni premeditación de la obra final, y un estado mental que también es emocional en ciertos casos. La mayor parte de la pintura gestual de la modernidad tardía, tiene la característica general de no ser planeada ni esbozada previamente, como Harold Rosenberg escribe en su “The American Action Painters” de 1952:

The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to it with material in his hands to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter.²⁵⁶

253. *Ibidem*, p. 214.

254. Georges Mathieu, “D’Aristote à l’abstraction lyrique”, en Gillo Dorfles, *Ibidem*, p. 195-196. Publicado originalmente en *L’Oeil*, núm. 52, abril de 1959.

255. *Ibidem*, p. 196.

256. “El pintor ya no se aproximó a su caballete con una imagen en su mente; Él se acercaba a éste con material en sus manos para hacerle algo a esa otra pieza de material frente a él. La imagen sería el resultado de ese encuentro” (Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, en Sally Everett (ed.), *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson, Carolina del Norte, MacFarland, p. 57. Publicado originalmente en *ArtNews*, vol. 51, núm. 8, diciembre de 1952. Tr.: Betsabé Tirado)

La caracterización que hace Rosenberg, como un encuentro del artista con el lienzo, se asemeja a las palabras de Antonio Saura en su escrito “Damas”, donde dice que “Un cuadro es ante todo una superficie que *es preciso llenar con algo*. La tela es un ilimitado campo de batalla”.²⁵⁷ Concibe al cuadro en blanco como un lugar de contienda entre el pintor y la pintura, en ocasiones también con su motivo temático, la figura representada. La actitud de Saura ante la obra es enérgica y emocional, una “necesidad de acción” al estar planteando o depositando sus trazos gestuales sobre el lienzo. Dice no preocuparle la composición, el equilibrio, el color ni las propiedades de la materia; sino que usa cualquier color que tenga a la mano, usualmente el negro y el blanco para evitar problemas de color; porque su única necesidad es la expresión, la acción, “inundar superficies y dejar huellas”.²⁵⁸ Esta expresión y esta acción es una forma de expresión del ser, dice Saura, donde pintar es una manera de vivir.

Rosenberg describe el encuentro de los artistas estadounidenses como un acto de liberación, donde los gestos son una liberación de los valores políticos, estéticos y morales. Por lo que su ímpetu o acción se vuelca únicamente sobre el acto de pintar, “sólo PINTAR” (“just PAINT”).²⁵⁹ Mientras que, según él, los artistas franceses piensan su pintura como una batalla con la historia. Posiblemente tenga algo de cierto su idea sobre los artistas franceses, que era otro modo de decir en ese momento, artistas europeos. Ya que, como sabemos, los críticos y artistas estadounidenses fueron conscientes del papel del arte norteamericano respecto al europeo durante el final y después de la Segunda Guerra Mundial. Llegándose a afirmar que el lugar del arte había pasado de París a Nueva York; pero bien sabemos que los sitios de vanguardia heroica moderna, no se dio únicamente en París, también se da en Rusia, Alemania, Holanda, entre otros. Lo que menciona Rosenberg al respecto de la lucha del pintor francés con la historia, puede ser cierto en el caso de Jean Dubuffet, quien recurrió y tomó como modelo de pensamiento al llamado arte primitivo, con la finalidad de deshacerse de los valores que él nombró occidentales, que no son más que los valores culturales desde la Antigüedad Clásica, sean estos la racionalidad lógica, el antropocentrismo o la idea de belleza.²⁶⁰ Su manera de pintar, depositando y manipulando materiales como su *haute pâte*, lo

257. Antonio Saura, “Damas”, en su *Note Book (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, y Librería Yerba, 1992, p. 55.

258. *Ibidem*, p. 55-57.

259. Harold Rosenberg, *op. cit.*, p. 59.

260. Jean Dubuffet, “Anticultural Positions”, en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists' Writings*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, p. 192-196. Lectura presentada por Jean Dubuffet en el Arts Club, Chicago, en 1951. Publicado en *J. Dubuffet*, Nueva York, World House Gallery, 1960.

hizo para acercarse al pensamiento ancestral donde se pensó a la pintura y ciertos objetos como algo animado.

El caso de Saura es diferente, porque se encuentra inmerso en la Cultura Española durante los tiempos del Franquismo; así es que su pintura es más una lucha contra el imperio cultural presente, que ante la historia europea. Ejemplo de ello son su cuadros de *Curas*, donde los brochazos y gestos conforman una figura deformada; dónde según él, “Por encima de una actitud satírica o anticlerical” estaba la necesidad de ocupar gran parte del espacio pictórico, ensanchando al hábito religioso.²⁶¹

Saura, como se vio, habló del acto de pintar como un modo de vivir. La pintura como una forma de vida, o parte de la vida del pintor, fue un tema tratado por Rosenberg en su escrito ya mencionado. Sin embargo, previamente quisiera mencionar que los artistas ya habían concebido esto anteriormente, al menos William Baziotés y Mark Rothko:

I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however—I think it applies to other painters I know—is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with reducing glass. However you paint the large picture, you are in it. It isn't something you command.²⁶²

Baziotés llegó a pronunciar las siguientes palabras, durante la “Artist’s Session at Studio 35”, en 1950: “Mientras que cierta gente inicia con una recolección o una experiencia y pinta esa experiencia, para algunos de nosotros el acto de hacerlo se vuelve la experiencia”.²⁶³

261. Antonio Saura, “Curas”, en su *Note Book*, *op. cit.*, p. 65.

262. “Pinto cuadros muy grandes. Comprendo que históricamente la función de pintar grandes cuadros es pintar algo muy grandioso y pomposo. Sin embargo, la razón por la que yo los pinto —creo que esto concierne a otros pintores que conozco— es precisamente porque quiero ser muy íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño es colocarte a ti mismo fuera de tu experiencia, considerar una experiencia como una vista estereoscópica o con lente reductor. Empero, si pintas un cuadro grande, tú estás dentro de éste. No es algo que controlas” (Mark Rothko, “Statement” [1951], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p. 172. Extracto del simposio *How to Combine Architecture and Sculpture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1951. Publicado en *Interiors*, vol. 110, núm. 10, mayo de 1951. Tr.: Betsabé Tirado)

263. “Whereas certain people start with a recollection or an experience and paint that experience, to some of us the act of doing it becomes the experience” (Alfred H. Barr Jr., Richard Lippold, Robert Motherwell (moderadores), *et. al.*, “Artists’ Session at Studio 35” [1950], en Clifford Ross (ed.), *Ibidem.* p. 217. La sesión en el Studio 35, Nueva York, del 21 al 23 de abril de 1950. Tr.: Betsabé Tirado.)

Para la mayoría de los expresionistas abstractos y algunos pintores informalistas, el acto de pintar no es la única experiencia; sino que en sí, la pintura es una experiencia o un modo de vida. Ello no implica que el proceso de pintar pierda importancia, ni que en sí, el resultado de la obra final sea simplemente algo secundario. Más bien, pintura y acto se hacen uno. Jackson Pollock habló de su proceso pictórico, y de cómo durante éste, él estaba dentro de la pintura y se sentía parte de la misma:

My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting.²⁶⁴

La sensación y concepción del artista como un estar dentro de la pintura, se da en parte por el acercamiento del pintor respecto a la superficie pictórica, cuyo resultado es el sentirse invadido o dentro de la pintura; sin que ello implique que el artista esté literalmente dentro o sobre su pintura. Esa sensación se debe en parte, a la concepción de la pintura como un campo en términos teóricos. A ese campo no tanto teórico, sino literal y experiencial, Pollock lo llamó “arena”,²⁶⁵ se trataba de un lienzo bastante amplio respecto a la escala del autor, de dos hasta cinco metros de lado. Incluso, como comentó Lee Krasner, llegaba comprar rollos de dril para tapicería o barcos, desenrollando y colocando grandes trozos de tela sobre el suelo, de aproximadamente seis metros de largo; los cuales al finalizar de pintar, eran cortados para concretar más de una pintura, además de reflexionados largamente para decidir cuál sería la parte superior y la inferior, y en ocasiones, trabajados posteriormente.²⁶⁶ Ignoro si Pollock tomaría la palabra “arena” del texto de Rosenberg “The American Action Painters”, o viceversa. Algo interesante en el escrito de Rosenberg, es su acercamiento a la concepción y actitud de los artistas frente a la obra durante el proceso de su realización. Este crítico dijo que paulatinamente, a los artistas estadounidenses les fue pareciendo el lienzo una “arena dentro de la que

264. “Mi pintura no proviene del caballete. Casi nunca tenso mi lienzo antes de pintar. Prefiero sujetar el lienzo sin tensar a una pared o el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo estoy más cómodo. Me siento más cerca, más una parte de la pintura, así que puedo caminar alrededor de ésta, trabajar desde los cuatro lados y estar dentro de la pintura literalmente.” (Jackson Pollock, “Statement” [1947], en Clifford Ross (ed.), *Ibidem*, p. 138-139. Publicado originalmente en *Possibilities*, vol. 1, núm. 1, invierno de 1947-48.)

265. B. H. Friedman, “Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman”, en Clifford Ross (ed.), *Ibidem*, p. 149. Publicado originalmente en B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Black and White*, Nueva York, Marlborough Gallery, 1969.

266. *Ibidem*, p. 148-149.

actuar [...] Lo que iba a dar al lienzo no era una imagen sino un evento”.²⁶⁷ Esa acción no es una premeditada ni planeada, sino el resultado del encuentro del pintor con la tela y con la misma pintura, dentro de lo que Rosenberg llama “evento”; cuyo resultado es una “revelación contenida en el acto” “(revelation contained in the act)”,²⁶⁸ algo inesperado.

Rosenberg consideró que la pintura de acción rompe con la brecha entre el arte y la vida, porque forma parte de la biografía del artista, es un momento en su vida. Ello, como se ha visto, es coincidente con las declaraciones o escritos de los artistas, como el de Rothko y el de Saura; aunque Rosenberg no hubiera contemplado a los artistas europeos como pintores de acción. Empero, no se puede generalizar del todo que el tipo de experiencia del pintar, como un modo de vivir, se diera del mismo modo en todos los artistas de la modernidad tardía. Si hay algo particular en estas corrientes artísticas, es el hecho de que el proceso de realización de la obra es individual y particular en cada artista, como ya lo había notado Meyer Schapiro.

En este punto quisiera realizar un breve paréntesis al respecto del dibujo en dichas corrientes, primordialmente respecto al arte gestual. Si analizamos obras concretas de los artistas, notaremos que hay gran parte de dibujo dentro de sus pinturas, o bien, aspectos pictóricos dentro de sus dibujos u obras sobre papel. Franz Kline mencionó: “Más bien siento que la pintura es una forma de dibujo, y la pintura que me gusta tiene una forma de dibujo en ella. No veo cómo ésta pudo estar disociada de la naturaleza del dibujo”.²⁶⁹

En una entrevista realizada por William Wright a Pollock, en 1950, Wright le preguntó si las pinturas venían de ideas preconcebidas, así como de dibujos previos. Ante lo que Pollock respondió que no tenía una idea de cómo sería la obra finalmente, aunque sí una noción de lo que estaría por hacer. Ante la pregunta sobre si entonces, dejaba de lado los dibujos preliminares como parte del proceso, Pollock respondió:

Yes, I approach painting in the same sense as one approaches drawing; that is, it's direct. I don't work from drawings, I don't make sketches and drawings and color sketches into a final painting. Painting, I think, today—the more im-

267. “arena in which to act [...] What was to go on the canvas was not a picture but an event” (Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, en Sally Everett (ed.), *op. cit.*, p. 57. Tr.: Betsabé Tirado)

268. *Ibidem*, p. 58.

269. “I rather feel that painting is a form of drawing and painting that I like has a form of drawing to it. I don't see how it could be disassociated from the nature of drawing” (David Sylvester, “Interview with David Sylvester” [Franz Kline], en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p. 99. Publicado originalmente en *Living Arts*, vol. 1, núm. 1, primavera de 1963. Tr.: Betsabé Tirado.)

mediate, the more direct—the greater the possibilities of making a direct—of making a statement.²⁷⁰

A pesar de que Pollock en su mayor parte de declaraciones, haya hablado sobre pintura; lo cierto es que diversas de sus pinturas tienen rasgos de dibujo. Incluso, en una carta a Alfonso Ossorio y Edward Dragon, Pollock llegó a hablar de sus obras realizadas en 1951, como un “periodo de dibujo en negro sobre lienzo” (“period of drawing on canvas in black”), donde las imágenes figurativas anteriores estaban volviendo a emerger en su obra.²⁷¹ Esta serie de pinturas son las realizadas con esmalte industrial negro sobre un lienzo sin imprimir, que Lee Krasner menciona como “pinturas en blanco-y-negro” (“black-and-white paintings”). No sólo Pollock había concebido a estas pinturas como dibujo, sino también la misma Krasner: “La exposición de 1951 parecía dibujo monumental, o quizá pintura con la inmediatez del dibujo— alguna nueva categoría”.²⁷²

Lo cierto es que el gesto, como lo había concebido Gillo Dorfles, tiene cualidades gráficas y pictóricas, primordialmente por el uso de la línea y los trazos gestuales que dibujan masas. Ejemplo de diversas funciones de la línea, es la obra de Saura. En su *Les trois Grâce* de 1959, hay grandes brochazos a manera de líneas gruesas que hacen las masas de las figuras. Igualmente hay líneas un poco más finas que dibujan contorno. Otras gruesas en negro se vuelven una zona en el espacio que acentúa y de cierto modo, sostiene el conjunto de gestos en su lugar. Los trazos en gris tienen la función de dibujo de masa, y también son pictóricos, porque hacen tono y valor. El uso de la línea puede ser, entonces, tanto gráfico como pictórico; entendiendo la línea en los pintores de la modernidad tardía, como abstracciones de los brochazos, escurridos de pintura, líneas ejecutadas con pincel, o bien incisiones sobre la materia pictórica. El pintor que empleó usualmente la línea incisiva como contorno interno y externo, fue Jean Dubuffet. En el caso de Pollock, usualmente la línea realizada con su técnica de *dripping* no resulta ser

270. “Sí, me cerco a la pintura en el mismo sentido que una se acerca al dibujo; esto es, es directo. No trabajo a partir de dibujos, no hago una pintura final de esbozos, dibujos y esbozos de color. La pintura, pienso, hoy —lo más inmediato, lo más directo— las mayores posibilidades de hacer una directa —de hacer una declaración” (William Wright, “Interview with William Wright” [Jackson Pollock], en Clifford Ross (ed.), *Ibidem*, p. 114. La entrevista fue grabada para una estación de radio, en el verano de 1950; y publicada posteriormente en Francis V. O’Conner, *Jackson Pollock*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967. Tr.: Betsabé Tirado.)

271. Jackson Pollock, “Letter to Alfonso Ossorio and Edward Dragon” [1951], en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p. 145-146. Carta fechada el 7 de junio de 1951; y publicada posteriormente en The New York School, Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1965.

272. “The 1951 show seemed like monumental drawing, or maybe painting with immediacy drawing— some new category” (B. H. Friedman, “Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman”, citado por Ben Heller, *Jackson Pollock: Black Enamel Paintings*, Nueva York, Gagosian Gallery, 1990, p. 23. Tr.: Betsabé Tirado.)



Arriba:
Antonio Saura
Les trois Grâces, 1959.
Óleo sobre lienzo, 195 x
191 cm. Colección A. G.

Abajo:
Hans Hartung
T 1949-1, 1949.
Óleo sobre isorel, 93 x 136
cm. Museo de Arte Mod-
erno, Saint-Etienne.

un contorno, sino una serie de trazos pictórico-gráficos que configuran el plano pictórico en un campo cósmico y en un *all-over*. Según Michael Fried, Pollock había logrado librarse de la función de la línea como contorno, de la función de delimitar figuras, fueran estas figurativas o no, lo que constituiría para él, un avance de la pintura moderna.²⁷³

Otros artistas utilizan lo gráfico de un modo más evidente, al realizar gestos claramente diferenciados sobre el plano pictórico, a manera de una caligrafía, o simplemente, a modo de un garabato. Los cuadros de Mathieu se componen comúnmente por una superficie coloreada con un mismo color sin variaciones, sobre el cual realiza los gestos que parecen signos caligráficos; en un cierto estado de conciencia, y sin planeación previa, como mencionó él en su descripción de la pintura lírica.²⁷⁴ Hans Hartung realizó tanto pinturas como dibujos con cualidades semejantes. *T 1949-1* (1949) es un óleo donde la superficie está cualificada por una aguada apenas visible. Sobre ésta depositó tanto planos como líneas curvas y rectas. Cada uno de los trazos muestra el lugar por el que pasó la mano del pintor, así como las cualidades del material utilizado y el grosor de la herramienta. Sus trazos son descritos usualmente como caligráficos, pero podemos notar que no difieren del todo de los trazos de otros artistas, al respecto de los trazos como índices de la acción del pintor, y de las cualidades del material y/o herramientas utilizadas.

La obra de los artistas gestuales es una obra indexal, porque muestra el proceso del autor al ejecutar la pintura, su acción, su movimiento; permite ver la espesura o fluidez del material pigmentante, y la herramienta utilizada. En diversas ocasiones, se puede sentir borrosamente el estado emocional o mental del pintor, pudiendo ser éste un estado de conciencia unida a la pintura, un acto violento o enérgico, o un estado cercano a lo místico. Ello, sin embargo, no es característico de todos los pintores expresionistas abstractos ni informalistas; los pintores de la pintura de campo cromático parecen ser un caso diferente, y haber llevado a cabo procesos de realización de la obra también diferentes. Barnett Newman declaró que no podía encontrar su idea de pintura “en la acción pictórica, como si fuese un instrumento de pura energía lleno de retórica biológica vacía”.²⁷⁵ Igualmente Rothko declaró

273. Michael Fried, “Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella”, en su *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 269. Publicado originalmente en el catálogo de exposición *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, 21 de abril al 30 de mayo de 1965.

274. Georges Mathieu, “D’Aristote à l’abstraction lyrique”, en Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ª ed., Barcelona, Labor, 1976, p. 196.

275. Barnett Newman, “De la nueva pintura americana”, en su *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid,

no ser un artista de pintura de acción: “La *Action Painting* es antitética a mi obra tanto en apariencia como en espíritu”.²⁷⁶ La actitud ante la obra, de estos dos artistas, parece ser completamente diferente a la de los artistas llamados de acción, primordialmente a Pollock.

Pollock habló bastante de su proceso de realización de la obra, al contrario de otros pintores de su ambiente artístico. Como se citó anteriormente, Pollock ubicaba la tela sin tensar sobre el suelo, en pocas ocasiones sobre la pared. Trabajaba por el derredor del cuadro, pocas veces llegando a colocarse literalmente sobre la pintura; y también, pocas veces llegó a tocar la superficie con sus manos o con una herramienta; prefiriendo derramar la pintura por medio de su técnica del *dripping*, y tomando como herramientas diversos utensilios: palos, cuchillos, paletas de albañil, pinceles endurecidos como estiques, jeringas, etc. Y materiales industriales para pintar, al igual que, en ocasiones, materiales poco comunes, como vidrios rotos y arena.²⁷⁷ Incluso, apunta T. J. Clark, en *Sea Change* (1947) y *Full Fantom Five* (1947) hay “deshechos de la vida diaria” (“debris of the everyday life”): pequeñas piedras, un cigarro, cerillos, un botón, chinchetas, una llave, taponos de tubos de pintura y centavos.²⁷⁸ Ignoro si Pollock los pusiera así a propósito, o si hayan caído fortuitamente al estar trabajando, siendo entonces, una constancia del tipo de vida que tenía al pintar; a pesar de los títulos literarios de dichas obras. Lo que sabemos del momento de ejecución de Pollock es que él lo concebía como un flujo de la pintura, un pintar con una pintura líquida que fluye constantemente, y que el pintor debe de guiar a una velocidad constante.²⁷⁹ Ese flujo no es simplemente dado por el material y la técnica, sino por el estado mental bajo el cual el artista está al ejecutarla:

When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing. It is only after a sort of “get acquainted” period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony,

Síntesis, 1990, p. 223. Publicado originalmente en el catálogo de exposición *The New American Painting: As Shown in Eight European Countries, 1958-1959*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1959.

276. Mark Rothko, “Carta al editor” [1957], en su *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 181. Carta realizada en respuesta al artículo de Elaine de Kooning, “Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko”, *Art News Annual*, núm. 27, 1958. La carta de Mark Rothko fue publicada en *Art News*, vol. 56, núm. 8, diciembre de 1957.

277. William Wright, “Interview with William Wright” [Jackson Pollock], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p. 139.

B. H. Friedman, “Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman”, en Clifford Ross (ed.), *Ibidem*, p. 148.

278. T. J. Clark, “The Unhappy Consciousness”, en su *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999, p. 300

279. William Wright, *Ibidem*, p. 143.

an easy give and take, and the painting comes out well.²⁸⁰

Pollock no sólo estaba completamente “dentro” de la pintura, sino unido a ella en un estado de conciencia pictórica, dónde todo desaparece en un flujo de pintura; uno que se detiene cuando el artista llega a “desconectarse” de ese flujo, para tomar plena conciencia ya no de la pintura como suceso, sino de la pintura como imagen visual con un derecho propio que el artista procura oír y respetar, pero que no teme modificar.

Al respecto del accidente, pudiendo sospechar que algunas gotas fueran azarosas, o que los restos de los que habló T. J. Clark fueran accidentales, Pollock negó completamente que el accidente existiera en su pintura: “—con la experiencia— parece posible controlar el flujo de la pintura en gran medida, y no uso —no uso el accidente— porque niego el accidente”.²⁸¹ En este sentido, es posible que aquellos restos de los que habló Clark, fueran una cierta muestra del vivir la pintura de Pollock, un cierto retrato de su propia vida pictórica. Según Pollock, los pintores de su tiempo “no necesitan llegar a un tema fuera de ellos mismos. La mayoría de los pintores modernos trabajan desde una fuente diferente. Ellos trabajan desde el interior”.²⁸² Igualmente dijo que el pintor moderno trabajaba y expresaba su mundo interno, su energía, sentimientos, movimiento y fuerzas internas. Cuando Pollock habló de ello, quizá quiso hablar en un sentido de comunión y comprensión de artistas de su época; pero especialmente, estaba hablando de su propia concepción de lo que es la pintura, un reflejo o encarnación de lo que el mismo artista tiene dentro de su pensamiento y de sí como individuo. En una entrevista con Selden Rodman dijo: “La pintura es un estado de ser [...] La pintura es auto-descubrimiento. Todo buen artista pinta lo que él es”.²⁸³ La pintura de Pollock es el mismo Pollock, como ser.

280. “Cuando estoy dentro de mi pintura, no estoy consciente de lo que estoy haciendo. Es únicamente después de una especie de periodo de “familiarización”, que noto en lo que he estado. No tengo temor de hacer cambios, destruir la imagen, etc.; porque la pintura tiene una vida propia. Trato de dejarla surgir. Es sólo cuando pierdo contacto con la pintura, que el resultado es un lío. De lo contrario, hay pura armonía, un fácil darse mutuo, y la pintura sale bien.” (Jackson Pollock, “Statement” [1947], en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p. 139-140. Tr.: Betsabé Tirado.)

281. “—with experience—it seems to be possible to control the flow of the paint, to a great extent, and I don’t use—I don’t use the accident—’cause I deny the accident” (William Wright, *Ibidem*, p. 143. Tr.: Betsabé Tirado)

282. “do not have to go to a subject matter outside of themselves. Most modern painters work from a different source. They work from within” (*Ibidem*, p. 140. Tr.: Betsabé Tirado)

283. “Painting is a state of being [...] Painting is self-discovery. Every good artist paints what he is” (Selden Rodman, “Interview with Selden Rodman” [Jackson Pollock], en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p. 146. La entrevista realizada por Selden Rodman a Jackson Pollock fue hecha en *Easthampton*, en junio de 1956. Tr.: Betsabé Tirado.)

Al contrario de él, Rothko nunca estuvo interesado en mostrarse a sí mismo en la pintura, de ser él mismo el tema o contenido de la obra: “Nunca he pensado que pintar un cuadro tenga que ver con la expresión de uno mismo. Se trata de una comunicación acerca del mundo dirigida a otro ser humano. Cuando esta comunicación es convincente, el mundo se transforma”.²⁸⁴ Rothko habló poco de cómo realizaba su pintura, evitó casi por completo comunicarlo a los que formaban en ese tiempo, el círculo o mundo del arte. Pero por una cierta declaración, parece que él reflexionaba y medía con precisión lo que la obra debía contener, y cómo habría de ser planteado ello dentro de la obra: “Hay dos cosas que tienen mucho que ver con la pintura: la unidad y claridad de la imagen y cuánto ha de decirse. El arte es un objeto calculadamente medido que contiene siete ingredientes”.²⁸⁵ Rothko estaba interesado en lo que constituye la tragedia humana, el sentimiento y su drama; las elecciones formales de su obra no tienen que ver con una búsqueda de una nueva pintura, sino con la intención de dar forma concreta a aquello que él quiere expresar.

Willem de Kooning nunca estuvo interesado en tener una visión mística de la pintura o del contenido de la pintura, al contrario de Newman y de Rothko. Tampoco se interesó en sí mismo como un contenido propio de la pintura, como lo que se plasma en la pintura. Aunque sí la consideró como un modo o estilo de vivir. Sus experiencias fortuitas con algo visto de pronto, se convertía en ocasión de pintar la emoción contenida en esa experiencia visual casual. A ese suceso casual de un cierto algo visto, lo llamó “glimpse”. No es que pintara ese suceso con la cosa en sí, sino la emoción causada por la visión fortuita.²⁸⁶ Los sentimientos y estados altos y místicos de conciencia nunca le interesaron, consideró que siempre estaba “envuelto en el melodrama de la vulgaridad” (“wrapped in the melodrama of vulgarity”).²⁸⁷ Probablemente por ello haya realizado su extensa serie *Women* a lo largo de aproximadamente dos décadas. Él nunca se sintió comprometido con la no figuración; aunque consideró absurdo representar la figura humana, consideró aún más absurdo no hacerlo. Las mujeres, llegó a mencionar, tenían que ver con la figura humana femenina representada a lo largo de los tiempos, con los ídolos, las Venus, el desnudo.²⁸⁸ La mujer era lo que trataba de conseguir, conjuntamente

284. Mark Rothko, “Dirigido al Pratt Institute, Noviembre de 1958”, en su *Escritos sobre arte (1934-1969)*, op. cit., p. 182. Conferencia impartida en la Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York, noviembre de 1958.

285. *Ibidem*, p. 183.

286. Willem de Kooning, “Film transcript”, en Clifford Ross (ed.), op. cit., p. 43. Extracto del guión de filme *Sketchbook I*, Time Inc. 1960 p. 43.

287. Willem de Kooning, “What Abstract Art Means to Me”, en Clifford Ross (ed.), *Ibidem*, p. 40. Publicado originalmente en *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 18, núm. 3, primavera de 1951.

288. David Sylvester, “Interview with David Sylvester” [Willem de Kooning], en Clifford Ross (ed.), *Ibidem*, p.



Izquierda:
Willem de Kooning
Mujer, 1965.
Óleo sobre papel montado sobre cartulina,
96.5 x 60.3 cm. Metropolitan Museum of
Art, Nueva York.



Derecha:
Willem de Kooning
Mujer, 1965.
Óleo, lápiz y carboncillo sobre papel, 202 x
90,2 cm. Colección Particular.

con esa emoción de la visión fortuita que llamó “glimpse”, como una especie de tema que aparecía en su mente al pintar. Llegó a mencionar que al pintar llegó a pensar que sus *Mujeres* eran damas de Gertrude Stein, que colocaba como si estuvieran posando frente a él. Al respecto, dijo no estar interesado en concretar un sentimiento particular, sino quizá esa figura femenina a lo largo de la historia.

Sin embargo, al tratar de concretar sus “Mujeres”, éstas se le resistían, sentía que no podía conseguirlas; por lo que se volvieron una obsesión, algo compulsivo. La serie le hizo eliminar, entonces, la “composición, organización, relaciones, luz —toda esta tonta discusión sobre la línea, color y forma”.²⁸⁹ Así nacieron las mujeres, es un esfuerzo obsesivo por tratar de concretarlas, del modo que fuera posible. Probablemente, la sensación de no poder conseguirlas fue lo que le hizo pintar y dibujar capa sobre capa, nunca realizando exactamente el mismo gesto en el mismo sitio; cuajando sus pinturas en un espacio pictórico que es todo pintura. Las mujeres no tienen fondo, sino que los trazos que fueron realizados con la intención de conformarlas, son los que han llenado el plano pictórico, quedando unida tanto pintura como figura. Es decir, todo es pintura, porque todo proviene de los trazos para plantear la mujer, aunque rebasen la figura final planteada.

Willem de Kooning realizó diversos dibujos y pinturas con características y estructuraciones formales muy semejantes. Algunos de estos dibujos y pinturas parecen ser diferentes planteamientos del mismo tema, como *Dos figuras* (c. 1946-1947) y *Ángel de color rosa* (1947); o su *Mujer* de 1965 y su *Mujer* de 1966. Ello quizá tenga que ver con la percepción de Harold Rosenberg sobre los dibujos previos a la obra. Aunque en el caso de de Kooning, no se trate tanto de dibujos previos a la pintura, sino de dibujos previos a dibujos y de pinturas previas a pinturas; sin que ello implique que todas éstas no sean obra.

Según Rosenberg, el pintor pre-moderno tenía la tarea de planear o de concretar previamente la idea de la pintura, existiendo el tema en algo anterior a la pintura, en un dibujo. La pintura se vuelve un sitio donde la mente registra su contenido, en lugar de ser la mente misma la que está en constante actividad a la hora de modificar la pintura. Al contrario de la pintura anterior, los dibujos previos son una acción en los pintores de acción; y la pintura es otra acción que le sucede; como si la pintura fuera una prolongación del acto realizado en el dibujo. Otro modo en que podría funcionar el dibujo previo, según Rosenberg, sería que fuera una acción a manera de una contienda, que sería más completa o lograda

45-47. La entrevista realizada por David Sylvester a Willem de Kooning fue realizada para la B.B.C., y publicada como “Excerpts from an interview with David Sylvester” en *Location*, vol. 1, núm. 1, primavera de 1963.

289. “composition, arrangement, relationships, light—all this silly talk about line, color and form” (*Ibidem*, p. 45-. Tr.: Betsabé Tirado.)

durante el segundo acto, el pintar.²⁹⁰ Esta idea de Rosenberg es coincidente con el proceso de trabajo de Franz Kline, aunque no parece que este artista haya concebido a la pintura ni a los trabajos preliminares como una lucha. En una entrevista, Katherine Kuh le preguntó a Kline si planeaba sus obras o trabajaba de modo inmediato; el artista contestó que hacía ambas cosas:

I do both. I make preliminary drawings, other times I paint directly, other times I start a painting and then paint it out so that it becomes another painting or nothing at all. If a painting doesn't work, throw it out. When I work from preliminary sketches, I don't just enlarge these drawings, but plan my areas in a large painting by using small drawings for separate areas. I combine them in a final painting, often adding to or subtracting from the original sketches. When I work directly, I work fast. I suppose I work fast most of the time, but what goes into a painting isn't just done while you are painting. The are certain canvases [...] that I've worked on for a good six months—painting most of it out and then painting it over and over again.²⁹¹

Para Kline, la obra debe de concretar una emoción, al igual que una organización. Sin embargo, no tiene que ver con la emoción precisa del autor al pintar, aunque, dijo considerar a la pintura como una experiencia al momento de realizarla.²⁹²

Los procesos de configuración de la obra en los artistas europeos son difíciles de encontrar, porque al contrario de los estadounidenses, no se les prestó demasiada atención ni se les difundió tanto. Sin embargo, es posible que existieran dos procesos generales, el descrito por George Mathieu al respecto de la pintura lírica—una ausencia de premeditación y planeación de la obra, un acto dentro de un cierto estado mental y un actuar donde se involucra de lleno el movimiento corporal del autor—; y un proceso semejante al llevado por Antonio Saura, dónde el

290. Harold Rosenberg, "The American Action Painters", en Sally Everett (ed.), *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson, Carolina del Norte, MacFarland, p. 57.

291. "Hago ambas cosas. Hago dibujos preliminares; otras veces pinto directamente; otras ocasiones empiezo una pintura y luego la pinto, así que se vuelve otra pintura o absolutamente nada. Si una pintura no funciona, tiralas. Cuando trabajo de dibujos preliminares, no sólo agrando estos dibujos, sino que planeo mis áreas en una pintura grande, usando pequeños dibujos para áreas separadas. Las combino en una pintura final, sumando o sustrayendo frecuentemente de los esbozos originales. Cuando trabajo directamente, trabajo rápido. Spongo que trabajo rápida la mayoría del tiempo, pero aquello que va a dar a la pintura, no es hecho únicamente mientras estás pintando. Hay ciertos lienzos [...] que he trabajado por unos buenos seis meses—pintando la mayoría de éstos y luego pintando sobre ellos una y otra vez." (Katherine Kuh, "Interview with Katherine Kuh" [Franz Kline], en Ross, Clifford (ed.), *op. cit.*, p. 93-94. Publicado originalmente en Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Nueva York, Harper & Row, 1962. Tr.: Betsabé Tirado.)

292. *Ibidem*, p. 93.

Selden Rodman, "Interview with Selden Rodman" [Franz Kline], en Clifford Ross (ed.), *Ibidem*, p. 92. Publicado originalmente en Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Nueva York, Capricorn Books, 1961.

artista siente la inminente necesidad de atacar la tela, de tener una contienda tanto con la pintura como con su tema.

Estos procesos se fueron desvaneciendo rápidamente durante finales de la década de 1950 y la década de 1960, con la llegada de artistas jóvenes en el mundo del arte, los llamados pintores de la “Abstracción Postpictórica” y con la llegada del Minimalismo o arte literal. Sin que ello implique que los artistas tratados anteriormente, hubieran abandonado la idea de pintura que sostenían ni los procesos que seguían. Lo que sucede aquí es que diferentes tendencias se empalman a lo largo de ciertos momentos históricos; pues la historia no es una línea continua con puntos de ruptura tajantes.

Post Painterly Abstraction fue el título de una exposición de 1964, en Los Angeles County Museum of Art; donde expusieron una serie de artistas estadounidenses y canadienses que fueron conocidos bajo el mismo nombre, o bajo el nombre de un estilo llamado *Hard edge* o de *Color field painting*. Clement Greenberg escribió un ensayo para esa misma exposición, utilizando el mismo título. En su “Post Painterly Abstraction” caracteriza de modo general la nueva pintura que estaba emergiendo, y recapitula las características de lo que él nombra “painterly” y “non painterly”; tratándose de nuevo lo pictórico o “painterly”, como una serie de contornos o líneas, y colores poco definidos, sueltos; realizados con trazos, escurridos o manchas que son una contraposición a lo “non-painterly” (“no-pictórico”), donde las líneas, contornos y colores son nítidos y definidos.²⁹³ Para Greenberg, lo pictórico es sinónimo de Expresionismo Abstracto, o más bien, es el término que prefiere para referirse a dicho movimiento. Según el crítico, el Expresionismo Abstracto fue decayendo para convertirse en una *maniera*, hasta caer en una serie de manierismos, no sólo realizados por los propios expresionistas abstractos, sino también por otra serie de artistas que retomaron lo pictórico como algo amanerado y estandarizado —lo que Greenberg llamó el “Tenth Street touch”.²⁹⁴ Posteriormente, los artistas de la Abstracción Post-pictórica reaccionarían en contra de la Abstracción Pictórica por su estandarización, amaneramiento y actitud, según Greenberg. Estos artistas jóvenes retomarían algunas características de lo pictórico, pero harían que el diseño y la definición lineal fueran francos y contundentes, algo contrario a lo que el crítico llamó pictórico. Otras de sus características sería su

293. Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, en John O’Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1993, pp. 192-193. Publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Post Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, Abril a Junio de 1964. Posteriormente, publicado en *Art International*, verano de 1964.

294. *Ibidem*, p. 194.

apariencia de “hard-edged”, el uso enfático de colores o tonos puros sin contrastes de valor; y el uso de una pintura plana o diluida que no da efectos táctiles en la obra. Una característica de primordial importancia, y que puede traer algo de luz sobre el proceso de realización de la obra, pero especialmente, sobre la actitud y postura de los artistas, es su reacción en contra de lo gestual y lo caligráfico, al considerarlo un simple amaneramiento. Para evitarlo, dice Greenberg, utilizaron un dibujo regular y geométrico, así como bordes lisos, nivelados y regulares; todo con la finalidad de lograr una “ejecución relativamente anónima” (“relatively anonymous execution”).²⁹⁵

Esa característica parece darnos una clave para entender la práctica de los artistas de la llamada Abstracción Post-pictórica. Los artistas no querían que se mostrara su estado emocional, ni su modo de proceder al ejecutar la pintura, o más bien, querían que el autor quedara en el anonimato; una postura contraria a la de Pollock primordialmente. Kenneth Noland mencionó en un entrevista con Diane Waldman que tanto él como Morris Louis, “reaccionaron contra su manierismo auto-consciente” (“reacted against its self-conscious mannerism”), refiriéndose al Expresionismo Abstracto.²⁹⁶ Noland dijo estar interesado en lo expresivo y en la emotividad que causa el color al ser experimentado, según sus características, como lo opaco y lo brillante, o lo traslúcido y lo plano. Sin embargo, dijo que para lograr ello no se necesitaba “afirmarse a ti mismo como una personalidad” (“to assert yourself as a personality”)²⁹⁷ Para ello trató de ser lo más económico posible en el uso de materiales, recursos formales y en el diseño de la obra, con la finalidad de que la obra no fuera algo complicado y pudiera expresar algo de la manera más directa posible. Empero, Noland declaró que no podía proceder desde proyectos realizados con antelación, su obra sería una decisión por cada etapa de trabajo, y una variación de obra en obra.

Frank Stella, un artista de la misma época, conocido por su frase “Lo que vez es lo que vez” (“What you see is what you see”), estaba interesado en que en su pintura se viera claramente y directamente la idea, su idea de la pintura como algo literal o un objeto en sí, con cualidades ópticas que enfatizaran la superficie.²⁹⁸ Al contrario

295. *Ibidem*, p. 196-197.

296. Diane Waldman, “Kenneth Noland. Color, Format, and Abstract Art: Interview by Diane Waldman”, en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists' Writings*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, p. 94. Publicado originalmente como “Color, Format and Abstract Art: An Interview with Kenneth Noland” en *Art in America*, vol. 55, núm. 3, mayo-junio de 1977.

297. *Idem*.

298. Bruce Glaser, “Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser”, en Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Ibidem*, p. 121, 123. Publicado originalmente como “Questions to Stella and Judd”, en *Art News*, vol. 65, núm. 5, septiembre de 1966.

de Noland, no le interesaba lo emocional o sentimental; y procedía realizando dibujos y diseños previos. Según Stella, sus problemas pictóricos eran lo espacial y lo metodológico. El primero lo refirió a la pintura relacional, entendiéndola como la organización de equilibrio entre las partes con respecto a las mismas y al plano pictórico total. Su respuesta obvia, dijo, era la simetría. Después tenía que resolver el problema de la profundidad espacial, la solución que dio fue la densidad del color y el uso de un patrón regular, los cuales desde su punto de vista, eliminan el espacio ilusionista. Sobre su segundo problema, el problema que llamó metodológico, lo que realizó fue utilizar una técnica de aplicación de pintura al igual que los pintores de brocha gorda, utilizando sus mismos materiales y herramientas.²⁹⁹

La pintura de la Abstracción Post-pictórica fue muy variada, y aunque aparecen semejanzas, no se puede generalizar sus características formales y prácticas. Sin embargo, encontramos que no es posible dilucidar las emociones o estado mental del autor al realizar la obra; aún cuando en algunas obras, se alcanza a ver cómo procedió el artista. Poco a poco, los nuevos artistas fueron dejando de lado la particularidad del proceder propio, volviéndose altamente estandarizado, mecánico e incluso industrial. Con la llegada del Minimalismo, la obra dejó de ser realizada materialmente por el artista, siendo él una especie de diseñador que encargaba su trabajo a gente de oficio o a empresas. En este punto se llega al final de lo que se considera la modernidad tardía, al final de lo que Meyer Schapiro había encontrado como propiedad del arte moderno: la evidencia de la personalidad e individualidad del artista, que puede ser apreciada en la obra por los elementos que lo muestran, primordialmente en el arte gestual. Con la llegada del Minimalismo, se llega a una gran brecha histórica que no tiene nombre o término fijo para designarse, donde ocurren diversos eventos y posturas artísticas hasta la paulatina llegada de la posmodernidad.

299. Frank Stella, "The Pratt Lecture", Kristine Stiles y Peter Selz (eds.), *Ibidem*, p. 114. Escrito en enero o febrero de 1960, y publicado en Frank Stella: The black Paintings, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1976.

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN LA POSMODERNIDAD

Michael Fried en su “Arte y objetualidad” de 1967, escribió sobre una serie de características del Minimalismo, que ponían en riesgo la integridad del arte moderno; esto es la opticalidad —o visualidad, como la llamó Greenberg— de los medios particulares. Este peligro se daba en inicio, por la objetualidad que los artistas hacían notoria en su obra. Sin que ello significara que el arte moderno, específicamente, la pintura moderna, no hubiera hecho patente que la obra es un objeto. La diferencia estribaba en que los pintores modernos habían logrado socavar la literalidad de la obra, por medio del trabajo de la superficie y la figura, entre otras cuestiones, dando a la obra, la inminente característica de la opticalidad.³⁰⁰ En la obra moderna, según Fried, el espectador ve la obra como una instantaneidad, la experiencia es inmediata. En cambio, la experiencia ante la obra literal u objetual, se da en una duración temporal. Esa duración temporal es una de las características de la teatralidad, donde el autor toma en cuenta al espectador como individuo que estará dentro de una situación con la obra. Y justamente esa situación obra-espectador, que se da dentro de un tiempo prolongado y no inmediato, es la teatralidad.³⁰¹

Douglas Crimp dice estar de acuerdo con Fried en el hecho de que la inclusión de la temporalidad y el tomar en cuenta al espectador, han puesto en riesgo la integridad de los medios específicos modernos. Mas ello no constituye un problema, desde el punto de vista de Crimp, sino una situación del estado artístico en la dé-

300. Michael Fried, “Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella”, en su *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 227-228.

301. Michael Fried, “Arte y objetualidad”, en su *Arte y objetualidad*, *Ibidem*, p. 188-189, 191-193. Publicado originalmente como “Art and Objecthood” en *Artforum*, núm. 5, junio de 1967.

cada de 1970, donde se ha trascendido al medio moderno; dando como resultado que la indagación, especulación o clasificación de las obras dentro de un medio específico “no pueden ya decirnos mucho sobre la actividad de un artista”.³⁰²

El problema anterior es tratado por el crítico Douglas Crimp en su artículo “Pictures”, traducido al español como “Imágenes”, de 1979. Se trata de un texto realizado dos años después de su colaboración en la exposición *Pictures* que tuvo lugar en el Artists Space de Nueva York. En ésta se expusieron obras de los artistas Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith, cuyas obras no se inscribían dentro de un solo medio en el sentido de la modernidad tardía, sino en una diversidad de medios.³⁰³ La palabra “pictures” fue la que Crimp decidió dar como título de la exposición; debido a la ambigüedad del término y su capacidad en el lenguaje común, para referirse a una amplia serie de obras u objetos realizadas en diferentes medios, así como reproducidos en diversidad de objetos. Además, el término “picture” como verbo, “puede hacer referencia tanto a un proceso mental como a la producción del objeto estético”.³⁰⁴

Según Crimp, lo teatral fue modificado e incorporado a la “imagen pictórica”; los artistas incorporaron “la situación y la duración literal de la escenificación en un cuadro cuya presencia y temporalidad son enteramente psicológicas”.³⁰⁵ La imagen pictórica a la que se refiere Crimp, es ese amplio espectro del término imagen, a la idea mental de una imagen escenificada cuya temporalidad es experimentada de modo psicológico y mental; mas no se refiere a que una pintura en sí se convierta en una situación de tipo teatral. El espectador es tomado en cuenta por el artista, mas no en los términos que Robert Morris describió en sus “Notes on Sculpture” —donde el espectador se relaciona espacialmente con la obra en base a su escala y la noción de un todo gestáltico de la obra—,³⁰⁶ sino como un individuo cuya carga mental, incluida la psicológica y la cultural, se pondrá en juego al presenciar la obra. Las obras que trata Crimp en su artículo, son fotografías, video y *performance*; de Jack Goldstein, Cindy Sherman, Robert Longo y Troy Brauntuch y Sherrie Levine.

302. Douglas Crimp, “Imágenes”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 176. Publicado originalmente como “Pictures”, en *October*, núm. 8, primavera de 1979.

303. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 582.

304. Douglas Crimp, “Imágenes”, *Ibidem*, p. 175.

305. *Ibidem*, p. 177.

306. Robert Morris, “Notes on Sculpture: Part II”, en James Meyer (ed.), *Minimalism*, Londres, Phaidon Press, 2000, pp. 218-220.

Una obra que pudiera explicar la idea de temporalidad y experiencia del espectador de Crimp es *The Jump* (1978) de Goldstein. Se trata de un video con tres secuencias unidas una después de la otra, y repetido infinitamente bajo la forma de bucle. Cada secuencia presenta a un clavadista saltando de un trampolín hasta entrar al agua; el clavadista está trabajado mediante un efecto que no permite ver totalmente su figura, sino una especie de plano rojo que emite rayos de luz del mismo color. Todo lo demás no aparece, está totalmente en negro; por lo que el saltador parece desaparecer rápidamente en un punto preciso. Esa secuencia repetida una y otra vez, según Crimp, tiene dos temporalidades diferentes, una comprimida y una extendida —el clavadista saltando y el bucle, respectivamente. Sin embargo, a pesar de que exista una duración real, según Crimp, “Su modelo temporal es psicológico, la *anticipación*”;³⁰⁷ el espectador espera lo que sucederá ansiosamente, a pesar de que sabe que vendrá, y se sorprende continuamente con dicha aparición. Según Crimp, se da una “corazonada, la premonición, la ansiedad”. Este tipo de temporalidad psicológica puede darse dentro de una obra en movimiento o estática, porque el tiempo experimentado por el espectador no está fundamentado en el medio, sino en el modo en que el artista presenta la obra.

Otro modelo de la temporalidad sería el que se da dentro de fotografías supuestamente o efectivamente retomadas de un fotograma fílmico. Como son las obras de Cindy Sherman y de Robert Longo. Sherman realizó de 1978 a 1980 una serie titulada *Film Stills*, dentro de las que la artista aparece disfrazada dentro de una locación, pareciendo ser una actriz realizando su papel dentro de una película en blanco y negro. Para algunos de los papeles, Sherman se basó en las personificaciones de actrices conocidas concretas, en otros, en el estilo de directores específicos. Empero, en la mayoría de sus personificaciones, lo que hizo fue representar estereotipos cinematográficos o televisivos de reparto, basándose en la representación y papel que se le da a la mujer en los medios, como un estereotipo dentro de un mundo donde priva la mirada y el poder masculino.³⁰⁸ Y es aquí donde surge la práctica de la apropiación en el arte posmoderno; sin que con ello quiera decir que previamente no se había llevado a cabo por algunos artistas. En el caso de Sherman se trata de citas de filmes concretos, o simplemente de citas de estereotipos femeninos dentro del cine comercial, primordialmente, así como del tipo de escenografía bajo la cual se ubican a las actrices. Como cita de una secuencia cinematográfica, podremos no reconocer concretamente de qué película se trata, pero intuiremos que estamos ante un fotograma de cine. Empero, la obra

307. Douglas Crimp, *Ibidem*, p. 179.

308. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900, op. cit.*, p. 582.

no es un fotograma tomado de una secuencia cinematográfica, sino que es una fotografía en la que Sherman se situaba como modelo, además de ser ella misma la creadora, y en ocasiones, la fotografa. Douglas Crimp sitúa la temporalidad de la fotografía de la siguiente manera:

Por regla general, se piensa la fotografía estática como algo que se presenta como transcripción directa de lo real, precisamente en su condición de fragmento espacio-temporal; o por el contrario, puede ser una fotografía que trata de trascender tanto el espacio como el tiempo contraviniendo ese [sic.] misma índole fragmentaria.³⁰⁹

Empero, la fotografías de la serie *Film Still* de Sherman, Crimp no las sitúa dentro de esa temporalidad citada; sino bajo la condición de fragmento dentro de una temporalidad fílmica. Ya que la serie no es una fotografía capturada de una realidad concreta, no se trata de la condición de fragmento de lo real o natural. Su obra es una escenificación que simula estar dentro de una narración fílmica, pero esa narración no se cumple por el simple hecho de no ser un filme. El ambiente fotográfico, dice Crimp, es un “ambiente narrativo que se afirma pero no se cumple”,³¹⁰ porque la condición de ésta es la del fotograma cinematográfico. Como tal, Crimp lo conceptualiza como fragmento de una narratividad incumplida, un fragmento que no va más allá del mismo. La idea de fragmento de Crimp, va más allá del fotograma, puede darse dentro del fotomontaje que incluye la cita, y dentro del carrete cinematográfico que va proyectándose. Ejemplo de ello es la obra *Sound Distance of a Good Man* (1978) de Robert Longo, una performance que incluyó una proyección fílmica. Longo proyectó un filme que a pesar de estar corriendo, mostraba simplemente la misma imagen visual. Se trataba de un filme que incluía la idea de *film still* o fotograma, y el recurso del extracto citado.³¹¹ Longo realizó un montaje de dos fotogramas de la película *The American Soldier* (1970) de Rainer Werner Fassbinder; colocando una imagen de la escultura de un león, tomada de la reproducción del fotograma en un periódico; y superponiendo a un lado de ésta, un trozo de una figura tomada de otro fotograma de la misma película, la figura de un hombre que se arquea al ser baleado. Al estar el par de figuras fuera de su contexto narrativo, son vaciadas del sentido original que guardan dentro del filme de Fassbinder. Ese fotomontaje de extractos tomados de fotogramas están, entonces, bajo la condición de la cita. Una vez hecho el montaje, se pierde la narratividad

309. Douglas Crimp, *Ibidem*, p. 181.

310. *Ibidem*.

311. Ver George Baker, “Photography’s Expanded Field”, en *October*, núm. 114, otoño de 2005, pp. 120-140.



Robert Longo
Sound Distance of a Good Man, 1978.
Película en blanco y negro, muda, 8 mm.
15 min.

original y su sentido, aunque parecen ser, al igual que las fotografías de Sherman, un fragmento de una trama. Encima de ello, el problema de la temporalidad se complica en *Sound Distance of a Good Man*, cuando dicha fotografía es en realidad un filme que corrió todo el tiempo la misma imagen visual. La temporalidad de dicha obra es la de una “estática imagen en movimiento”.³¹²

Las obras tratadas por Crimp en su “Pictures”, no sólo tienen una temporalidad peculiar que él relaciona con el concepto de teatralidad de Michael Fried; también se trata, en su mayoría, de “imágenes” donde el sentido se da a través de una estructura donde “debajo de cada imagen hay siempre una imagen”.³¹³ Artistas como Robert Longo, Cindy Sherman y Sherrie Levine, hacen uso de los procedimientos del extracto, cita y el montaje, que dan como resultado lo que Crimp llama “estratos de representación”. Por tanto, su ruptura con la moderni-

312. Douglas Crimp, *Ibidem*, p. 183.

313. *Ibidem*, p. 186.

dad no tiene que ver simplemente con el abandono de la noción del medio en el sentido de la modernidad tardía —incluyendo dentro de ello, la cuestión de la temporalidad estructurada y presentada por el artista, y presenciada y sentida por el espectador—; sino también con la subversión de las ideas de originalidad o autenticidad, y de autoría.

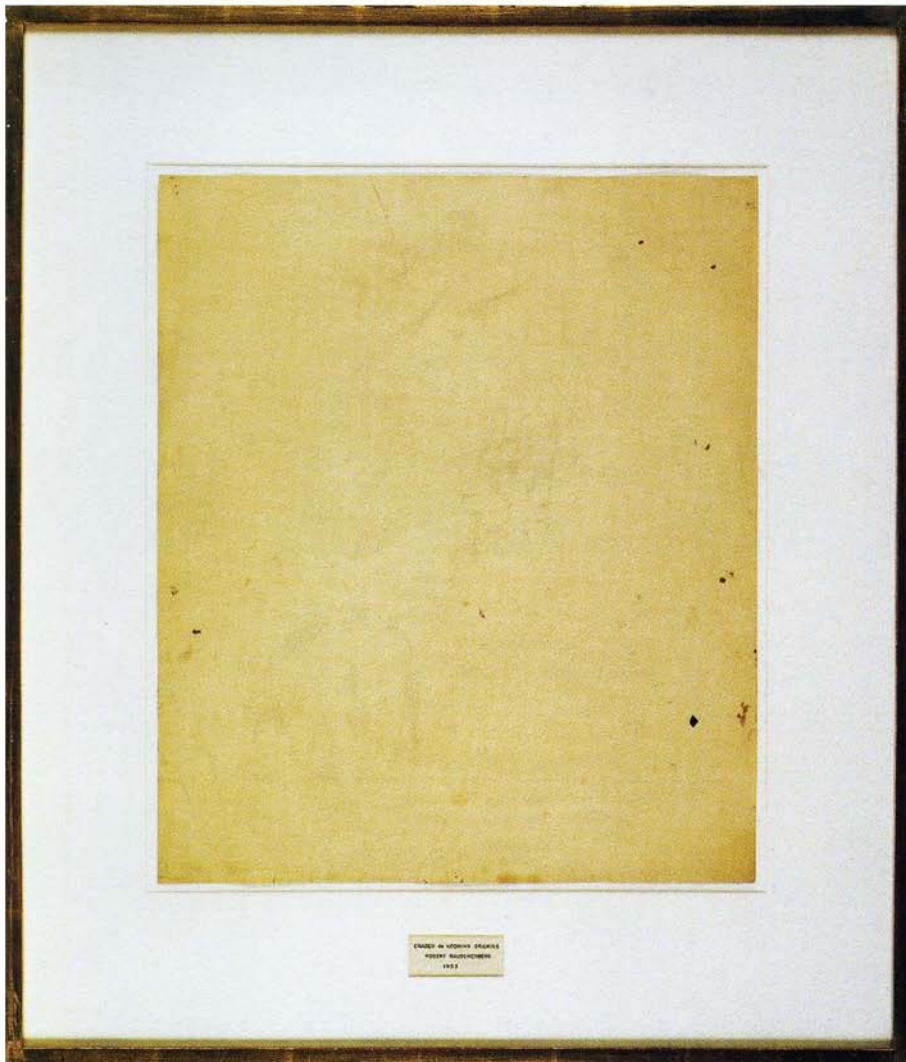
Según Benjamin Buchloh, en el montaje como procedimiento se dan todos los principios alegóricos: “apropiación y vaciamiento del sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y, por último, separación de significante y significado”.³¹⁴ Buchloh relaciona el procedimiento del collage y del montaje con la práctica de apropiación, y sitúa sus antecedentes históricos desde los poemas y *collages* dadaístas, pasando por los *readymades* de Marcel Duchamp, hasta el Pop estadounidense. Un caso ejemplar dentro de esta historia es la obra *Dibujo de De Kooning borrado* (1953) de Robert Rauschenberg. Durante este tiempo Rauschenberg trabajaba sobre la idea de lo blanco; y estaba buscando un modo de llevar al dibujo a ello:

Well, I love to draw and —as ridiculous as this may seem— I was trying to figure out the way to bring drawing into the all-whites. I kept making drawings myself and erasing them, and that just looked like an erased Rauschenberg. You know, I mean, it was nothing. So I figured out that it had to begin as art, so I thought it's got to be a de Kooning then, it's going to be an important piece.³¹⁵

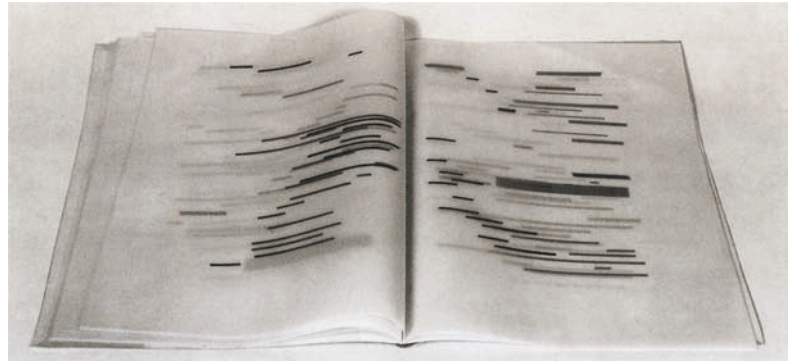
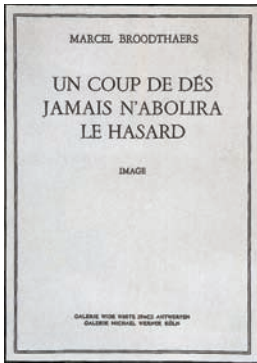
Fue entonces cuando visitó a Willem de Kooning, y le explicó su proyecto; ante lo cual de Kooning aceptó, dándole un dibujo que dijo, tenía ser uno que iba a extrañar, pero también uno difícil de borrar. Finalmente le entregó uno realizado con grafito, carbón, crayón y óleo. Rauschenberg tuvo que borrarlo cuidadosamente, cosa que le llevó cerca de un mes. Así mismo, dejó unos apuntes dibujados en la parte posterior, que constatan la autoría de de Kooning. El dibujo borrado muestra algunos indicios de los trazos realizados por su autor original, funcionan como índice del proceso de creación. Otro índice que aporta Rauschenberg, es la placa

314. Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en su *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 91. Publicado originalmente como “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum*, vol. 21, núm. 1, septiembre de 1982.

315. “Bueno, me encanta dibujar y —por ridículo que esto pueda parecer— estaba tratando de concebir la manera de llevar al dibujo a los todo-blancos. Seguí haciendo dibujos yo mismo y borrándolos, y eso solamente se veía como un Rauschenberg borrado. Tu sabes, quiero decir que no era nada. Entonces me di cuenta que eso tenía que comenzar como arte, así que pensé entonces, va a ser un de Kooning, será una pieza importante.” (Chris Granlung (Dir.), *Robert Rauschenberg: Man at Work*, Estados Unidos, Image Entertainment, 2007 [1997], DVD, 57 min. Producido originalmente por Home Vision, VHS, 1997. Tr.: Betsabé Tirado).



Robert Rauschenberg
Erased De Kooning Drawing, 1953.
Papel con huellas de tinta y lápiz de color
y cartela manuscrita enmarcados en un
marco dorado. 63.5 x 56 cm. San Francisco
Museum of Modern Art, San Francisco,
California



Marcel Broodthaers
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,
1949.
Libro de artista, tinta negra sobre papel
calco. Primera edición, Wide White Space,
Amberes/Michael Werner, Colonia.

metálica colocada en la parte inferior del marco dorado dentro del cual montó el dibujo; la placa dice: “Dibujo de de Kooning Borrado. Robert Rauschenberg. 1953” (“Erased de Kooning Drawing. Robert Rauschenberg. 1953”); aportándonos con texto escrito, aquello que se ve, pero también el proceso del borrado y una autoría paradójica: el autor de la obra es Rauschenberg, pero quien ha realizado el dibujo es de Kooning. Tanto la placa, como las pocas huellas de los trazos son la prueba del origen autoral, negado a su vez por la apropiación de Rauschenberg, que no es sólo haber tomado una obra, sino también la muestra de una idea propia de Rauschenberg. Al notar que el dibujo que habría de borrar debía ser “Arte”, lo relacionó con la obra de un autor que en esos años, ya gozaba de un estatus incuestionable dentro de los sistemas de legitimación artística, las instituciones de exhibición y la crítica. Para Buchloh, esta obra constituye uno de los ejemplos de la alegoría posterior al Expresionismo Abstracto:

Los métodos empleados —apropiación, vaciado de la imagen confiscada, elaboración de un segundo texto que duplica o se superpone al texto visual previo y desplazamiento de la atención y la interpretación hacia el dispositivo de enmarcado— nos permiten reconocer su carácter alegórico.³¹⁶

El marco dentro del cual se ubica el dibujo funciona para llevar la atención del índice autoral y gestual, hacia otro índice: el marco como convención para la presentación y exhibición de la obra; y por tanto, lleva a reconocer los modelos

de legitimación de la institución de exhibición.³¹⁷ Sin embargo, para Buchloh, esta obra y otras de los artistas del Pop estadounidense, no logran una verdadera subversión o crítica sobre los parámetros de la legitimación artística. El proceso de apropiación es eclipsado por su ubicación disciplinar y la individualidad de su práctica. Según Buchloh, son “una síntesis lograda de radicalismo y convencionalismo”, porque se equilibraba la “práctica individual y la producción colectiva”,³¹⁸ es decir, la idea de individualidad que hay en toda obra pictórica o realizada bajo los medios modernos legitimados, respecto a las imágenes visuales de producciones en masa; un contraste equilibrado entre alta y baja cultura. Lo cual lleva al Pop y sus producciones pictóricas a su integración y legitimación dentro de la institución. Los artistas que lograrían realizar una crítica a los sistemas de legitimación y a la institución legitimadora serían Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke y Lawrence Weiner; cuyas obras se darían a mediados de la década de 1970.

Una obra ejemplar de dicha crítica es *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1969) de Broodthaers, que como su título indica, es una apropiación del libro del mismo título de Stéphane Mallarmé, concretamente, de la edición de 1914 de Gallimard en París. Los poemas de Mallarmé están configurados dentro de una distribución espacial que toma en cuenta lo visual, además de lo literario. Broodthaers realizó un libro con las mismas características de distribución espacial en el interior del libro, y la cubierta la reprodujo bajo las mismas características tipográficas y espaciales, sustituyendo el nombre de Mallarmé por el suyo, lo cual conduce a una apropiación autoral. El texto del poema fue sustituido por bandas lineales rectas que respetaron por completo la distribución, posición y tamaño del original; vaciando el libro de su dimensión discursiva literaria, y acentuando su dimensión visual. Así mismo, el texto fue impreso sobre papel calca que permite ver las páginas previas y posteriores. Como apunta Buchloh, la obra puede “leerse” simultáneamente a la manera lineal y horizontal tradicional [...], sobre un eje de planos superpuestos y también por el reverso”.³¹⁹ Por lo tanto, la lectura puede darse al igual que se lee un texto, o igual que se ve una obra visual. Según Buchloh, se trata de una deconstrucción alegórica del lenguaje. Su obra es una construcción en realidad, ya que a diferencia de la pieza de Rauschenberg, no se toma el objeto original concreto, sino que se reconstruye el original, a la manera en que éste está publicado. Empero, vacía el poema de su dimensión literaria, del lenguaje escrito;

317. *Idem.*

318. *Idem.*

319. *Ibidem*, p. 95.

y lo reconstruye visualmente. Es decir, emplea gran parte de los mismos materiales de aquello de lo que se a apropiado.

Broodthaers se hizo consciente sobre los procesos de legitimación artística en la recepción del arte por parte de la institución. La institución, y en general lo que se nombra como el marco de la obra, determinan a la obra artística, yendo más allá de lo que el propio artista planteó en su obra. Al respecto, dijo en su *Théorème n.º 3* de 1966: “Todo objeto es víctima de su propia naturaleza, incluso en una pintura transparente el color oculta el lienzo y la moldura oculta el marco”.³²⁰ Ante esta perspectiva, Broodthaers tomó una postura crítica que inscribió dentro del propio aparato institucional, aquél sitio donde las obras son legitimadas y obtienen un sentido que el artista no había concretado. Para ello, hizo su conocida obra *Musée d'art moderne (Section XIX^e siècle) Département des Aigles* (1968, Bruselas), donde el artista se nombró director del museo, realizando más de una exposición, proyecto que culminó en 1972. La primera exposición estaba compuesta por diversidad de objetos de poco valor, pero cuyo sentido tiene que ver con el valor que se les otorgan a las obras artísticas; se trató de poner en juego y hacer al espectador consciente de que el valor de las obras no es únicamente cultural, sino también monetario. Los objetos exhibidos fueron postales de pinturas del siglo XIX, colocadas sobre la pared; así como aquellas cajas donde se transportan obras, en concreto, pinturas valiosas. Como menciona Buchloh, la obra consistió en:

invirtió las jerarquías tradicionales de la organización cultural sustituyendo la obra de arte única por los elementos más humildes de la base funcional del museo (el transporte, la distribución y reproducción de imágenes) para así cuestionar públicamente los orígenes del poder de la imagen hierática.³²¹

A pesar de que la pieza no es una apropiación de una obra en concreto, sí resulta ser una apropiación alegórica de los aparatos bajo los cuales se administran las obras de arte dentro del museo. Sin mencionar la puesta en juego de la idea de reproducción serial y masiva de las obras en las tarjetas postales. La postal nos aleja de la experiencia que se tiene ante la obra artística real, pero implica el valor cultural de la obra. Así, Broodthaers desnuda el hecho de que dicho valor cultural está implicado dentro del sistema de legitimación artística de la institución; el

320. Broodthaers, *Théorèmes*, 1966, citado por Benjamin H. D. Buchloh, “Formalismo e historicidad”, en su *Formalismo e historicidad*, op. cit., p. 32. Publicado originalmente como “Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945”, en Anne Rorimer (ed.), *Europe in the Seventies*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977.

321. *Ibidem*, p. 33.

cual pone en práctica, entre otras cosas, la difusión de obras a través de la venta de reproducciones.

A inicios de la década de 1980 inicia lo que se conocen como neovanguardias, éstas se dan especialmente dentro de la pintura, un arte relacionado con los valores de la modernidad tardía, desde el punto de vista de la crítica de arte y algunos artistas de las décadas de 1960 y 1970. A inicios de la década de 1980, prevalece esta visión de la pintura como un arte oficial. Ello causa que gran parte del arte considerado crítico y que la misma crítica consideren retrógrada o conservador las prácticas apropiacionistas de la pintura de neovanguardia, como el arte que retomó la vía de la no figuración en base al Op Art, el Hard Art o la Abstracción postpictórica; y el Neoexpresionismo, entre otros. Esta pintura, desde el punto de vista de lo llamado crítico, fue rápidamente absorbido e integrado por las instituciones artísticas, a pesar de seguir las prácticas de la cita y el montaje. Según Buchloh, “En la pintura contemporánea el sujeto último siempre es un autor centralizado”.³²² Mientras que en otras obras, el autor es puesto en cuestionamiento, borrándolo, sustituyéndolo o contradiciéndolo. Así mismo, se mantiene en algunos casos la actitud crítica hacia la institución de legitimación artística, e incluso hacia los sistemas de masas que ejercen un papel fundamental dentro de la creación del imaginario social colectivo, como lo son los medios de comunicación de masas. Por otro lado, el asunto de la obra única y original es mantenido como uno de los ámbitos sobre los que se establece la llamada crítica.

Un ejemplo de este tipo de obras, consideradas por Buchloh como críticas hacia el marco de la obra, es la participación de Michael Asher dentro de la exposición *The Museum as Site* en el Los Angeles County Museum of Art, del 21 de julio al 4 de octubre de 1981. Su obra no tiene título alguno, y consistió en tres instalaciones que intervinieron los márgenes de la misma exposición. Por un lado, colocó un aviso de madera en el parque del derredor del museo, sustituyendo el anterior que había sido robado. En éste aparecía el mismo aviso de la ordenanza: “Los perros deben mantenerse sujetos, Ord. 10309” (“Dogs Must Be Kept On Leash, Ord. 10309”).³²³ Por otro lado, Asher colocó un cartel y un mapa sobre la una mampara del vestíbulo del museo. El cartel consistía en un par de reproducciones de una escena de la película *The Kentuckian* (1955), una en blanco y negro y otra a color; donde aparecía el director y protagonista Burt Lancaster con un niño, una mujer y un perro saliendo de un bosque y siendo atacados. El mapa era

322. Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *op. cit.*, p. 103.

323. *Ibidem*, p. 100.

del parque del museo, en éste Asher indica el lugar donde se encuentra su aviso de ordenanza, y lo muestra como su participación en la exposición. Por otro lado, Asher informaba al espectador que en la colección permanente del museo había un cuadro titulado *The Kentuckian* (1954) de Thomas Hart Benton, y decía haber estado encargado para el estreno de la película nombrada. En ese cuadro se representaba una escena semejante a la del cartel, a Burt Lancaster con un niño y un perro en la cima de una montaña. Éste mismo cuadro perteneció a la colección privada del actor, Lancaster, quien la donó al Los Angeles County Museum. En efecto, el cuadro podía ser visto por el visitante en la colección permanente, pero no había indicio alguno de la intervención-apropiación de Asher. La relación entre el cartel de la película y el cuadro implica, como dice Buchloh, un “absurdo histórico que supone una pintura de caballete encargada por una productora cinematográfica a un maestro de la pintura figurativa como el estreno de una película”.³²⁴

Buchloh apunta que la pintura de Benton es “antimoderna”, pues fue un autor con una postura conservadora y discriminatoria propia de la época del gobierno de McCarthy. Asher, según este historiador y crítico, estaba señalando que en la época de su actualidad, se estaba viviendo un ambiente semejante al del tiempo de Benton, donde “el pensamiento moderno entra en crisis y se produce un regreso a los modelos tradicionales de representación”.³²⁵ Con ello, Buchloh apunta hacia el regreso de la pintura dentro del arte de alrededor de 1980, con las llamadas neovanguardias.

Por otro lado, el aviso colocado por Asher en el parque resulta irónico ante el tema en torno al cual se proyectó y tituló la exposición, con la noción de *Site specific*, que había sido planeada como ubicación específica dentro del museo, más no en sus alrededores, fuera del recinto expositivo. Así mismo, la conjunción de los signos entre un cartel de difusión de una película popular y un cuadro de un maestro de la pintura, supuestamente encargado para promocionar la película; pone en relación las posibles comunicaciones mantenidas entre la llamada alta cultura y la baja cultura, el arte de culto y las imágenes visuales para las masas. La ordenanza de la prohibición de perros sueltos en el parque, en conjunción con el par de representaciones de un perro dentro del museo —el cartel y la pintura— hacen ver los programas de autoritarismo, y según Buchloh, el perro representado hace alusión “a la dimensión autoritaria oculta en la pintura figurativa”.³²⁶ Así, los diversos elementos de la intervención de Asher hacen hincapié en los parámetros

324. *Ibidem*, p. 101.

325. *Idem*.

326. *Idem*.

de legitimación y administración artística, además de mostrar su posible relación con la administración y poder de la cultura de masas. La obra resulta ser una apropiación de diversos tipos de objetos, tanto de una obra de arte, de una imagen visual reproducida masivamente, y de un objeto utilitario; más el artista nunca se impone como autor de esos objetos, su autoría se esconde detrás de los mismos objetos y sus relaciones. Se podría decir que, en este caso, se presenta la dilución del autor, aquello que ha sido nombrado como la muerte del autor; porque no hay indicios que muestren, al contrario del arte tratado en el apartado anterior, la mano, el proceso o la personalidad misma del autor.

Un ejemplo de la sustitución paradójica de la autoría, son las fotografías de fotografías de Sherrie Levine; concretamente, las realizadas a partir de la obra de Walker Evans y de Eugène Atget, tituladas *After Walker Evans* y *After Atget*, respectivamente. Fotógrafos que en sus respectivas localidades, Estados Unidos y París, se dedicaron a realizar fotografía documental de las calles y de la vida cotidiana; el primero dentro de la Gran Depresión Estadounidense, y el segundo desde alrededor de los inicios del siglo XX, hasta las primeras décadas del mismo. Las fotografías de fotografías de Levine, según Buchloh, pierden su condición de producto mercantil y recuperan su carácter de reproducción. Esto es una de las características de la fotografía a la que se le ha prestado mayor atención, la fotografía resulta ser una imagen visual sin original, dado su posible reproducción técnica, donde parece no haber diferencias considerables entre el original y las reproducciones.³²⁷ Buchloh refiere este cambio de la condición de las imágenes visuales apropiadas al modelo de Roland Barthes respecto al mito; y lo encuentra, no sólo en la obra de Levine, también en la de Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler y Martha Rosler. Barthes, en su *Mitologías* (1957) escribe que la clase apoderada de la cultura dominante, procede a partir de la apropiación de lo propio de grupos sociales. Esta cultura dominante “abstrae los significados específicos de los grupos sociales en significantes generales que entonces se venden y consumen como mitos culturales”.³²⁸ Ello hace necesario una segunda mitología a partir de la apropiación del mito construido por la cultura dominante:

[...] la mejor arma contra el mito es quizá mitificarlo a su vez y producir un mito artificial: y este mito reconstruido será de hecho una mitología [...]. Todo lo que se necesita es emplearlo como un punto de partida para una tercera cadena semiológica, tomar su significación como el primer mito de un se-

327. *Ibidem*, p. 104.

328. Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 95.

gundo mito³²⁹

Desde el punto de vista de Buchloh, la mitificación es una devaluación “semi-ótica y lingüística del lenguaje primario”,³³⁰ en pocas palabras, las imágenes de la cultura dominante estarían devaluando las originales, ubicadas dentro de las imágenes de grupos sociales específicos. Por ello, el artista que procede mediante la práctica de la apropiación y la alegoría, estaría devaluando por segunda vez las imágenes, partiendo ahora de las producidas por dicha cultura dominante; como aquellas que se difunden en la televisión, la fotografía y otros productos culturales cotidianos y de consumo. Según Buchloh, ello tiene que ver con la idea de Walter Benjamin respecto a la alegoría, como una “duplicación de la devaluación del objeto a causa de su mercantilización”.³³¹ Ello se refiere a que el artista devalúa por segunda vez las imágenes, para mostrar cómo es que se han devaluado debido a su mercado. El artista separaría el significante de su significado, vaciando el contenido de la imágenes y otorgándole un nuevo significado; proceder que desde el punto de vista de Buchloh, “redimen al objeto”.³³²

Así, dice Buchloh, las fotografías de fotografías de Levine, son una segunda devaluación en la que las fotografías originales de Walker Evans u otros, pierden su condición de producto de consumo, para mostrarse entonces, como reproducción técnica, propiedad de la fotografía. Así como la práctica de Levine tiene que ver con la cuestión de lo original, también se adentra a la asunto de la autoría. Los títulos de su obra muestran esa relación de autoría, al llamarse “después de” seguido por el nombre del autor. En este punto, el título funciona como indicador del origen de la imagen visual. Posiblemente, Levine fuera también consciente que que el “después de” es una convención histórica para referirse a obras que copian o se basan en las de los grandes maestros, después de que ellos las hubieran realizado; sin que ello consistiera en una apropiación, sino más bien, en un complejo aprendizaje basado en los grandes maestros. Al respecto de la utilización de fotografías como objeto de apropiación, Levine dijo:

En lugar de tomar fotografías de árboles o desnudos, yo tomo fotografías de fotografías. Elijo imágenes que ponen de manifiesto el deseo de que la naturaleza y la cultura nos suministren una sensación de orden y sentido. Me apropio de esas imágenes para expresar mi anhelo simultáneo de la pasión

329. Roland Barthes, *Mythologies*, Nueva York, Hill and Wang, 1972; citado por Hal Foster, *Ibidem*, p. 96.

330. Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *op. cit.*, p. 98.

331. *Ibidem*.

332. *Ibidem*, p. 91.

del compromiso y de la sublimidad del distanciamiento. Intento que en mis fotografías de fotografías se produzca una precaria paz entre la atracción que siento por los ideales que esas imágenes encarnan y mi deseo de no tener ideales ni ataduras en absoluto. Aspiro a que mis fotografías, de algún modo autocontradictorias, representen lo mejor de ambos mundos.³³³

La intención y postura de Levine resulta irremediabilmente paradójica, al sostenerse sobre dos contradicciones; en primer lugar, una cierta afinidad o atracción por la estética de las fotografías que se apropia, en las que encuentra reflejado un compromiso; y como su contrapeso, la ausencia de ese compromiso y un distanciamiento hacia la producción de dicha estética. Por otro lado, el hecho de encontrar a esas fotografías como un reflejo o muestra de ideales; con la oposición de no tener ideales. Como dice Buchloh, se trata de una actitud típica de artistas o intelectuales que “carece de identidad de clase y de perspectiva política”.³³⁴ En segundo lugar, está la paradoja de querer juntar una postura con la ausencia de postura, de querer reflejar un sentido estético y no participar en el mismo; y que sus obras muestren ambos polos.

La atracción que Levine siente por estas obras es la llamada mirada melancólica, la cual Walter Benjamin había tratado en relación con la alegoría.

Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde, es el que le presta el alegorista.³³⁵

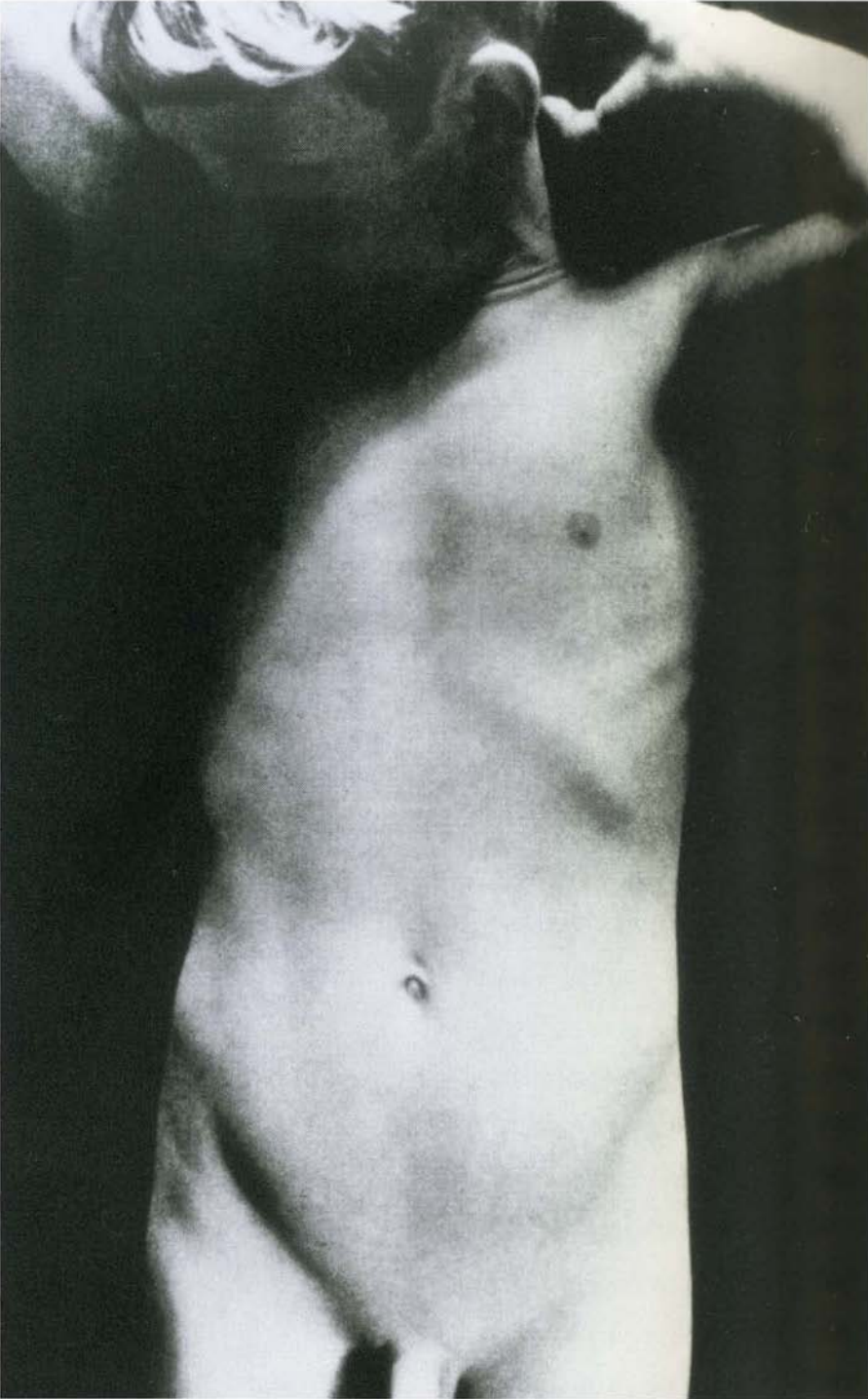
Si ese es el caso de las fotografías de fotografías de Levine, las imágenes originales fotografiadas estarían cubiertas por la mirada de Levine, que oscurece el sentido propio de las fotografías de Walker Evans, Eugéne Atget, Edward Weston y otros; expresando únicamente una mirada nostálgica o melancólica. En este caso, esa mirada vaciaría la autoría de la fotografía original, dejándola en el suspenso entre la autoría original y la apropiación de Levine. Al respecto, en *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, se trata la obra *Untitled, After Edward Weston I* (1980) de Levine. En ésta se apropia de una fotografía de desnudo que

333. Sherrie Levine, declaración de c.1980; citado por Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *Ídem*.

334. Benjamin H. D. Buchloh, *Ídem*.

335. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, citado por Craig Owens, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 206.

Sherrie Levine
Untitled, After Edward Weston I, 1980.
Fotografia. 25.4 x 20.3 cm.



Weston tomó a su hijo Neil, donde aparece enmarcado el torso y algunas otras partes del cuerpo del niño. Weston dedicó parte de su trabajo al desnudo, incluyendo las fotografías de su hijo. Según los autores de *Art Since 1900*, Weston se basó en el desnudo masculino de la Antigüedad Clásica, desde una visión propia de la era posterior al Renacimiento, donde las figuras de desnudo eran vistas como “decapitadas, fragmentos sin brazos, el torso amputado había llegado a simbolizar la totalidad rítmica del cuerpo”.³³⁶ Desde este punto de vista, la mirada de Weston no sería del todo original, o simplemente estaría mediada por la historia de la cultural occidental. Y por tanto, la obra de Levine sería un desenmascaramiento de la supuesta originalidad de la obra de Weston. Es decir, Levine estaría puntualizando la ausencia de un verdadero origen en la imagen visual, que en este caso sería fotográfica. Esta sería entonces, una posible lectura de la apropiación de Levine al respecto de la usurpación de una supuesta obra única y original, así como su relación con el autor como creador.

Otra interpretación ya mencionada, es la muestra de la fotografía como carente de original, como una reproducción técnica carente de original;³³⁷ una condición contradictoria con uno de los valores que se le adjudicó a la obra de arte en la modernidad, como única e innovadora —aunque dicho valor parece ser tratado con más énfasis en la crítica posmoderna a la modernidad.

Otra artista dedicada a la apropiación de la fotografía es Martha Rosler. Ella realizó una serie titulada *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), donde ubicó fotografías en blanco y negro de la calle Bowery, al lado de fotografías con palabras diversas con una tipografía semejante a la obtenida con una máquina de escribir. El texto tiene la función de sabotear aquello que se muestra en la imagen fotográfica. Al contrario de la obra de Levine tratada, Rosler no se apropia directamente de una fotografía anterior, sino de una serie de características formales que se encuentran en las fotografías de la Bowery, realizadas por diversos fotógrafos. Martha Rosler realizó una crítica hacia aquellos fotógrafos que fotografiaron dicha calle y la gente que la frecuentaba; porque juzgó que dichas fotografías no lograban capturar lo que los artistas pretendían —mostrar la gente, pobreza o una documentación del sitio urbano—, sino que mostraban la sensibilidad y mirada del fotógrafo, así como del espectador. Consideró a esas fotos, una mercantilización de sentimientos a costa de la gente; donde la fotografía termina

336. “decapitated, armless fragments, the cutt-off torso had come to symbolize the body’s rhythmic wholeness” (Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004, p. 580. Tr.: Betsabé Tirado)

337. *Ibidem*, p. 581.



plastered stuccoed
rosined shellacked
vulcanized
inebriated
polluted

Martha Rosler
The Bowery in Two Inadequate Descriptive
Systems (detalle), 1974-1975.
Fotografías en blanco y negro, y texto. 45
paneles, 20,5 x 25,5 cada uno

siendo una muestra “de la clase y privilegio”.³³⁸ Para ello, realiza fotografías de la calle Bowery, en base a las características formales utilizadas usualmente para documentar dicha calle; y las yuxtapone al lado de fotografías de varias palabras que se refieren a estados de embriaguez en una jerga popular estadounidense, como “hard drinker, funnel, drinkitite, emperor, bingo boy, bingo mort, dipsomaniac”. Dichas palabras tienen la función de contradecir y debilitar la imagen fotográfica visual, de volverla inexpressiva; en lugar de reforzar e ilustrar aquello que aparece en la imagen. Según Rosler, “las fotografías están vacías mientras que las palabras están llenas de imágenes y de incidentes”.³³⁹

Otro caso revisado por Buchloh en su “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, es la obra de Dara Birnbaum, quien en lugar de dedicarse a analizar y criticar a la institución artística o lo legitimado por la misma, se dedicó a la televisión como institución de masas. Su objetivo fue “definir el lenguaje del videoarte en relación con la institución de la televisión, de la misma manera en que Buren y Asher definieron el lenguaje de la pintura y la escultura en relación con la institución del museo”.³⁴⁰ Para ello, Birnbaum se apropia de fragmentos de productos televisivos varios, especialmente los de índole masiva, como series de televisión dramáticas o de comedias, programas de concurso, etc. En ocasiones mezcla fragmentos de un mismo programa, en otras de diversas fuentes. La finalidad de ello es hacer consciente al espectador de las convenciones formales de la televisión masiva, hacerlo consciente de lo que determina su experiencia de dichos productos comerciales. Según Buchloh, su estrategia tiene que ver con los mitos producidos por ciertos ámbitos de poder empresarial o estatal, que son ofrecidos a la sociedad.³⁴¹

Tecnología/Transformación: Wonder Woman (1978-1979) de Birnbaum, es un montaje de fragmentos de la serie televisiva *Wonder Woman*, donde hace uso de los procedimientos de repetición y la llamada fragmentación; ubicando como personaje principal a la protagonista de la serie; y como tema los efectos especiales y la imagen de la mujer como objeto sexual. Los efectos especiales al ser repetidos en forma de bucle, desde el punto de vista de Buchloh, hacen consciente al espectador de las ficciones empleadas por la televisión como medio de poder, y como

338. Martha Rosler entrevistada por Martha Gever, en *Afterimage*, octubre de 1981; citado por Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *op. cit.*, p. 106.

339. Martha Rosler entrevistada por Martha Gever, en *Afterimage*, octubre de 1981; citado por Benjamin H. D. Buchloh, *Ibidem*, p. 106.

340. Dara Birnbaum, citado por Benjamin H. D. Buchloh, *Ibidem*, p. 107-108.

341. Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, *Ibidem*, p. 109.

distracción ante otros acontecimientos; así mismo, se desenmascaran detalles formales que dan un contenido sexual poco explícito.³⁴²

El video consta de dos partes, la primera es la que consiste en la apropiación de fragmentos de la serie, primordialmente los efectos especiales. Dichos fragmentos de pocos segundos son repetidos uno seguido del otro, alargándose y acentuando las características formales del efecto visual y su acompañamiento de sonido, que tiene la función de reforzar y dramatizar la imagen. Esta parte inicia con una suerte de fuego artificial prolongado mediante la repetición serial del mismo, y termina con el mismo efecto. En su parte intermedia se repite el efecto de la transformación de la protagonista en la *Wonder Woman*, así como la personaje corriendo o luchando. La segunda parte es semejante a la parte final de una película o serie, donde sobre un fondo de color plano se desliza un texto. En este caso, el texto es la letra de la canción de *Wonder Woman*, sincronizada con el sonido de la misma. Birnbaum no sólo transmite la letra, sino también la texto de algunos sonidos que la acompañan, como suspiros y gemidos con un claro contenido de la mujer como objeto sexual.

Las obras tratadas por Buchloh, ya mencionadas, además de tener en común el uso de la apropiación y en algunas ocasiones, de la alegoría; presentan un cambio del autor como individuo único y particular. El autor de la obra original o la misma obra original, son puestos en cuestión y criticados; en diversas ocasiones, su supuesto contenido ideológico afín a la institución legitimadora es exacerbado para hacerlo ver al espectador. El autor de la obra de apropiación se esconde detrás de la imagen, no se muestra como un creador; ante lo cual se asiste a un aniquilamiento de la autoría. Así, el espectador cobra un papel central como lector del texto, un texto que se compone de citas y/o alusiones a otros textos. Concretando lo que Buchloh considera la “relación adecuada entre espectador y el texto”.³⁴³ Los recursos diversos de los artistas tienen la función de desplazar la mirada al marco de la obra, a las formas de presentación, distribución y comercio de las obras artísticas o simplemente, imágenes visuales producidas masivamente. La tarea del espectador es de un papel activo intelectualmente, pues se enfrenta ante imágenes visuales conocidas y su montaje dentro de un nuevo discurso:

En la medida en que en el auténtico montaje contemporáneo las distintas fuentes y autores citados como “textos” se dejan intactos y son, por tanto, plenamente reconocibles, el espectador se encuentra con un texto descen-

342. *Ibidem*, p. 111-113.

343. *Ibidem*, p. 103.

tralizado que se completa a través de su lectura y de la comparación del sentido original con las posteriores capas semánticas que ha adquirido el texto/imagen.³⁴⁴

Lo anterior tiene relación con lo mencionado por Douglas Crimp, al respecto de que en la teatralidad, el sujeto dentro de una situación es el espectador —aunque Crimp también incluye al autor dentro de obras de la *performance*—. Para Crimp, el espectador se enfrenta ante imágenes visuales escenificadas, dentro de un encuadre; concretadas a partir de los recursos de la cita y el extracto. La obra de apropiación resulta ser entonces un llamado texto, donde “no buscamos fuentes y orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen”.³⁴⁵ Empero, la “estructura de significación” está dirigida a que el espectador encuentre las fuentes originales y comunes, para posteriormente compararlas con el montaje o alegoría que ha formalizado el artista posmoderno. Sólo después de ello, la crítica o la consciencia de lo que implica el marco de la imagen, podrá ser capturado por el espectador.

La idea de la estructura de significación de Crimp, es coincidente con una descripción primera y provisional de la alegoría que Craig Owens escribe en su artículo “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, “la alegoría tiene lugar siempre que un texto duplica a otro”.³⁴⁶ Igualmente, dice que “En la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación”.³⁴⁷ La alegoría es entonces, un tipo de apropiación, donde el artista “no inventa imágenes, las confisca”. En esta práctica, el artista “No restablece un significado original [...]. Más bien, lo que hace es añadir otro significado a la imagen”; así, según Owens, el nuevo significado de la imagen alegórica es un “suplemento” del anterior y original. En este punto, relacionamos directamente la alegoría con la apropiación.

Sin embargo, la alegoría no tiene un sentido tan sencillo y directo como pareciera ser en estos enunciados. Según Owens, la alegoría no es una propiedad única del arte posmoderno —aunque sí fundamental—, pues ya tenía una historia anterior desde antes del arte moderno. Sin embargo, la modernidad consistió en un espíritu anti-alegórico, pues se relacionó la pintura de género histórico directa-

344. *Ídem*.

345. Douglas Crimp, “Imágenes”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 186.

346. Craig Owens, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis (ed.), *op. cit.*, p. 204. Publicado originalmente como “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” [2 partes], *October*, núm. 12, primavera de 1980, y núm. 13, verano de 1980.

347. *Ibidem.*, p. 205.

mente con la alegoría, una donde se produjeron obras tomando como modelo el arte clásico. Esta alegoría consistía en lo que Walter Benjamin llamó “un salto de tigre al pasado”, donde se entendió a la Revolución francesa como “una Roma que retorna”;³⁴⁸ lo que contribuyó a la cita del arte pasado. Este tipo de obras, fueran pictóricas, literarias o de otra clase, fueron entendidas como antitéticas a la modernidad. Sin embargo, desde el punto de vista de Owens, la modernidad no reprimió realmente la alegoría, simplemente la mal interpretó. Como ejemplo de ello, revisa algunas palabras de Charles Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”: “lo transitorio, lo fugaz, lo contingente; esto conforma la mitad del arte, la otra mitad es lo eterno e inmutable”.³⁴⁹ Como explica Owens, Baudelaire hace hincapié en la captura de lo efímero y contingente, porque su transitoriedad amenaza con la desaparición. En este sentido, todas las obras que pretenden capturar parte del pasado y/o del presente, están hechas con la motivación de la conservación; y ésta es justamente la mirada melancólica de la que habló Walter Benjamin, donde el objeto capturado por el artista alegórico, queda sustraído de su sentido original para mostrar únicamente el sentido que le ha otorgado el artista, uno que implica nostalgia.³⁵⁰

Por otro lado, la base de la discriminación de la alegoría en la modernidad, la encuentra Owens en el modo en que se comprendió tanto al símbolo como a la alegoría. El símbolo sería entendido como la esencia de toda la obra; pues la esencia de la obra estaría contenida en una y cada parte de los elementos que conforman al todo, y estarían determinados a su vez por el todo; siendo la obra un todo simbólico, por tanto, sería lo que muestra y contiene la esencia misma. En cambio, la alegoría fue comprendida como una añadidura en la obra:

Si el símbolo se concibe como inseparable de la intuición artística, constituye un sinónimo de la intuición misma, que siempre tiene un carácter ideal. En el arte no hay dobles fondos, sino sólo uno; en el arte todo es simbólico porque todo es ideal. Pero si el símbolo se concibe como separable —si el símbolo puede estar a un lado y al otro la cosa simbolizada, recaemos en el error intelectualista: lo que se ha llamado símbolo es la exposición de un concepto abstracto, una alegoría; es ciencia, o arte que imita a la ciencia—. Pero también debemos ser justos para con lo alegórico. Algunas veces es completamente inofensivo. [...] Esta alegoría que se añade a la obra termi-

348. Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973; citado por Craig Owens, *Ídem*.

349. Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996; citado por Craig Owens, *Ibidem*, p. 211.

350. Craig Owens, *Ibidem*, p. 205-206.

nada post festum no cambia la obra de arte. ¿De qué se trata entonces? De una expresión agregada externamente a otra expresión.³⁵¹

Owens apunta que el sentido de la obra entendida como un símbolo completo, se trata de la definición del arte como una unidad entre forma y contenido. Por ello, la alegoría sería ajena a dicha unidad, siendo una añadidura susceptible de ser ignorada; que es lo que Owens nombra como “suplemento”. Ésta sería la agregada a la obra después de su realización, como es el caso de un título dado por el artista después de terminar la obra. Empero, habría otras obras donde la alegoría no podría ser ignorada, donde ésta funcionaría como un otro contenido, además del que ya tiene el símbolo. Dicha alegoría la llama Owens, “sustitución”; porque no sería únicamente una adición, sino un sentido que usurpa el sentido anterior, quedando el último cubierto por un velo alegórico.³⁵²

La alegoría así entendida como sustituto, como “un texto que se lee a través de otro”,³⁵³ y que implica la mirada melancólica; hace posible su relación con las obras contemporáneas que practican la apropiación. El artista posterior a la modernidad, llevarían a cabo las prácticas de “Apropiación, *site-specificity*, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación”, que Owens identifica bajo el impulso alegórico.³⁵⁴ La apropiación en obras de Troy Brauntuch, Sherrie Levine y Robert Longo, las entiende al igual que Buchloh, como el uso de imágenes de diversas fuentes, a través de la reproducción de las mismas; donde las originales son vaciadas de su sentido. Además, las relaciona con la mirada de la melancolía, primordialmente las reproducciones sin título que hizo Brauntuch en 1979, de los dibujos que representaban a Hitler; donde no dejó indicio alguno que pudiera mostrar el sentido previo de los dibujos de Hitler, ni un nuevo sentido dado por el artista, más que un asomo melancólico. Así, la alegoría tendría una “atracción por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto”,³⁵⁵ lo cual está relacionado directamente con el concepto de ruina, cuyo sentido encuentra Owens en ese mismo concepto tratado por Walter Benjamin en relación a lo alegórico:

En la ruina, las obras de los hombres se reabsorben en el paisaje; las ruinas representan la historia como proceso irreversible de disolución y decadencia,

351. Benedetto Croce, *Estética*, Málaga, Ágora, 1997; citado por Craig Owens, *Ibidem*, p. 214.

352. Craig Owens, “El impulso alegórico”, *Ibidem*, p. 214-215.

353. *Ibidem*, p. 205.

354. *Ibidem*, p. 209.

355. *Ibidem*, p. 206.

como un distanciamiento progresivo respecto del origen³⁵⁶

El concepto de ruina estaría implicado en las obras del *site specific* —categoría que designa obras realizadas en relación al sitio de su emplazamiento, que usualmente son construidas o configuradas respecto a éste, integrándose lugar y obra— que están ubicadas primordialmente en paisajes no urbanos, como las obras del llamado Arte de la tierra. Dichas obras usualmente no son desmontadas del paisaje natural o semi-natural, dejándose a merced de la intemperie que las consume con el tiempo, al igual que una ruina abandonada. Por ello, estas obras de sitio específico, según Owens, son “un emblema de transitoriedad, de la fugacidad de todos los fenómenos; es el *memento mori* del siglo XX”.³⁵⁷ La única manera de conservar o petrificar en el tiempo a la obra amenazada por la decadencia, es su documentación por medio de la fotografía; y ese impulso de conservación, melancólico, es un signo de lo alegórico. Frente a ello, Owens tuvo en mente las obras de Robert Smithson. Además, ya se ha hablado de la fotografía de Sherrie Levine; otro caso mencionado es el de Robert Longo, quien emplea fragmentos de fotogramas filmicos en sus obras. Owens trata lo mismo en relación a lo alegórico, concretamente el montaje y su acumulación de fragmentos provenientes de diversas fuentes.

La acumulación se da cuando la obra es organizada mediante la adición de elementos, ante ello, Owens recurre a la famosa frase de Donald Judd de “una cosa después de otra”.³⁵⁸ Este orden a partir de la repetición de elementos iguales o semejantes da serialidad a la obra. La serie, dice Owens, sea espacial y/o temporal, da como resultado una obra estática, carente de dinamismo, repetitiva. Su efecto es “antinarrativo”, pues vuelve estática la narración que se da en el tiempo. Se trata de un efecto contrario a lo llamado teatral; aunque bien, podría ser equiparado con la teatralidad que Crimp encuentra en ciertas obras, porque en ellas se da una narración detenida; como las piezas de Longo o de Sherman. Empero, Owens encuentra este efecto en obras donde se da la repetición serial, como las de Carl André, Sol LeWitt y Hanne Darboven; en las que la obra es proyectada y concretada bajo una visión lógica formal que comprende también, la idea de “experiencia espaciotemporal”.³⁵⁹

356. *Ídem.*

357. *Ibidem*, p. 207.

358. Donald Judd, “Specific Objects”, *Arts Year Book*, núm. 8, 1965; citado por Craig Owens, *Ídem.*

359. Craig Owens, “El impulso alegórico”, *Ibidem*, p. 207-208.

Por otro lado, Owens dice que la alegoría puede traspasar las categorías de estilo, pues “implica tanto la metáfora como la metonimia”.³⁶⁰ Ello quiere decir que una obra mostrada bajo una cierta naturaleza que comprende una concreción formal respecto a un contenido más o menos convenido, puede tener en realidad, un contenido diferente al que supone su lógica formal. Ello lo encuentra Owens dentro del arte contemporáneo que cohesionan lo verbal y lo visual: “a menudo se trata a las palabras como fenómenos puramente visuales, mientras que las imágenes visuales se ofrecen como una escritura que debe ser descifrada”.³⁶¹ Esto es, el texto discursivo puede verse como imagen; mientras que lo visual puede ser abstraído como un texto. La alegoría se da en obras donde el artista recurre a palabras, con la finalidad de que éstas sean abstraídas como imágenes visuales. O en obras donde las imágenes visuales deben de ser comprendidas como un texto discursivo. Y justamente ese par visión y lectura, es el que se entiende como alegoría. Por ello es que la alegoría puede hacer que una obra atravesase no sólo géneros de estilo, sino también medios, dándose lo que se conoce como híbrido.

Laurie Anderson realizó a cabo eventos donde la música y la imagen visual se encuentran; además, la letra de sus piezas comprende el texto discursivo, sea interpretado como canto, oratoria, o ambos a través de efectos electrónicos de sonido. El tema central de sus piezas son el lenguaje; y concretamente, según Owens, el problema de la ilegibilidad de los signos. Los signos —sean palabras, señales visuales o a través de la gesticulación corporal— resultan ambiguos porque un mismo signo puede engendrar diversos significados. Dada su dificultad de legibilidad, suscita múltiples lecturas que pueden ser excluyentes. Ejemplo de ello es su pieza *Americans on the Move* (1979), que mediante una letra alegórica, se refiere al problema de la incertidumbre de lecturas.³⁶² Otra pieza es *Songs for Juanita*, realizada mediante efectos de sonido y grabación, que muestra como un único texto puede ser tener significados diferentes si se le lee hacia adelante o hacia atrás. Igualmente, la velocidad de lectura y dicción, provoca que un mismo texto pueda significar cosas distintas. “Juan” leído con pronunciación inglesa y al revés, parece pronunciarse como “no”; y si se repiten ambas palabras “Juan” y “no”, se obtiene “no-one-no-one”.³⁶³ Según Owens, ello tiene que ver con la idea de alegoría de Paul de Man, quien la define como “una interferencia estructural entre dos niveles

360. *Ibidem*, p. 208.

361. *Idem*.

362. *Ibidem*, p. 217-219.

363. *Ibidem*, p. 220-221.

o usos distintos del lenguaje, el literal y el figurado (metafórico), uno de los cuales niega precisamente lo que el otro afirma”.³⁶⁴

Sea que un texto haya sido escrito o pronunciado intencionalmente bajo un sentido literal o figurado, según de Man, ambos cuentan un fracaso, sea de denominación o de lectura, respectivamente. Así, la alegoría se da en ambos, y ello implica una imposibilidad de lectura. Ejemplo de ello es la frase “¿Cómo podríamos distinguir al bailarín del baile” contenida en el poema “Among School Children” (1928) de William Butler Yeats. El sentido del texto escrito en verso, depende igualmente, de una lectura en verso; para que sea abstraído como una “indisoluble unidad de signo y significado que caracteriza a la obra de arte (simbólica)”.³⁶⁵ Si la frase se le lee en sentido literal, se da la alegoría, según Owens basado en de Man; cuya consecuencia es la separación del “significante del significado, el signo del sentido”.³⁶⁶ Una lectura semejante, según de Man, es una segunda lectura:

[...] resulta que todo el esquema que erige la primera lectura puede ser socavado, o deconstruido en términos de la segunda lectura, en la que el último verso se lee en sentido literal, de tal modo que, dado que el bailarín y el baile no son la misma cosa, será provechoso, quizá incluso desesperadamente necesario [...] identificarlos por separado. Pero esto sustituiría la lectura de cada detalle simbólico por una interpretación divergente.³⁶⁷

La idea de ello es que el texto, al posibilitar dos lecturas excluyentes entre sí, incluye dentro de sí mismo la posibilidad de deconstrucción. Así, la producción alegórica en la posmodernidad, comprende que el artista de importancia a la lectura de la obra; así como que se dirija directamente al espectador-lector.³⁶⁸ La obra alegórica, además, adquiere sentido hasta que se sitúa y se presencia en un sitio específico, un sitio que el artista pretende denunciar o criticar mediante su producción; se trata de dirigir la mirada hacia el marco. Es decir que el artista tiene que componer su obra dentro del sistema que trata de denunciar. Ya se ha hablado sobre de las obras de Marcel Broodthaers y Michael Asher en relación a esto. Otro caso de denuncia es cuando los artistas utilizan los medios que tratan de criticar, o reconstruyen la obra que implica ciertos valores a denunciar. El primer caso se puede encontrar en la obra descrita de Martha Rosler, y el segundo en Cindy Sherman y Sherrie Levine. Como ejemplo de ello, Owens trata la serie *Film Stills* de

364. *Ibidem*, p. 221.

365. *Ibidem*, p. 221-222.

366. *Ibidem*, p. 222.

367. Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979; citado por Craig Owens, “El impulso alegórico”, en Brian Wallis (ed.), *Idem*.

368. *Ibidem*, p. 223-225.

Sherman. Según Owens, sus obras realizadas mediante autorretratos bajo el disfraz de prototipos de mujer en el cine, son:

Las mujeres de Sherman no son mujeres, sino imágenes de mujeres, modelos espectaculares de feminidad proyectadas por los medios de comunicación para fomentar la imitación, la identificación; son, en otras palabras, tropos, figuras [...] ³⁶⁹

Para la concreción de ello, para denunciar las figuras de feminidad construidas por los medios de masas, Sherman tiene que reconstruir cuidadosamente esas imágenes, en cierto sentido, participa de ellas. Esa participación es lo que se conoce como complicidad, algo que Owens identifica directamente con la alegoría y su propósito deconstructivo.

Lo anterior se da igualmente, en las obras que dirigen su crítica a los sistemas de legitimación artística; pues para funcionar tienen que adentrarse y reconstruir de cierto modo, aquello que tratan de criticar. Las obras de crítica al recinto expositivo y su administración o valores, funcionan dentro del museo o lo reconstruyen, como en la obra *Musée d'art moderne (Section XIX^e siècle) Département des Aigles* de Broodthaers.

La apropiación dada en la pintura fue tachada de neoconservadora, y de mantener una complicidad hacia el sistema de legitimación artística, por el hecho de estar inscrita dentro de un medio particular salvaguardado y aceptado por la política o ideología de la institución. Esa es la visión de diversos críticos de arte que prefieren dedicar su labor a la descripción o análisis de las obras de apropiación tomadas como críticas, aquellas que dirigen la mirada al marco, recurriendo a medios entendidos como no tradicionales —los medios tradicionales se entienden principalmente como pintura, y como escultura; ya que la crítica de la tardomodernidad se dedicó en buena medida, a afirmar la pintura y en parte, a la escultura, como el medio moderno por excelencia y de avanzada. Esta pintura se trata de unos de los casos que ilustran mejor la deconstrucción. Como dice Hal Foster, estas neovanguardias “no tanto recuperaron estos estilos modernos como se burlaron de ellos, y lo hicieron *dentro* de los medios tradicionales”. ³⁷⁰ La deconstrucción se inscribe dentro del sistema que pretende desmontar, esa es la llamada complicidad, e incluso fracaso de la deconstrucción. Y si se mira cuidadosamente, las obras de la crítica a los sistemas de legitimación artística —entendidos como sistemas que

369. *Ibidem*, p. 233.

370. Hal Foster, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 121.

mantienen un sistema de valores modernos; como la originalidad, autenticidad, la autoría centrada en el sujeto creador— también se inscriben dentro de aquello que pretenden desmontar o criticar. Para Owens, una de las propiedades de la alegoría es que lleva dentro la semilla de su fracaso. Anteriormente se había mencionado que el texto tiene la posibilidad de ser subvertido o desmontado, cuando se le da una segunda lectura —si el texto está escrito para ser leído en verso, una lectura literal muestra su incongruencia, la distancia entre signo y sentido; y viceversa.

Existe pues, un peligro inherente en la deconstrucción: incapaz como es de evitar los mismos errores que descubre, continuará llevando a cabo lo que denuncia como imposible y, finalmente, afirmará lo que se proponía negar. Los discursos deconstructivos dejan así “un margen de error, un residuo de tensión lógica” que los críticos de la deconstrucción suelen señalar como su fracaso. Pero este mismo fracaso es lo que eleva el discurso, por decirlo con de Man, desde el nivel tropológico hasta el alegórico³⁷¹

La apropiación toma imágenes que provienen de un lugar particular que pretende subvertir, las vacía supuestamente de su sentido original, y le da un sentido que funciona como sustituto. Pero el sentido anterior se mantiene, y es lo que permite la lectura del texto por parte del espectador-lector. Gracias a esas imágenes, el espectador puede ver ese texto sobre textos, conociendo de antemano sus implicaciones. Una vez armada la lectura de los textos confiscados, puede apreciar la alegoría, el segundo contenido o sentido. Pero ese sentido, al estar construido por medio de una deformación o rearmado de las imágenes, permite que se dan ambas lecturas; por ello es que se dice que caen en la complicidad o en el fracaso deconstructivo. Y lo mismo sucede con las obras de crítica al recinto expositivo, para lograr una deconstrucción del sistema de valores de dicha institución, deben de situarse en el recinto mismo o hacer un montaje del mismo. La paradoja de la apropiación y de la alegoría es la de propiciar dobles lecturas, las cuales desmontan la una a la otra.

Alegoría y apropiación en la obra de Vik Muniz

La apropiación y la alegoría, prácticas y recursos que van de la mano en la obra posmoderna, tienen diversas propiedades que generalmente se cumplen. A partir del texto anterior, resumiré como algunas de éstas: la superposición de imágenes visuales y textuales provenientes de fuentes previas a la realización de la obra, concretadas como capas que conforman la obra-texto. Estas capas de imágenes diversas, pueden provenir y concretarse como una superposición de medios o productos de diferentes campos disciplinares, terminando en una obra que los refleja a todos, aunque finalmente sea presentado bajo un único medio. A pesar de la gran división hecha por la crítica de arte, entre un arte crítico y uno conservador; la obra tiene la propiedad de descentralizar la atención del espectador hacia un asunto u objeto que está fuera de la obra; en el caso de la llamada obra crítica, hacia el marco de la obra compuesto por los sistemas y mecanismos de legitimación y administración del arte; mientras que la otra, puede reflejar un periodo histórico particular del arte, y en ocasiones, productos de los medios masivos de comunicación. Al ser la obra de apropiación una superposición de diferentes capas de imágenes-texto, el artista da particular atención al papel del espectador en la llamada lectura; quien tiene la tarea de descodificar la alegoría por medio de su intelecto.

Todas estas características las tiene la obra del artista Vik Muniz, quien a partir de la curiosidad, ha estudiado los mecanismos de acercamiento del espectador a la obra. Él, a diferencia del llamado artista crítico, no pretende mostrar el funcio-

namiento de la administración del arte, entre los cuales se puede encontrar una narrativa histórica. Al contrario de ello, toma por sentado que no existe la originalidad, sino que la obra proviene de una alimentación del artista respecto a la historia. Por otro lado, aunque su obra terminada sea presentada como un producto fotográfico, es resultado de un proceso previo donde se da el dibujo.

La primera serie donde se dio encuentro la exploración de la visión-pensamiento del espectador con la práctica de la apropiación, fue *Best of Life*, realizada de 1988 a 1990. La historia de esta serie, al igual que otras, son narradas anecdóticamente por el artista. Su motivación inicial, no fue explorar o estudiar la apropiación ni los mecanismos de expectación, sino la nostalgia de la pérdida de su primer libro comprado en Estados Unidos, *The Best of Life*. El libro lo conservó como un objeto personal, porque las fotografías contenidas en éste —capturas populares de eventos históricos tratados en las noticias, tomadas por fotógrafos que trabajaron en la revista *Life*— le permitieron sentir una identidad compartida con la población estadounidense, respecto a la que antes se sentía foráneo. La identificación con esta población se daba a partir de la memoria que traía consigo el recuerdo o visión de la fotografía bien conocida. Según Muniz, la sensación de verlas era semejante a la que se tiene al ver fotografías familiares: “Éstas eran imágenes que la gente ya conocía, pero que estaban forzadas a ver de tiempo en tiempo, sólo para recobrarlas en su memoria”.³⁷² Su única diferencia, según Muniz, estribaba en que mientras unas referían a información personal específica y eran semejantes en diferentes álbumes, las otras “representaban la “familia del hombre” como una totalidad” (“depicted the “family of man” as a whole”).³⁷³

Cuando perdió el libro, la nostalgia lo llevó tratar de recobrarlas por medio del dibujo. Su motivación fue la fugacidad de las imágenes visuales guardadas en la memoria, tratar de estabilizarlas para que volvieran a ser objeto que provoca el recuerdo. Su proyecto lo llevó a trabajar varias veces cada dibujo, abandonando la representación de fotografías que no lograba esbozar mentalmente lo suficiente. Se propuso no comparar sus dibujos respecto a las fotografías originales; pero al ser su memoria borrosa, recurrió a buscar información por otro medio, preguntando a la gente por los detalles o características de los eventos o personas fotografiadas.³⁷⁴ Así, la memoria fue su único recurso, fuera el recuerdo de otra gente o, su propio

372. “These were images people already knew, but were compelled to look at time to time, just to recharge their memory of them” (Vik Muniz, *Reflex: A Vik Muniz Primer*, Nueva York, Aperture Foundation, 2006, p. 31. Tr.: Betsabé Tirad.)

373. Vik Muniz, *Ídem*.

374. *Ibidem*, p. 31-32

esfuerzo o recuerdo repentino. De este modo, trabajó los dibujos a lo largo de dos años, volviendo a ellos en diferentes momentos intermitentes. Al ser su motivación únicamente personal, no cuidó la presentación técnica ni el acabado de los dibujos; lo cual significó para él una imposibilidad para exponerlos como obra.

Sin embargo, frente a la propuesta de exponer en una galería de Nueva York, tuvo la idea de fotografiar sus dibujos de modo borroso, para que los defectos de sus representaciones no se notaran, y poder conservar para sí los dibujos. Las fotografías las hizo fuera de foco, además, para borrar los trazos, eliminar las marcas del proceso del dibujo como índices de que lo fotografiado era un dibujo. La impresión fue en lo que se conoce como medio tono o semitono, para que tuvieran la misma apariencia de entramado de puntos que la reproducción original de las fotografías contenidas en el libro, y porque esa era la impresión más común en los medios. Aunque las razones de los recursos —medios, técnicas y forma— elegidos durante el proceso de realización los productos finales, hayan sido una diversidad que va de lo personal y sentimental a lo práctico; la consecuencia resultada de ello fue que los espectadores “no cuestionaron la veracidad de las imágenes” (“did not question the veracity of the images”), pensando que eran malas reproducciones de las fotografías originales.³⁷⁵

Si se comparan las fotografías de *Life*, respecto las *Best of Life* de Muniz, podemos darnos cuenta de sus grandes diferencias, desde la posición, dirección y tamaño de los diferentes elementos, hasta el tamaño y omisión de otros. La fotografía tomada por el astronauta Neil Armstrong a su compañero Buzz Aldrin (1969), respecto a *Memory Rendering of the Man on the Moon* (1988-1990) de Muniz, son ejemplo de ello. La diferencia inmediata, además del esperado foco, es el tamaño y colocación del astronauta en relación a los límites de la fotografía, además de la inversión de la posición de los brazos. Si se mira con más cuidado, la posición y flexión de los pies no ha cambiado, mientras que la inclinación del horizonte lunar sí. Los detalles cuidadosos que dan un índice del panorama de la exploración lunar han sido casi por completo borrados. El astronauta reproducido en *Life*, refleja en su casco al fotógrafo, otro astronauta, una maquinaria y unas luces *que* no alcanzan a distinguirse de donde provienen; mientras que la fotografía de Muniz apenas esboza una figura humana y reflejos del casco que no hay en el original. Por otro lado, la superficie irregular lunar deja de mostrar las huellas de

375. *Ibidem*, p. 32..



Jeff Widener/AP
A Chinese man stands alone to block a line of tanks in Tiananmen Square, 1989.

Arriba, de izquierda a derecha:
Vik Muniz
Memory Rendering of the Man in the Moon,
Serie Best of Life, 1988-1990.
Plata sobre gelatina. 39.2 x 27.2 cm.

Vik Muniz
Memory Rendering of the Man Stopping
Tank in Beijing, Serie Best of Life, 1988-
1990.
Plata sobre gelatina. 39.2 x 27.2 cm.

las pisadas de los exploradores, un índice curioso que señala las pisadas del hombre en la luna.

La obra *Memory Rendering of Man Stopping Tank in Beijing* (1988-1990) muestra muchas más diferencias respecto a la original *A Chinese man stands alone to block a line of tanks in Tiananmen Square* (1989) de Jeff Widener. El formato de la fotografía de Widener es horizontal, al contrario del formato mucho más alto y vertical de la de Muniz. Esto ocasiona que la posición de las partes respecto a las mismas, y las partes en relación al todo sean bastante diferentes. Encima de ello, Muniz ha invertido la dirección de los tanques y del sujeto, sin mencionar la omisión de las señalizaciones sobre la avenida y otros elementos. Resulta curioso como la mente de Muniz, en éste caso, invierte en la memoria la posición de los elementos. Lo que ha quedado en su mente, son únicamente los elementos icónicos más importantes temáticamente, mientras que lo que conforma el contexto de ello, es eliminado casi por completo de la memoria, aún cuando Muniz hojeaba a menudo su libro antes de extraviarlo. Por otro lado, no se conserva el mismo número de tanques, y se varía su posición en la fila; pero recuerda un esbozo de la bolsa que traía consigo el sujeto frente a los tanques, y también las armas de éstos.

A pesar de todas estas diferencias, como anota Muniz, el espectador no las nota y da por sentado que éstas son reproducciones borrosas de las originales; sin que ello traiga a la mente que la obra es una fotografía de otra fotografía, como en el caso de las series de Sherrie Levine. Para Muniz, la dinámica mental de memoria del espectador funciona de la siguiente manera:

My memory-drawings were not perfect, but they were good enough to meet the viewer's memories of the images halfway. The residual image, the one that stays in our minds, needs no more than a few hints to fill the gap separating it from the original photograph. In this process, we are open to suggestion and manipulation; we are also aware of how much of the self enters the picture we see.³⁷⁶

El espectador conserva en su memoria el esbozo de aquellas fotografías populares, bien conocidas en los medios; siendo suficiente las piezas de Muniz, para que reverberen las imágenes que hay en la mente del espectador, quien es capaz de reconocer eventos e incluso personas en algo borroso. A pesar de que se de la

376. Mis dibujos de memoria no eran perfectos, pero era suficientemente buenos como para hallarse a medio camino de las memorias de los espectadores. La imagen residual, la que se mantiene en nuestras mentes, no necesitaba más que unos cuantos indicios para llenar la brecha que separa a ésta de la fotografía original. En este proceso, estamos abiertos a la sugestión y manipulación; también estamos conscientes de cuánto del yo entra a la imagen que vemos" (Vik Muniz, *Ídem*. Tr.: Betsabé Tirado)

apropiación de algo producido en un medio masivo como es la revista, el espectador puede no sospechar que es una práctica posmoderna, sino ver directamente la representación de la representación. Los dibujos de Muniz son una imagen de una tercera generación, mientras que las fotografías originales son la representación del verdadero original, ese evento histórico. Sobre este supuesto, la fotografía sería una reproducción aún más lejana, donde se trata de representar a los dibujos como fotografías. Los dibujos dejan de percibirse como aquello fotografiado, para convertirse en la representación de otro medio, al ser manipulada la toma e impresión técnica. Nosotros no sabríamos que se trata de dibujos fotografiados si el autor no lo hubiera expresado, hoy en día estaríamos abstrayendo como una reproducción técnica, y no como ese largo proceso en el que la memoria de Muniz va modificándose etapa en etapa del proceso de producción. A este tipo de apropiación donde se da la representación-reproducción de una reproducción técnica, Muniz lo llama reproducción manual” (“manual reproduction”),³⁷⁷ una frase apropiada y modificada en su sentido respecto a la original de Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1935).

Algo que no debe pasar desapercibido en el caso de esta serie, es la motivación nostálgica que es análoga a la mirada melancólica de la que habló Owens en su “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en base a Walter Benjamin. El objeto visto a través de la mirada melancólica, según Benjamin, se vuelve alegórico. La mirada melancólica vacía el objeto de su significado original, quedando como un objeto muerto por la misma mirada melancólica. El objeto yace frente al alegorista, quien el único sentido que le otorga es el de su propia mirada.³⁷⁸ Muniz sentía nostalgia por la pérdida de las fotografías de *The Best of Life*, y su propósito y búsqueda en su memoria no es más que aquella mirada melancólica. Las fotografías en su mente yacían bajo el estatuto de recuerdos personales que le permitían entablar un sentido de identidad con la población a la que era foráneo. Ese es el sentido que Muniz como artista de apropiación le dio a las fotografías.

Esa melancolía fue la que le hizo escarbar en su memoria los recuerdos de la fotografía, para poder fijarlos temporalmente en unos dibujos que entrañaba como personales. Los recuerdos eran borrosos, estaban bajo la condición de lo que

377. Vik Muniz, *Ibidem*, p. 82.

378. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, citado por Craig Owens, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 205-206.

Owens llama ruina, donde el objeto histórico se desmorona progresivamente en el tiempo, distanciándose de su origen.

[...] en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera. Y si bien es cierto que ésta carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica [...]³⁷⁹

Para Muniz, las fotografías de *The Best of Life* eran eventos familiares pasados estáticos en el tiempo; pero una vez perdidas, inicia su sentido de ruina, el artista no cesa de sentir que esas imágenes guardadas en su memoria se desmoronan. Su desvanecimiento en la fugacidad de la memoria lo motivan a fijarlas en un dibujo, que no muestra más que su recuerdo, las ruinas de lo que ha quedado en la mente del artista. Ahí, no sólo se cuaja la idea de Muniz de éstas fotografías como una representación de la “familia del hombre”, sino también como algo significativo en la historia biográfica del propio individuo. Cuando Muniz cobra conciencia de la similitud de su memoria con la de otros individuos, es que decide proseguir otras series en relación a la mirada del espectador. Cuando se da cuenta de que el espectador cree ver una fotografía original mal reproducida, nota la facilidad de manipular al espectador a través de sus hábitos de visión. Esta imagen visual que cualquier individuo obtiene inconscientemente o conscientemente en su mente al ver una obra o un cierto objeto, es lo que Muniz nombra como la “imagen dentro” (“image within”).³⁸⁰ Y es esta imagen la que lleva a Muniz a una progresiva modificación disciplinar y de medios de las fotografías de *The Best of Life*, que pasan por un proceso que se podría esbozar como objeto fotográfico - recuerdo nostálgico - dibujo personal que fija el recuerdo borroso - representación fotográfica del dibujo por medio de recursos técnicos. De la fotografía pasa a una serie de condiciones diferentes, para volverse fotografía otra vez, pero una totalmente diferente en su sentido a la original; cuyo sentido está dado por esas capas de medios y de imágenes que se superponen las unas a las otras, sin que el espectador pueda notarlas de modo inmediato, ni a partir de la observación si no cuenta con suficiente información.

379. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, citado por Craig Owens, *Ibidem*, p. 209.

380. Vik Muniz, *Reflex*, *Ibidem*, p. 32.

Posteriormente a esta y otras series, Vik Muniz fue continuando su interés en la visión inconsciente de los espectadores, para tratar de hacérselas ver conscientemente, o simplemente tratar el problema entre la visión y la idea mental que el observador se forma de la obra. Cuenta Muniz haberse conmovido y sorprendido al ver, en un viaje a Florencia, por primera vez la *Porta del Paradiso* (1425-1452, Baptisterio de Florencia) de Lorenzo Ghiberti. Lo que le sorprendió fue su concreción formal que cohesionaba lo llamado bidimensional con lo tridimensional, el dibujo y lo escultórico dentro de un relieve. Ello lo motivó a realizar un nuevo proyecto donde se produjera una “*shock* a partir de combinar dos medios” (“*shock by combining two media*”), trabajando además del dibujo y la fotografía, algo que conllevara el relieve.³⁸¹ Poco después llegó a la conclusión de trabajar con alambre a manera de un dibujo al lápiz. De ello surge su idea de lo que es un buen actor y un mal actor. Según Muniz, un buen actor interpreta su personaje de modo que el sujeto-actor desaparece, cobrando vida únicamente el personaje tan bien interpretado. Un mal actor, al contrario, no puede lograr que su identidad como persona deje de aparecer continuamente durante la interpretación del personaje, alternándose intermitentemente entre personaje y sujeto que actúa. Para Muniz, una mala actuación da una experiencia más rica, en aquella alternancia que se da en “fragmentos de tiempo cuando *algo se vuelve algo más*: esos momentos trascendentales, un punto de giro, el momento del nacimiento”.³⁸²

Desde ese punto de vista, el lápiz es un buen actor, porque puede desaparecer por completo en la representación de lo dibujado; mientras que el mal actor es “frecuentemente escandaloso, distinguible, ineludible”;³⁸³ el alambre sería un mal actor al no poder desaparecer del todo en la observación de la obra. Muniz empleó un material que conceptualizó como mal actor, porque no quería que los espectadores “simplemente vieran una representación de algo; quería que supieran *cómo* ocurre”; hacerlos conscientes del medio por el cual se logra la representación.³⁸⁴ Así nace su serie *Pictures of Wire* (1994-1995), con representaciones de objetos cotidianos sobre un fondo blanco. En ésta, el alambre está trabajado de modo que es visto y conceptualizado como un dibujo realizado con línea de contorno. Aquello que permite notar que no se trata de una línea realizada a lápiz, sino de un alambre, es el grosor de las torceduras del alambre sobre otros, la sombra

381. *Ibidem*, p. 47.

382. “fragments of time when something becomes something else: those transcendent moments, a turning point, the moment of birth” (Vik Muniz, *Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

383. “often loud, discernible, inescapable” (Vik Muniz, *Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

384. “simply to see a representation of something; I want them to know how it happens” (Vik Muniz, *Ibidem*, p. 50. Tr.: Betsabé Tirado.)

pálida que reflejan el material y el acercamiento del espectador a la obra. Como menciona Muniz, al verse de lejos las fotografías, son vistas como fotografías de dibujos a lápiz, mientras que si uno observa de cerca y con detenimiento, nota que es en realidad un dibujo realizado con alambre. Pero según Muniz, cuando pasa ese cambio en la aprehensión del medio de la obra, el espectador no puede ver al mismo tiempo la representación y el material, o la idea de dibujo a lápiz y el alambre.³⁸⁵ Las lecturas de lo observado se contraponen las unas a las otras, como ocurre en la lectura de un texto, según Owens, al leerse en un sentido figurado o en un sentido literal. Una lectura desmonta a la otra, y no pueden darse al mismo tiempo, aunque ninguna de éstas sea más correcta que la otra.³⁸⁶

Las *Pictures of Wire* no incorporan la apropiación, sin embargo, su idea de la superposición de medios y de la ilusión que el espectador tiene al observar una representación, es continuada posteriormente con las series *Pictures of Thread* (1994-1999), *Beggars* (2000-2001) y *Carceri* (2002) que incorporan la práctica de la apropiación. En éstas, Muniz se interesó en la manera en que el artista logra formalmente la representación de la profundidad. En la primera y tercera serie mencionada, ésta profundidad se da en representaciones de espacios diferentes, uno en el paisaje exterior y otro en un interior arquitectónico. Para la realización de éstas series, Muniz recolectó un conjunto de reproducciones de obra de diversos autores, tomando en cuenta las genealogías históricas de éstas. Igualmente, para la realización de sus paisajes de hilo, revisó las obras históricas del género realizadas por artistas conocidos.³⁸⁷

Al iniciar las reproducciones de paisajes realizados por otros artistas, Muniz quiso continuar con la idea del mal actor que conllevaba el alambre para él. Sin embargo, dice sólo haber frustrado sus intenciones, por la poca maleabilidad del material y su falta de volumen. De ahí que trató de pensar en el paisaje bajo “un sentido de infinitud, distancia, comprimidas dentro de una superficie muy fina de pintura: una orquestación de superficies de textura capaces de indicar planos de perspectiva sucesivos”.³⁸⁸ Llegar al hilo como material significó para él, llegar a la idea de distancia y medida; debido a este último concepto, tituló sus obras en rel-

385. Vik Muniz, *Ibidem*, p. 40, 50.

386. Craig Owens, “El impulso alegórico”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 221-222.

387. Vik Muniz, *Ibidem*, p. 51.

388. “a sense of infinity, distance, compressed within a very thin surface of paint: an orchestration of textural surfaces capable of indicating successive perspectives planes” (Vik Muniz, *Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

ación a la cantidad de yardas utilizadas para la concreción de cada dibujo, además de la indicación de la obra es una copia de una obra histórica de otro autor.

Muniz narra el proceso de realización y los recursos formales de estas obras del siguiente modo:

While looking at an original image, I unwound thread onto a horizontal surface, sometimes manipulating and fixing the details with hairspray. I was interested in approaching perspective at its lowest threshold of interest. I made use of all the conventions of landscape perspective-rendering: overlapping, scale modulation, and diagonal perspective—building up the volume over the surface so the depth could be perceived in two ways simultaneously.³⁸⁹

El proceso de realización de una sola obra podía llevarle hasta tres semanas, y varias yardas de hilo, incluso en una 25,000 yardas. Como mencionó Muniz, utilizó diversas relaciones formales para conformar los elementos y relacionarlos entre sí, entre éstos la perspectiva diagonal, la escala diferente de los elementos según si fueran representados como lejanos o cercanos, y la superposición. Lo que da como resultado un espacio profundo tanto representado como en relieve. Cuestiones que quedan en el ámbito único de la representación, al ser estas obras finalmente, la fotografía de los dibujos con hilo. Muniz siempre presenta sus obras a través de fotografías, a pesar de que su proceso lo haya llevado por otros ámbitos disciplinares y técnicos; alejando al espectador de la experiencia de la obra como un objeto, y enfrentándonos únicamente a lo que puede ser tomado como registro, prueba; y yo agregaría, representación-reproducción, ya que la fotografía también implica una nueva capa discursiva, que es construida a través de los medios técnicos elegidos por el artista, tanto en la toma o captura y la impresión. Las fotografías de *Pictures of Thread*, a diferencia de la serie *Best of Life*, tiene más fidelidad, y captura hasta los detalles del material mínimos. Ello hace que el espectador al ver la obra a una distancia cercana, perciba el material, texturas y superficies irregulares que hablan de una profundidad semejante a la del relieve. En cambio, si la obra es vista de lejos, la representación de profundidad es lo que impera, porque percibimos aquellas categorías de relaciones entre los elementos de los que habló Muniz en la cita anterior. Se trata de una ilusión de profundidad, y no de la prueba de una profundidad de un objeto concreto capturado en la fotografía. Así mismo, como

389. "Al ver una imagen original, desenrollaba hilo sobre una superficie horizontal, a veces manipulando y arreglando los detalles con spray para pelo. Estaba interesado en acercar la perspectiva a su umbral de interés más bajo. Hice uso de todas las convenciones de interpretación de la perspectiva de paisaje: superposición, modulación de la escala, y perspectiva diagonal —construyendo un volumen sobre la superficie, de modo que la profundidad pudiera ser percibida de dos maneras simultáneamente." (Vik Muniz, *Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)



Vik Muniz
16,000 Yards (Le Songeur, after Corot), Serie *Pictures of Thread*, 1996.
Plata sobre gelatina.

menciona Muniz, las piezas dan la apariencia, al ser vistas de lejos, de tratarse de grabados.³⁹⁰

La obra de Camille Corot *Le Songeur* (1854), realizada con la técnica de *cliché verre*, respecto a su copia *16,000 Yards (Le Songeur, after Corot)* (1996) de Vik Muniz, a pesar de la aparente gran semejanza, guarda importantes diferencias formales y compositivas. La pieza de Muniz tiene un formato mucho más alargado en el ancho, probablemente para acentuar el largo del hilo colocado horizontal y diagonalmente, lo que permite ver al hilo tanto en su naturaleza de material, así como bajo su abstracción como línea. Por otro lado, los contornos de luces que irradian alrededor del tronco y ramas del árbol y la vegetación, han sido omitidos por Muniz, quien prefirió omitir ciertos rasgos y elementos para ampliar la zona de luz del cielo. Igualmente, aquellas zonas que tienen valores altos, han sido omitidas por el copista, dando preferencia a la representación de la masa y el volumen por medio de la sobreposición de capas de hilo. El dibujo de Corot plantea

390. Vik Muniz, *Ídem*.

masas incluso en el cielo, lo cual omite Muniz. Éstas son sólo algunas diferencias formales que nos muestran la visión de Muniz del paisaje como diferente al del artista de la obra original.

Otra diferencia que puede pasar por alto en la mayoría de las piezas de Muniz, es que el artista se enfrenta a un modelo que es una reproducción de la obra, probablemente fotografías tomadas por él o reproducidas en otros medios. Él a diferencia de los otros artistas, no se relaciona con un modelo concreto frente a él; sino con el símbolo abstracto que es una obra, que a su vez está bajo la condición de reproducción. Entonces, Muniz se distancia del original cada vez más; ya que no presencia el paisaje natural concreto donde se realizó la obra, tampoco está frente a la obra misma, sino frente a una reproducción. En ese caso, su apropiación dibujada se da en una tercera fase de la representación, y en una segunda fase de la reproducción. A ello se le suma la fotografía que toma el artista, que es una reproducción-representación de su obra cuando está en una condición objetual.

Lo importante que hay que considerar aquí, es que Muniz piensa en la obra reproducida que ve al hacer su dibujo de hilo, bajo una serie de convenciones históricas que han existido en la representación del espacio, la profundidad y los objetos. Cuando el menciona que hace uso de las convenciones de la representación de perspectiva en el paisaje, está puntualizando una lectura a través de una información adquirida —sea a partir de la lectura de textos diversos y/o a través de la observación de obras— que sirve como un tamiz donde parecen sólo pasar las convenciones históricas, mas no el contenido y tema-entidad de la obra. Bajo este supuesto probable, estaría cumpliéndose lo que apuntan Owens y Benjamin Buchloh,³⁹¹ el vaciamiento del sentido original de aquello que es apropiado, quedando en éste caso, una serie de convenciones conocidas por el artista, pero no utilizadas bajo las condiciones que las hicieron surgir originalmente, esto es, el enfrentamiento del artista ante un modelo concreto y conceptual. El vaciado del sentido de la obra original —tanto su sentido en la creación, del proceso de elaboración, como el sentido de la obra misma terminada— es sustituida por la interpretación que Muniz da a la obra, el sustituto son convenciones formales.

Las convenciones que tienen lugar en la representación de profundidad espacial, son entendidas por Muniz como lo que genera una ilusión de profundidad;

391. Craig Owens, "El impulso alegórico", en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 205.

Benjamin H. D. Buchloh, "Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo", en su *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 91.

primordialmente por medio de la perspectiva lineal, que dice, se trata de una serie de claves tomadas de “una re-creación mimética de la visión binocular sobre una superficie plana, la perspectiva lineal tiene (por lo menos de acuerdo a Filippo Brunelleschi) fundamentos matemáticos y científicos”.³⁹² La perspectiva sería un mecanismo para representar la realidad lo más semejante a como lo ve el ojo humano, y que da al espectador la posibilidad de “percibir la verdad a través de la ilusión” (“perceive *truth* through *illusion*”).³⁹³ El funcionamiento de la ilusión es lo que Muniz pretende mostrar al espectador, a partir del uso de lo que llama mala actuación de un material. En el caso de las series *Beggars* y *Carceri*, utilizando trozos de alambre, clavos y agujas, materiales que desde el punto de vista del artista, son útiles para realizar un grabado;³⁹⁴ y a su vez, hacen eco con el medio bajo el cual las piezas originales fueron elaboradas. La serie sobre la que basó Muniz su *Carceri*, fue *Carceri d'invenzione* (c. 1745) de Giovanni Battista Piranesi. Y la serie *Beggars* fue tomada de grabados de Rembrandt van Rijn de alrededor de 1630. Las reproducciones en dibujo de ésta última serie, copian el dibujo de contorno, tono y sombra de los grabados de Rembrandt, aunque las líneas de alambre u otros materiales, no siguen la soltura y continuidad de las del autor original.

Carceri son un esbozo de las propiedades formales que Muniz ve en la *Carceri d'invenzione* de Piranesi; tomando en cuenta la dirección de los elementos arquitectónicos en perspectiva, y los valores. Para elaborar esta serie, Muniz empleó diversos materiales, desde los clavos, agujas y alambre, hasta hilo tejido entre clavos hundidos en una superficie. El hilo detenido por los clavos, le permitió hacer una serie de líneas en diferentes direcciones y encimar las líneas de diversas direcciones para hacer valores de obscuridad. Así, esta serie es una culminación de su interés en las obras históricas como convenciones compositivas y formales de representación de la profundidad y el relieve.

Vik Muniz trabaja usualmente a través de series, que a su vez, lo van llevando a otras. Las fuentes que utiliza pueden tener una cierta relación, en el caso de los dibujos de hilo y materiales delgados como alambre y los clavos, tienen cierta afinidad histórica; pero sobre todo, desde el punto de vista del artista, tienen una afinidad en el tipo de representación como ilusión de profundidad. Sin embargo, no siempre sus proyectos surgen así, la serie realizada con comida surgió de motivaciones diferentes. Si en la anterior había temas continuos como el paisaje, el

392. “a mimetic re-creation of binocular vision on a flat surface, linear perspective has (at least according to Filippo Brunelleschi) mathematical and scientific foundations” (Vik Muniz, *Ibidem*, p. 52. Tr.: Betsabé Tirado.)

393. Vik Muniz, *Ibidem*.

394. Vik Muniz, *Ibidem*, p. 55.

mendigo y el interior arquitectónico de la cárcel, en la de comida no la hay. Muniz se interesó simplemente por un material perecedero, a razón de su serie previa *Sugar Children* (1996). De ahí decidió realizar obras con jarabe de chocolate, porque el chocolate conlleva una amplia serie de asociaciones psicológicas, como “amor, lujo, romance, obesidad, escatología, manchas, culpabilidad, etc.”.³⁹⁵ Estas asociaciones, según el artista, “hacían corto circuito con el significado de la imagen original que yo estaba dibujando, y el medio”.³⁹⁶ Por tanto, a diferencia de las series anteriores, el material no está relacionado conceptualmente con aquellas imágenes visuales representadas, sino que se pretende que actúen de modo encontrado o divergente. La serie desembocó en trabajos cuyo tema era diferente el uno al otro, por diversas asociaciones que el artista hacía con lo que estaba pensando en relación a lo que representaría. El primer dibujo, como menciona, fue un retrato de Sigmund Freud, ya que relacionó al personaje histórico con las asociaciones psicológicas que podían emerger al ver o pensar en el chocolate.

Para la realización de esta serie, Muniz tuvo que enfrentarse con el material, cuya apariencia depende en gran parte de su frescura. El artista quería mantener la apariencia del chocolate como pintura fresca, y el jarabe se hacía poco manejable y sin brillo después de una hora. La necesidad de realizar un dibujo en un periodo de tiempo corto, lo obligó a ensayar diversas veces la misma copia. La idea de ensayo la relacionó Muniz con el teatro, como una obra que tiene que ensayarse varias veces antes de la presentación, que en este caso, sería la toma fotográfica.³⁹⁷ La toma fotográfica petrificaría el momento presente del material, que pocos minutos después empezaría a decaer. Esa naturaleza de la fotografía como conservación y documentación de un presente que transcurre para volverse pasado, es revisada brevemente por Owens, quien la relaciona con lo alegórico.³⁹⁸ Aquí nos encontramos nuevamente ante la mirada melancólica y la ruina. La obra que integra la temporalidad fugaz al discurso y a su condición material, está bajo el concepto de ruina. Pero a diferencia de las obras de las que piensa Owens, que son las de sitio específico del arte de la tierra; las piezas de Muniz no son abandonadas a la intemperie que la erosiona, sino que simplemente se trata del carácter del material. Ese material, Muniz pretende conservarlo fresco, sin que de muestras de su decai-

395. “love, luxury, romance, obesity, scatology, stains, guilty, etc.” (Vik Muniz, *Ibidem*, p. 76. Tr.: Betsabé Tirado.)

396. “short-circuit the meaning of the original image I was drawing with the medium” (Vik Muniz, *Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

397. Vik Muniz, *Idem*.

398. Craig Owens, “El impulso alegórico”, *op. cit.*, p. 207.

Arriba:

Vik Muniz

Carcere IX (The Giant Wheel, after Piranesi),
Serie *Carceri*, 2002. Fotografía impresa a
color.

Abajo:

Vik Muniz

Action Photo (after Hans Namuth), Serie
Pictures of Chocolate, 1997.
Cibachrome.



miento; por ello recurre a la fotografía, capaz de petrificar la imagen visual para la posteridad, un impulso alegórico desde el punto de vista de Owens.

La idea de la fotografía como un momento congelado, es tomado en cuenta por Muniz, volviéndolo tema en su copia de la fotografía que Hans Namuth tomó en 1950 a Jackson Pollock pintando *Autumn Rhythm (Number 30)* (1950). *La Action Photo (after Hans Namuth)* (1997) de Muniz, es una representación tanto de la fotografía original, como del sentido temporal del proceso de creación como un acto teatral en el que el actor y su personaje —pintura— se unen.³⁹⁹ El chocolate resultó ser un material ideal para la re-presentación del dripping, por su densidad fluida. Empero, podemos darnos cuenta que Muniz no representa el *Autumn Rhythm* que Pollock está pintando, sino simplemente la idea del artista vertiendo una pintura líquida sobre una superficie. Muniz da claves para que el espectador note la imagen apropiada, igual que en sus otras obras de apropiación. Así, sus piezas no son un copia fiel en la que se pueda confundir la obra original con la de este artista, sino que se toma únicamente cierta cantidad de información procesada por el artista, para dar los suficientes indicios. Las señales son la representación de la obra original, así como los títulos que dan datos sobre aquella obra reproducida y el tema o sentido que Muniz le otorga. El artista no escatima en dar información, para que no quede duda de la procedencia histórica de la imagen; ese es el caso de la utilización del “después de”, que antes ya había empleado Sherrie Levine en sus *After Walker Evans* y otras series.

Igualmente, las series realizadas con comida son claramente una superposición de diversas imágenes: la imagen del original, el tema representado a través de la copia, la imagen del chocolate como material —mermelada, crema de cacahuate o *spagetti*—, las asociaciones psicológicas que engendra el material, y la reproducción fotográfica. Este traslape parece no tener la condición de montaje, ya que no se trata de la yuxtaposición de fragmentos de imágenes o textos, sino de una superposición de imágenes enteras, todas pasadas por el tamiz de la interpretación temática y conceptual del artista de alegoría. La alegoría en este caso, se da por el choque de las ideas psicológicas que acarrea el material, y la copia de la imagen visual histórica. En general, casi todas las obras de Muniz tienen esta condición contradictoria entre dos lecturas, en las que el espectador no puede enfrentarse a ambas al mismo tiempo, pero sí puede moverse de una a otra. Esa es la intención de Muniz, como se había mencionado antes, hacer al espectador consciente del modo en que se da la lectura de la representación concretada a través de conven-

ciones formales, materiales y recursos técnicos. Y es esta consciencia la que a su vez, parece reflejar la interpretación que hace el artista de las obras históricas que re-presenta.

Vik Muniz es consciente de que su lectura de las obras pasadas dependen de su presente, que no son iguales a las que se tuvieron en su momento histórico contemporáneo. Muniz no cree realmente en la originalidad, ni es partidario del concepto de revolución. La práctica de la copia, como él la llama, se debe a que él cree en la creatividad como algo no revolucionario. La revolución, dice, abandona los valores del pasado indiscriminadamente sin tomar en cuenta la necesidad de una fundación. La revolución, a pesar de que implica una visión nueva, no logra borrar del todo el pasado, el camino que ha llevado a esa situación.⁴⁰⁰ Para fundamentar esta idea en relación al arte, Muniz cita siguientes palabras de Ernst Gombrich:

The Greek revolution may have changed the function and forms of art. It could not change the logic of image making, the simple fact that without a medium and without a schema which can be molded and modified, no artist could imitate reality.⁴⁰¹

Según Muniz, la copia es una extensión del valor simbólico de la obra original, que se amplía por nuevos medios y por medio de un acercamiento retórico. Así mismo, dice que “Copiar es usar el pasado como una herramienta, una base elevada sobre la que podemos construir el futuro”.⁴⁰² El artista no puede dejar de tomar en cuenta que aquello que realiza ha sido hecho anteriormente. Por otro lado, como se mencionó, la obra pasada, la obra pasada es vista y leída de modo diferente conforme transcurre el tiempo, “las obras asumen diferentes formas al ser reinterpretadas a través de la historia”.⁴⁰³ Por tanto, debemos considerar que para Muniz la copia es una necesidad de reconstrucción de la historia, o de una nueva perspectiva desde la cual se ve el pasado. Muniz siente la necesidad de tomar obras históricas como base de sus obras, porque cree que sólo de ahí puede surgir lo nuevo, haciendo un homenaje al pasado. Pero sabe que aquella copia que elabora, es una reinterpretación de la obra original; por ello se puede decir que sus

400. Vik Muniz, *Ibidem*, p. 89.

401. “La revolución griega pudo haber cambiado la función y las formas del arte. Pero no pudo cambiar la lógica de la elaboración de la imagen; el simple hecho de que sin el medio y sin el esquema que puede moldeado y modificado, ningún artista puede imitar la realidad.” (Ernst Gombrich, *Art and Illusion*; citado por Vik Muniz, *Ibidem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

402. “To copy is to use the past as a tool, an elevated base on which we can build the future” (Vik Muniz, *Ibidem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

403. “artworks assume different forms as they are reinterpreted through history” (*Ibidem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

re-presentaciones son el planteamiento de la interpretación que hace Muniz de las originales, modificándoles su sentido.

Muniz cree que la individualidad es más importante que la originalidad, porque el artista que pretende hacer algo original ubica la historia como obstáculo, en lugar de que la historia del arte le permita impulsar su creatividad. Frente a ello, cita las siguientes palabras de Oscar Wilde:

While one should always study the method of a great artist, one should never imitate his manner. The manner of an artist is essentially individual; the method of an artist is absolutely universal. The first is personality, which no one should copy; the second is perfection, which all should aim at.⁴⁰⁴

Probablemente desde esta idea de que lo que se debe seguir es el método, es que Muniz toma en cuenta las obras pasadas como modelo conceptual y formal, como algo constituido a través de una serie de convenciones. Y es así que las convenciones son su medio para relacionarse con el supuesto original, ya que desde el punto de vista de Muniz, no hay realmente un tal original: “El original es entonces un tipo de subproducto de la copia; uno no existe si el otro”.⁴⁰⁵

Muniz es consciente de que la idea de originalidad es un valor que ha decaído en la mercantilización de las obras. Menciona, por ejemplo, que la distribución comercial de las obras se ha estandarizado para controlar su distribución, y para que los “originales retengan su aura de exclusividad” (“originals will retain their aura of exclusivity”).⁴⁰⁶ Entre estos dispositivos de administración de las obras, menciona Muniz los certificados, el número de ediciones y las copias firmadas. Por otro lado, notó que aquellos que compraban su obra preferían aquellas que se habían producido con más material, o que tenían mayor cantidad de marcas —hilo, orificios—; sin tomar en cuenta la calidad de la obra en el sentido de ser mayor lograda conceptual y formalmente. Y que los compradores calificaban a la obra según el tema representado.⁴⁰⁷ De ahí que pensó tomar partido de estas circunstancias, en lugar de luchar contra ellas, y estudiarlas. Cuando un coleccionista de sus obras y vendedor de diamantes le propuso prestarle la cantidad

404. Mientras que uno debería siempre estudiar el método de un gran artista, uno nunca debería imitar su manera. La manera de un artista es esencialmente individual; el método de un artista es absolutamente universal. Lo primero es la personalidad, que nadie debería copiar; lo segundo es la perfección, la cual todos deberían proponerse.” (Oscar Wild, citado por Vik Muniz, *Ibidem*, p. 90. Tr.: Betsabé Tirado.)

405. “The original therefore is a kind of by-product of the copy; one does not exist without the other” (Vik Muniz, *Ibidem*, p. 92. Tr.: Betsabé Tirado.)

406. Vik Muniz, *Ibidem*, p. 94.

407. *Ibidem*, p. 96-97.

de diamantes que necesitara para realizar unos dibujos, a cambio del préstamo de piedras preciosas y de la donación de una cantidad de piezas producidas a una subasta de caridad; Muniz aprovechó la situación para unir la idea de la cantidad y valor del material, con la idea del valor del tema. Su idea fue, entonces, dibujar estrellas de Hollywood con los diamantes, para “probar el grado de interferencia entre el excesivo *glamour* de las estrellas en sí mismas y el de las rocas brillantes”,⁴⁰⁸ pensando que al juntar ambos, la idea de glamour y de alto valor harían de la obra algo “insoportablemente intoxicante y conceptualmente claustrofóbico”.⁴⁰⁹ Mientras que él quiso que sus obras fueran interpretadas como una serie que va más allá del límite de la idea del valor temático; los espectadores, en cambio, vieron sus obras como divas y diamantes. De su serie *Pictures of Diamonds* (2004) surge la otra idea de reproducción de fotografías de personajes del cine comercial, ahora realizadas con caviar y con reproducciones de monstruos famosos de Hollywood. Su serie *Pictures of Caviar* (2004) conserva el concepto de valor y de lujo, pero ahora con el matiz de la temporalidad de un manjar perecedero. El concepto es resumido por Muniz del siguiente modo:

The diamond divas incorporate a concept of eternity, while every monster lives as a metaphor of change, decay, death. The packagers of beluga are missing out on a catchy slogan: “Caviar is NOT forever”. That’s what makes the monsters as desirable as the beauties, despite the fact that they last as long and cost a lot less to make. But go tell that to a collector.⁴¹⁰

Esta idea parece llevar al extremo la idea de reproducción, y la relación del tema con el material. Aquello que Muniz reproduce son idealizaciones construidas por los medios de comunicación, en este caso el cine de Hollywood, ofrecidos a una población masiva para su consumo. Al contrario de la dinámica de consumo de estas imágenes, Muniz ofrece sus reproducciones a través de una administración donde el valor no depende de la masificación, sino de la exclusividad y poca cantidad de las piezas. La trampa realizada por Muniz a los coleccionistas, es ofrecerles una reproducción de lo que ellos consideran lujoso y costoso: diamantes y caviar; pero lo que compran es simplemente una reproducción fotográfico de ello, bajo la forma de un tema originalmente producido para las masas. Para mostrar la

408. “test the degree of interference between the overkill glamour of the stars themselves and that of the shiny rocks” (Vik Muniz, *Ibidem*, p. 97. Tr. Betsabé Tirado.)

409. “unbearably intoxicating and conceptually claustrophobic” (*idem*. Tr. Betsabé Tirado.)

410. “Las divas de diamante incorporan el concepto de eternidad, mientras que todo monstruo vive como una metáfora de cambio, decadencia, muerte. Los productores de beluga son pasados por alto en un slogan pegajoso: “El caviar No es para siempre”. Eso es lo que hace a los monstruos tan deseables como las bellezas, a pesar del hecho de que ellos duran y cuestan mucho menos de hacer. Pero digan eso al coleccionista” (*idem*. Tr. Betsabé Tirado.)

dinámica de consumo de esta pequeña élite, Muniz no dismantela su funcionamiento, sino que se integra al mismo, pasando su revelación desapercibida. Este es el llamado fracaso de la obra de apropiación, cuando se une o maneja dentro del marco que pretende denunciar o criticar por medio de la deconstrucción. Como afirma Owens:

Existe pues, un peligro inherente en la deconstrucción: incapaz como es de evitar los mismos errores que descubre, continuará llevando a cabo lo que denuncia como imposible y, finalmente, afirmará lo que se proponía negar.⁴¹¹

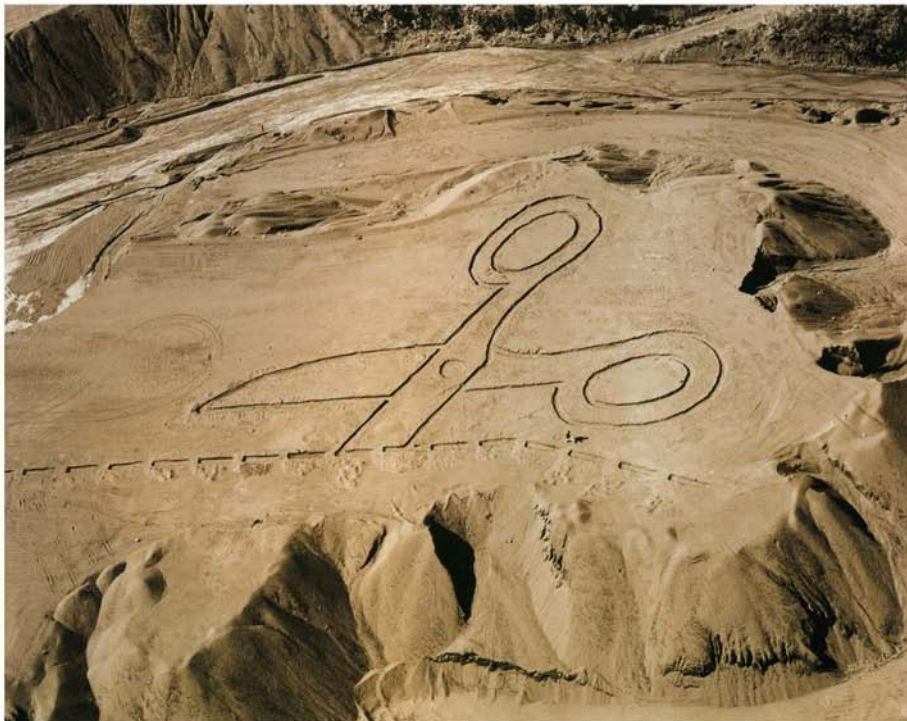
Las obras de Vik Muniz presentan casi todas las características de la alegoría, un fervor y necesidad de conservación de la historia y la memoria; una seducción antagónica por el gusto de los mecanismos formales de la representación, a la vez de su interés por develarlos como pura ilusión; y el interés de enfrentar al espectador entre dos lecturas inversas: la representación y lo aparentemente real; todo ello capturado bajo un objeto que no se presenta literal, sino como representación y reproducción. Este impulso alegórico, como lo denominaría Owens, está fuertemente fijado en su proyecto *Earthworks* (2002). Nacido de una obra que hace homenaje a Robert Smithson, *Brooklyn, New York (Spiral Jetty, after Robert Smithson)* (1979), donde Muniz realizó modelos a escala de esta obra de Smithson y otras, en su estudio de Nueva York; bajo la idea de que la obra de Smithson no es una simple figura o forma en un sitio remoto, sino “un monumento en *nuestras mentes*” (“a monument *in our minds*”).⁴¹²

Las obras del Arte de la Tierra, como menciona Muniz, son conocidas principalmente a través de la fotografía, más no presenciadas *in situ*; uno sabe que la obra fue realizada porque la fotografía funciona como evidencia. En éstas, como dice Muniz, la concepción del espacio es deducida a partir de nuestro conocimiento y la imagen visual que está a escala respecto a la obra. Muniz —a partir de Gregory Bateson, quien habla de la diferencia del mapa como una construcción representacional y mental, respecto al territorio concreto— menciona que “Entre más sofisticada es la *representación*, nos encontramos más lejos de la cosa real”.⁴¹³ Para basar su idea de la brecha existente entre el territorio o lugar *in situ* donde el artista trabaja y captura la fotografía, respecto al mapa como representación

411. Craig Owens, “El impulso alegórico”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 228.

412. Vik Muniz, *Ibidem*, p. 157.

413. “The more sophisticated the representation, the further away we are from the real thing” (*Ídem*. Tr.: Betsabé Tirado.)



Arriba:

Vik Muniz

Scissors, Serie *Earthworks*, 2002.
Plata sobre gelatina. 39.2 x 27.2 cm.

Abajo:

Vik Muniz

Marlene Dietrich, Serie *Pictures of Diamonds*, 2004.
Cibachrome montado sobre aluminio.



de una construcción mental del mundo o el territorio; Vik Muniz se sostiene sobre las obras de Robert Smithson —tanto escritos como obras materiales— y las de Michael Heizer. De este último autor, toma sus “displacement drawings”, concretamente su *Circular Surface (Displacement Drawing)* (1970), donde Heizer realizó dos dibujos de diferente tamaño, de cinco círculos; uno pequeño en acera de Nueva York, y otro a gran escala en Nevada. La documentación de Heizer hace notar la diferencia de escala de ambos trabajos, mediante pistas que permiten deducir su tamaño, como las motocicletas andando. Al contrario de ello, Muniz en sus *Earthworks* quiere que la diferencia de escala sea problemática, casi indiscernible, para que el espectador se enfrente ante la dificultad de deducir mentalmente la representación. Para ello, suprime los indicios que podrían mostrar la diferencia de escala y, los fotografía bajo la misma luz y en el mismo lugar.⁴¹⁴

La primera pieza de *Earthworks* fue realizada en un cauce de un río seco de Arizona —*Riverbone* (c.2002)— y las siguientes fueron producidas en una mina de hierro de Brazil central. Para la realización de su serie tuvo que trabajar con diversos colaboradores y con maquinaria pesada para excavación y construcción. Las piezas a gran escala tuvieron un tamaño aproximado de 183 por 122 metros. Y para ser fotografiados utilizó diversas maquinarias, una grúa con elevador y un globo aerostático, hasta que se acomodó mejor fotografiando desde un helicóptero. Las obras realizadas a pequeña escala, que no midieron más de 30.5 centímetros, las hizo en el mismo lugar y con la misma luz. En las fotografías finales, las piezas parecen tener la misma escala, lo que dificulta su lectura al espectador. Las obras son una alegoría donde “La obra sólo puede ser experimentada viajando entre la brecha de las escalas de la realidad y la representación”.⁴¹⁵ Lo que presenta Muniz son mapas para ser interpretados, textos que no dan claves para su discernimiento; pero que el espectador sabe —por su conocimiento de la historia del arte y de la representación del mundo en otros productos que lo representan— que se encuentra frente al problema de la escala, que le dificulta saber si aquello que ve corresponde a lo que piensa, si está interpretando correctamente la fotografía, si se trata de una prueba o de una representación.

En realidad, todas las obras de Muniz se encuentran entre la reproducción y la representación. La mayoría de sus obras son la práctica de una apropiación por el medio del plagio, pero en sus *Earthworks* se trata de citas del Arte de la Tierra,

414. *Ibidem*, p. 160.

415. “The work could only be experienced by travelling in the gap between the scales of reality and representation” (*Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

así como una metáfora del mapa. Sus piezas son la superposición de capas de texto que se encuentran entre la representación y la reproducción; ya que cuando reproduce una obra, lo hace mediante su propia interpretación de lo que ésta es en su momento histórico presente. Muniz realiza un acto de interpretación previo al espectador, y ello es lo que le ofrece al público en forma de un código a descifrar, en el que queda atrapada la obra y el espectador entre dos textos —uno que en la obra se encuentra simultáneamente, pero que en la lectura se da en momentos diferentes alternados. La representación y la reproducción también se da alternadamente, no se puede ver la apropiación de una obra histórica al tiempo que la representación de sus convenciones, o el sentido nuevo que le otorga el artista, uno inminentemente melancólico. Encima de ello, el problema de la fuerte apariencia material del dibujo realizado por el artista previo a su captura fotográfica, contrasta con la representación del mismo dibujo fotografiado. Sabemos que la fotografía presenta del dibujo, sólo aquello que quiere mostrar. La fotografía distancia al espectador del dibujo y del material, sólo al acercarse nota la materialidad de un algo que construye la pieza; pero parece seguir dominando la representación gracias a una fotografía que queda desapercibida en un principio. La alegoría de Muniz es una apropiación y un dibujo construido atrapados en la toma fotográfica, gracias a la cual aparece la representación y la lectura alegórica.

Si a caso en la obra de Muniz hay un fracaso alegórico irremediable, ello es lo que justamente hace el artista intencionalmente. El artista se regocija en construir lecturas contradictorias que se desmantelan una a la otra en el momento de la expectación y de la abstracción de la obra. El marco al que apunta Muniz es la lectura misma, que también puede ser nombrada como interpretación.

Dibujo y objetualidad en la obra de Judy Pfaff

La segunda mitad de la década de 1960 fue una época cargada de posturas artísticas divergentes, que se debatían en Norteamérica, entre la crítica que defendía el arte moderno, y las posturas artísticas y de crítica en favor de un arte diferente al de la modernidad tardía. Uno de los núcleos de discusión fueron las propiedades del arte que trajeron consigo las prácticas minimalistas. Lo propuesto por los artistas minimalistas, teniendo como cabezas críticas a Donald Judd y Robert Morris, fue discutido en ésta década, en torno a la cuestión de la desaparición del arte moderno; o bien, a una serie de tendencias basadas en una reacción hacia el minimalismo. Uno de los textos claves en la discusión del arte moderno fue el de “Arte y objetualidad” de Michael Fried, publicado en 1967. Según este crítico, el arte moderno tenía como característica primordial la opticalidad, que la obra se percibe como puramente visual en la experiencia que el espectador tiene ante ésta. Ello también había sido notado por Robert Morris en su “Notes on Sculpture: Part I”, de 1966; quien diferencia lo óptico de la pintura, de lo físico o táctil de la escultura. La pintura trabajaría el espacio, color y luz de modo óptico e inmaterial; mientras que la escultura trabajaría lo físico de la figura, la masa, la escala y la proporción.⁴¹⁶ Éstas y otras características, serían lo que diferenciarían la objetualidad de la opticalidad; la primera relacionada con el Minimalismo, y la segunda con la pintura moderna. Lo considerado moderno se ubicaba en la pintura; mientras que lo no moderno en el arte literal u objetual.

La teoría y crítica del Minimalismo hacia la pintura moderna y anterior, radicaba primordialmente en su llamado ilusionismo, esto es, la característica de representar visualmente figuras y profundidad; y lo que se nombró como relacional, que los elementos de la pintura fueran planteados en relación a la superficie pictórica sin resaltar la figura geométrica del lienzo. Ante lo relacional y el ilusionismo, Donald Judd propone un nuevo tipo de obra que según él, no es pintura ni escultura, y que termina con el problema de lo relacional, el ilusionismo y la incapacidad de plantear la obra como un todo sin partes subordinadas que no resaltan la totalidad. Esta nueva obra sería percibida un todo, un todo gestáltico en las palabras de Morris, donde la obra se da en el espacio concreto y tiene una especificidad física.⁴¹⁷

416. Robert Morris, “Notes on Sculpture: Part II”, en James Meyer (ed.), *Minimalism*, Londres, Phaidon, 2000, p. 217. Publicado originalmente en *Artforum*, vol. 5, núm. 2, octubre de 1966.

417. Donald Judd, “Specific Objects”, en James Meyer (ed.), *Ibidem*, p. 207, 209-210.

La obra Minimalista incluso, tomaría en cuenta la relación espacial y proporcional del cuerpo del espectador en relación a la pieza. La experiencia ante la obra se daría en una duración temporal y no en la inmediatez, como en la pintura; el espectador recorrería la pieza por todos sus lados notando su unidad como un todo uniforme, fuere bajo la forma geométrica de un paralelepípedo simple o mediante la repetición de unidades iguales o semejantes. Este tipo de experiencia, como se había mencionado anteriormente, es la que Fried llama la teatralidad, algo ante lo cual la pintura moderna se mantendría al margen.⁴¹⁸

La objetualidad, a pesar de estar íntimamente unida histórica y teóricamente al concepto de Fried de teatralidad, permite ser abstraída como una noción. Ésta no es más que la especificidad física del objeto artístico, su llamada literalidad, y su percepción como objeto material, más no representacional. Esta abstracción de la objetualidad, permite así, relacionarla con obras del llamado Postminimalismo, donde se acentúa lo táctil y la especificidad física de los materiales que constituyen la obra. A pesar de que el dibujo no ha sido analizado en relación a ello, podemos notar en algunas obras, que el dibujo se expande más allá de la planitud de la superficie pictórica mediante elementos concretos físicamente. Por otro lado, a pesar de que el dibujo no ha sido relacionado directamente con la llamada opticalidad o visualidad, hemos notado ya que Clement Greenberg habló de la percepción de la escultura como algo puramente visual, cuando está compuesta de elementos tubulares que permiten abstraerla como compuesta de elementos gráficos. Estos elementos tubulares son abstraídos como líneas en el espacio real, que sin embargo, pueden ser percibidos como construcciones en un espacio aparentemente bidimensional. Ambas posturas son divergentes, pues una relaciona la obra física con su percepción como algo visual; y la otra con su objetualidad. Desde un punto de vista moderno, es posible que el dibujo fuera pensado como visual, pero se debe tener en cuenta que la crítica de la modernidad tardía lo subordinó a la pintura, como si fuera una estructura de la misma. Desde el supuesto de que el dibujo se presenta como abstracción visual, la objetualidad en el dibujo comprendería, por así decirlo, un inter-espacio entre visual y lo objetual.

Las características anteriores se presentan aparentemente en la obra de Judy Pfaff, quien realiza instalaciones, *collages* y relieves con materiales y objetos diver-

Robert Morris, "Notes on Sculpture: Part II", *ibidem*, p. 218.

418. Michael Fried, "Arte y objetualidad" en su *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, p. 192. Publicado originalmente como "Art and Objecthood", en *Artforum*, núm. 5, junio de 1967.

sos, tomando en cuenta tanto una apreciación de lo llamado bidimensional como de lo tridimensional. Pfaff dedicó sus estudios al área de la pintura en la School of Art de Yale, a inicios de la década de 1970. Sin embargo, manifestó sentirse restringida por el marco de la pintura, ante lo que decide expandir su trabajo hacia la pared, y más tarde, hacia el espacio donde realiza su obra, trabajando con materiales y objetos varios.⁴¹⁹ Su producción pictórica y su dibujo fue abarcando cada vez más el espacio real, y construyéndose mediante materiales y objetos físicamente concretos; hasta ir al relieve, lo escultórico y la instalación. Empero, Pfaff continuó produciendo dibujos íntimamente relacionados con la imaginaria planteada en su obra objetual, planteados tanto en el ámbito del carácter plano de la superficie, como en el de la objetualidad de los materiales; así como mediante un planteamiento de una profundidad representada y presentada físicamente. Su dibujo se expandió hacia el *collage* y el relieve, sin abandonar lo lineal y el plano.

El proceso de producción de Pfaff, según Irving Sandler y Nancy Princenthal, tienen un factor de improvisación o de no premeditación: “entre el control y no-control en el proceso no premeditado de creación artística”.⁴²⁰ Este proceso entre la proyección y la no premeditación fue una de las características de la obra postminimalista, como hace patente Robert Morris en su “Notes on Sculpture 4: Beyond Objects”. La obra minimalista geométrica y simple se concretaría mediante lo que Morris llama la “pre-concepción estética” (“esthetic preconception”), un proceso donde se proyecta mentalmente y se planea por completo la obra a realizarse. La obra del postminimalismo sería una reacción en relación a las cualidades formales y procesos de producción del minimalismo. Morris habla del proceso siguiente:

To begin with the concrete physicality of matter rather than images allows for a change in the entire profile of three-dimensional art: from particular forms, to ways of ordering, to methods or production and, finally, to perceptual relevance.⁴²¹

Así, en lugar de partir de la búsqueda de una apreciación perceptual del espectador ante la obra, para ir posteriormente, a la planeación de una formalización

419. Irving Sandler, “Judy Pfaff: Tracking the Cosmos”, en Irving Sandler y Russell Panczenko, *Judy Pfaff*, Manchester, Vermont, Hudson Hills Press; Madison, Wisconsin, University of Wisconsin-Madison, 2003, p. 2.

420. “between control and noncontrol in the unpremeditated process of art-making” (Irving Sandler, *Ibidem*, p. 13. Tr.: Betsabé Tirado.)

421. “Empezar con lo físico concreto de la materia, en lugar de imágenes, permite un cambio en el perfil entero del arte tridimensional: de formas particulares, a modos de organizar, a métodos o producción y, finalmente, a la relevancia perceptual.” (Robert Morris, “Notes on Sculpture 4: Beyond Objects”, en Charles Harrison & Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 884. Publicado originalmente en *Artforum*, abril de 1969. Tr.: Betsabé Tirado.)

concreta preconcebida; la obra de la que habla Morris, partiría de formas u objetos particulares con una sustancia material específica, que llevan después a un proceso de producción o de organización de los objetos o materiales, para dar como resultado final un tipo de percepción. Si bien no se sabe hasta que punto se disuelve la planeación de la obra, es notoria la inclusión de una componente no preconcebida, o concebida hasta que se manejan los materiales.

Pfaff no es una artista que provenga directamente de esta tendencia que Pincus-Witten llama el “modo pictórico/escultórico” (“pictorial/sculptural mode”),⁴²² ya que en los inicios de ésta, Pfaff aún era una estudiante. Sin embargo, Nancy Princenthal sugiere que la artista absorbió algunas de las características del postminimalismo, como las cualidades que obtiene el material al ser manejado de modo que muestre sus cualidades materiales primordiales: “Pfaff está interesada en lo que pasa si las cosas son derramadas, excavadas, jaladas, perforadas, estriadas; ella prefiere los primeros juicios y los resultados inmediatos”.⁴²³ Una de las características de esta tendencia del modo pictórico/escultórico, como Pincus-Witten lo llama, es que la obra se configura usualmente mediante acciones simples sobre el material, que hacen que éste tenga ciertas cualidades sin perder las propiedades del mismo. Para la realización de sus dibujos y ciertas zonas o partes de sus instalaciones y relieves, Pfaff interpone comúnmente una herramienta entre ella y la obra, para no tocar ni acercarse del todo a la pieza.

There's usually some tool between it and me (scissors, burning, stencils, dots stuck on). If I get too close to a drawing, I will go into some reverie. So I have to keep myself a little bit distanced. [...] There has to be a scrim—a structural scrim, a physical scrim, a tool scrim. If it's just much me being expressive, no one needs that—included me. [...] So I like that distance. It keeps my brain working. Otherwise, it would all be emotion.⁴²⁴

Para no perderse en un ensimismamiento o en lo emocional, Pfaff siente la necesidad de un distanciamiento físico, intelectual y psíquico ante la obra. Para ello, interpone una herramienta o un concepto estructural entre la pieza y ella.

422. Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*, Nueva York, 1997, Out of London Press, pp. 13-18.

423. “Pfaff is interested in what happens if things are poured, gouged, pulled, punctured, striated; she favors first judgements and immediate results” (Nancy Princenthal, “Judy Pfaff: Life and Limb”, *Art in America*, Vol. 86, núm. 10, p. 100. Tr.: Betsabé Tirado.)

424. “Usualmente hay alguna herramienta entre ésta [la obra] y yo (tijeras, pirograbador, plantillas, gotas pegadas). Si me acerco mucho a un dibujo, me absorbo en un ensueño. Así que tengo que mantenerme un poco distanciada [...] Debe haber una contienda —una contienda estructural, una contienda física, una contienda con la herramienta. Si sólo hay mucho de mí siendo expresiva, nadie necesita eso —incluyéndome a mí. [...] Así que me gusta la distancia. Mantiene mi cerebro trabajando. De otro modo, podría ser todo emoción”. (Judy Pfaff entrevistada por *Art:21*, “Installation & Drawing”, en *Art:21* [sitio en línea], PBS, s.f. Consultado el 21 de enero de 2010. Disponible en <<http://www.pbs.org/art21/artists/pfaff/clip2.html#>>. Tr. Betsabé Tirado)

Para realizar planos irregulares que parecen colgar o escurrir en ciertos dibujos, Pfaff cuelga trozos de papel sobre el soporte y les da figura quemándolos mediante un cautín. Igualmente, en la galería hace zonas de color utilizando pintura, herramientas para rayar el material, o quemando la superficie de la pared hasta únicamente volverla oscura.⁴²⁵ Los procedimientos con los que maneja el material parecen ser simples y de oficio, sin embargo, sus configuraciones comprenden diversas variables formales y materiales. Pfaff comenta que en su proceso “Hay mucha estructuración incluso, aunque mi dibujo se vea casual. Es totalmente estructurado incluso, hasta el defecto.”⁴²⁶ Así, aun cuando los elementos aparentan ser poco controlados por su ausencia de definición lineal o geométrica, son considerados en la organización total.

Una pieza evidentemente planeada es *Drawing for Horror Vacui* (1988). Ésta se compone de un marco de metal de figura irregular, subdividido por la misma estructura del marco. Una de las características de la pintura literal es la de resaltar la figura del soporte, y hacer evidente la objetualidad del soporte. La pintura de Stella desde el punto de vista de Fried, trata “la figura como tal”, “la figura como médium interno que selecciona las figuras que se ofrecen, tanto literales como depictadas, y que hace que éstas respondan las unas a las otras”.⁴²⁷ La figura de la que habla Fried, abarca tanto el reconocimiento del soporte como un objeto, como su integración o suspensión por medio de la figura pictórica planteada, que es únicamente visual. En la obra de Stella, la figura planteada pictóricamente se corresponde con la del soporte, acentuando la unidad de la obra. En el caso de *Drawing for Horror Vacui* el marco es resaltado dado su característica objetual, está por encima del plano pictórico. Este marco hace tanto de objeto como de estructura lineal. Dicha estructura dividida por la mitad en un trozo de marco rectangular y otro curvilíneo, contrasta a la vez de ser consonante con los conjuntos planeados en el interior del soporte. Para unir aún más este marco, Pfaff lo integra como una línea curva que divide el soporte por dentro del mismo. Las líneas planteadas en gris se unen visualmente a la figura tubular del marco, y aparentan estar en un plano de profundidad semejante a éste, por encima de las figuras negras, blancas

425. Susan Sollins y Susan Dowling, *Art:21 - Art in the Twenty-First Century: Season 4*, PBS, 2007, DVD, 240 min.

426. “There is much structuring even though my work looks casual. It’s totally structured even to a fault” (Sheila Bermel “Talking with Judy Pfaff”, *The Load*, octubre 20 de 1982; citado por Irving Sandler, “Judy Pfaff: Tracking the Cosmos”, *op. cit.*, p. 13. Tr.: Betsabé Tirado.)

427. Michael Fried, “La figura como forma: Los polígonos irregulares de Frank Stella”, en su *Arte y objetualidad*, *op. cit.*, p. 111. Publicado originalmente como “Frank Stella’s New Painting”, en *Artforum*, núm. 5, noviembre de 1966. Y posteriormente como “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons” en Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998.



Arriba:

Judy Pfaff

Drawing for Horror Vacui, 1988.

Plásticos adhesivos mixtos sobre mylar con marco de hierro, 263.5 x 315 cm (enmarcado).

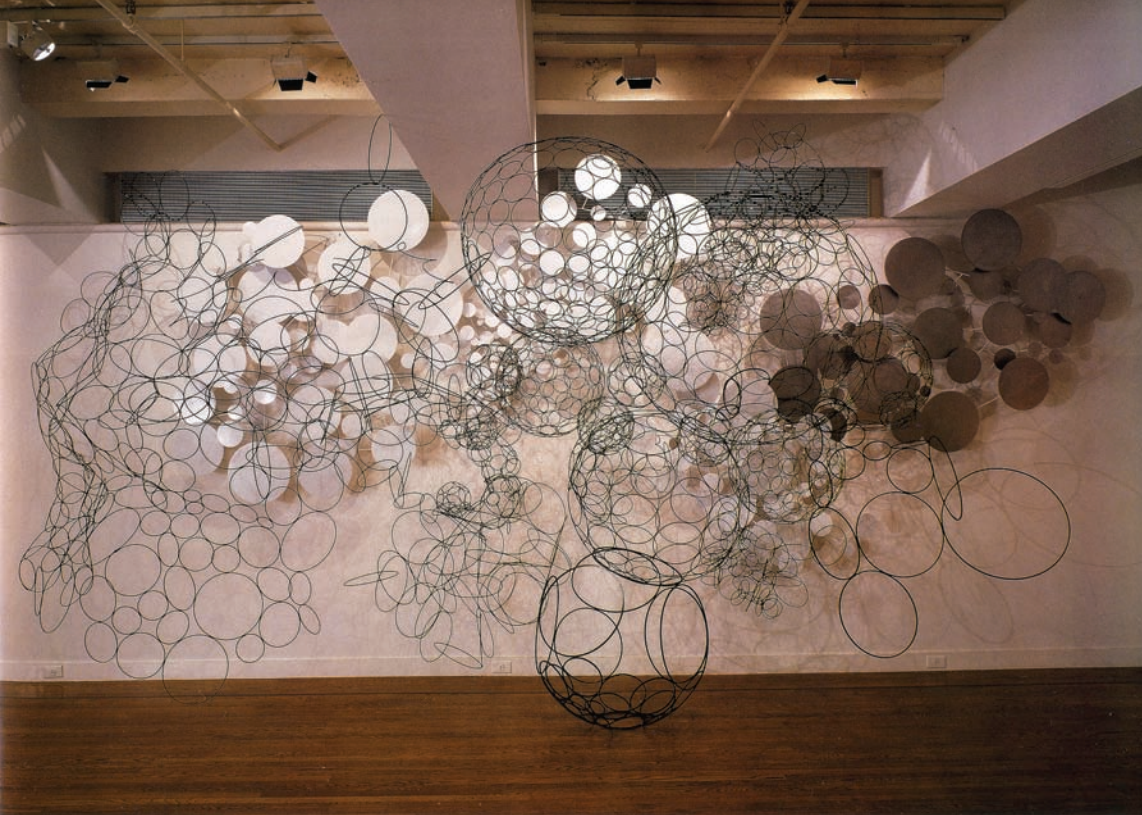
Abajo:

Judy Pfaff

Untitled, 1988.

Plásticos adhesivos mixtos sobre mylar con madera y metal pintado, 269.2 x 209.6 x 12.7 cm.





Judy Pfaff

Horror Vacui, 1988.

Acero pintado y alambre, 299.7 x 655.3 x 274 cm.

y otras grises. Esta obra se mantiene entre lo que es considerado visual y objetual, la concreción física de los elementos de la pieza y su presentación pictórica o dibujística.

Una pieza que se encuentra entre la opticalidad y la objetualidad es *Untitled* (1988), en la que Pfaff plantea de nuevo el marco pero coloca figuras por fuera del mismo. Estas figuras al ser físicamente concretas, proyectan una sombra sobre la pared blanca y sobre el plano, haciendo que las zonas blancas del plano se integren a la pared, desapareciendo la superficie del soporte. Así, los elementos objetuales sirven para construir una apariencia visual donde el fondo es la pared y las demás figuras flotan por encima de ésta, superponiéndose unas a las otras.

Los elementos tubulares, como filamentos y lineales son también planteados en las piezas de instalación, donde se prescinde y se deja de lado la idea de límite de un marco. *Horror Vacui* (1988) es un trabajo realizado al igual que *Drawing for Horror Vacui*, mediante figuras circulares y lineales. Empero, en este caso aquello que es abstraído como línea o como plano circular, no es representado pictóricamente, sino construido con materiales que ocupan gran parte del espacio de la instalación. Si se mira frontalmente la pieza, ésta parece ser un dibujo o diseño en el espacio concreto, donde se ignora el verdadero lugar y distancia de cada uno de los elementos de alambre. El alambre al ser de un mismo color, hace que se pierda visualmente su colocación en el espacio concreto, el cual se adivina más que por su colocación, por su inclinación. Esta ambigüedad espacial ayuda a construir el efecto no gravitacional de la obra. Los elementos parecen flotar en el espacio, al mantenerse a una buena distancia del suelo. Un factor que contribuye a ello es el manejo de la iluminación, que hace que las figuras proyecten su sombra a manera de ecos y zonas tonales.

Esta pieza, al igual que las instalaciones de la autora, está realizada para ser recorrida. Ello hace que el espectador obtenga múltiples perspectivas de la pieza, como si ésta tuviera una multiplicidad de imágenes. Cosa que no ocurre en los trabajos trabajados para ser vistos frontalmente, como los relieves, *collages* y dibujos. Según Irving Sandler, las piezas de Pfaff hacen que el espectador sea "siempre consciente de lo que ocurre en la visión periférica".⁴²⁸ Sandler toma esta idea de lo que Brian O'Doherty llama "vistazo vernáculo" ("vernacular glance"), un vistazo rápido de los alrededores en lugar de una mirada fija y prolongada. Este visión se daría en los habitantes de la ciudad que se encuentran diariamente ante una gran cantidad de objetos e imágenes. El ciudadano respondería mediante una atención inconsciente o que ignora las jerarquías, "ya que éstas están cambiando constantemente de acuerdo a donde estás y que necesitas".⁴²⁹ Este tipo de visión, altamente versátil, se daría para afrontar la enorme cantidad de información dentro de la que se encuentra el habitante, cambiando por tanto, su atención según las circunstancias.

Este tipo de visión versátil, según Sanders, es el que se experimenta al estar recorriendo la obra de Pfaff, la cual está repleta de variables y elementos heterogéneos que aparentan no estar organizados a primera vista, pero que la artista

428. "always aware of what occurs on the periphery of vision" (Irving Sandler, "Judy Pfaff: Tracking the Cosmos", *Ibidem*, p. 28. Tr.: Betsabé Tirado.)

429. "since they are constantly changing according to where you are and what you need" (Brian O'Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth*, Nueva York, Ridge Press, Random House, 1973; citado por Irving Sandler, *Ídem*. Tr.: Betsabé Tirado)

distribuye y relaciona conscientemente: “Es importante que la obra tenga un balance entre artificio suficiente y casualidad suficiente, y entre suficiente sorpresa y suficiente razón”.⁴³⁰ La modificación de la obra respecto al punto de vista del espectador es algo que contempla Pfaff al hacer sus piezas, sea desde que las construye en el taller o cuando termina de configurarlas durante su montaje. Esta multiplicidad de puntos de vista, aunque no de elementos diversos, no se da en lo que Pfaff considera dibujo ni en su relieve, que tienen una organización frontal, al igual que la pintura de la tardomodernidad.

La distancia entre la autora y la pieza, mediada por la herramienta, se da en su *I Dwell in Possibility* (2008). Las masas, líneas y planos negros de esta pieza están realizados quemando el papel con cautín. El quemado sirve para dibujar la silueta a la vez de consumir el material del derredor. Ello mismo hace que el papel se arrugue y cuelgue, ante lo que Pfaff apenas une las figuras irregulares sobre la pieza. Al contrario de su *Drawing for Horror Vacui* donde las figuras son pegadas completamente a la superficie, en ésta cuelgan y mantienen una ligera distancia respecto a la superficie. La superficie es compuesta por múltiples capas de materiales de color, que hacen la vez de figuras y manchas vueltas uniformes mediante una pantalla traslucida. Sobre este papel traslucido blanquecino, Pfaff dibuja con tinta negra y blanca, y grafito, varios conjuntos de redes lineales. Esta pieza, al igual que sus instalaciones, son una idea de paisaje. Aunque aquí las distancias entre los elementos no sean amplias, el todo se conforma como un paisaje compuesto de varios términos espaciales, tejidos y unidos mediante la red de líneas.

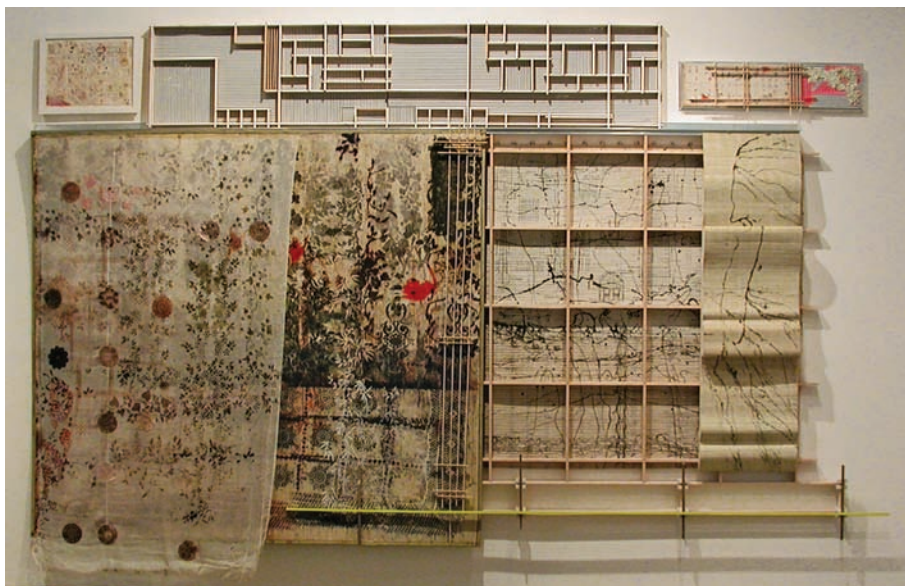
La idea de paisaje o de naturaleza es evidente en los dibujos de plantas y recortes teñidos a manera de hojas, flores y ramas. Aunque parece que Pfaff coloca sobre la superficie hojas reales, en realidad no se trata más que de papel dibujado, teñido y quemado. El proceso de construcción de la pieza se puede ver en la fotografía que se muestra. Pfaff coloca diversos papeles quemados, cortados y dibujados alrededor de la obra. Como se encuentra en proceso, es evidente la cantidad de capas que requirió para ser construida. Capas tanto de manchas escurridas, de pegado de papeles, de cortado de elementos y dibujo lineal. Cuando hace la pieza excede los límites de ésta. Ignoro si esta pieza fue preconcebida o no, aunque sí es evidente su interés en la representación de la vegetación. Es posible que la autora tuviera en mente una idea general y que la fuera configurando conforme la realización de la pieza. O que partiera de construcciones previas que va relacionando al montar

430. “It is important that the work has a balance of enough artifice and enough casualness, and enough surprise and enough reason” (Judy Pfaff en Richard Marshall y Robert Mapplethorpe, *50 New York Artists*; citado por Irving Sandler, *Ibidem*, p. 13. Tr.: Betsabé Tirado.)



Arriba:
Judy Pfaff
I Dwell in Possibility, 2008.
121.9 x 243.8 x 17.3 cm.

Abajo:
Judy Pfaff
I Dwell in Possibility (en proceso).



Judy Pfaff

Tsubo, 2004.

262.1 x 412 x 15.2 cm.

los elementos, lo cual conlleva toma de decisiones durante el momento de la construcción, como es el caso de varias de sus instalaciones.

Los papeles y capas a pesar de obtener su forma mediante una herramienta, no muestran el proceso de la autora al manejarlos. Las piezas no muestran la mano de la artista, ni las acciones llevadas por ella con la ayuda de una herramienta. Lo que es notorio es la objetualidad de su dibujo, que se hace más evidente al acercarse. Esta objetualidad, en el caso de *I Dwell in Possibility*, es notoria gracias a la colocación de los elementos que mantienen cierta distancia respecto al plano. Igualmente, las figuras irregulares a manera de masas o marañas, acentúan lo táctil de la obra, aunque no se vea directamente de que material se trata. Empero, en esta pieza no todo es objetual, lo táctil se extiende hasta un efecto de atmósfera concretado por las capas semi-traslucidas. Lo táctil es tejido con lo representado con línea o mancha, que aparenta abarcar el espacio real.

Otra pieza que se construye entre lo visual y lo objetual es *Tsubo* (2004), donde se une el planteamiento de estructuras y patrones en lo plano de una superficie, como en los objetos concretos mismos. La estructura primordial es la verticalidad y la horizontalidad planteada como una red, sea mediante líneas dibujadas sobre un soporte —como es el caso de los bastidores superiores—, u objetos tubulares

o rectilíneos físicamente concretos —como las barras de madera colocadas sobre los papeles—. La pieza se compone por diversos marcos planteados unos sobre otros, donde el propio marco parece abarcar más allá del límite de la pieza, hasta la pared. Igualmente, el dibujo teñido sobre tela es colocado sobre el marco del bastidor, yendo más allá de la concepción común del marco como límite de la obra. De hecho, en esta pieza parece tratar sobre una trascendencia del marco como borde o límite de la obra, para constituirse como un marco que abarca todo sin cerrarlo. En esta pieza, al contrario de la anterior, el dibujo como algo visual no se confunde con lo táctil, aunque la superficie sea planteada como objeto. La espacialidad de lo plano respecto a lo llamado tridimensional no se mezcla, como sería el caso de *Dwell in Possibility*, *Drawing for Horror Vacui* y el mismo *Horror Vacui*, por mencionar obras tratadas aquí.

La obra de Judy Pfaff es un caso particular que no debe ser entendido como una norma general del dibujo que comprende la noción de objetualidad. Hoy en día la objetualidad y el dibujo no han sido tratados como objetos de estudio teórico, pero sí han sido abordados por los artistas en una diversidad de prácticas. Aquí lo que se ha revisado es un caso que engloba la idea de la mezcla o dilución de los campos disciplinares, así como de la forma que en la modernidad se consideró particular del medio. La objetualidad de la obra escultórica y la visualidad de la obra pictórica, se conjugan en las piezas de Pfaff que se resisten a ser catalogadas como productos de un medio particular. Empero, lo táctil, la concreción del espacio real, la materialidad de los objetos; se muestran posibles de ser relacionados con lo llamado óptico, la espacialidad construida sobre una concepción del espacio como plano, la atmósfera, el tono, el color, lo lineal y otros elementos que han sido relacionados con la pintura y el dibujo. La obra de Pfaff es un ejemplo de como el dibujo puede extenderse más allá de un soporte plano, abarcando el espacio real; sin perder la construcción de una espacialidad visual.

EL CURRÍCULO EN LA

EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE BASE DISCIPLINAR

EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN LA POSMODERNIDAD

ANÁLISIS DE CASOS CURRICULARES Y LA UBICACIÓN
DEL DIBUJO

3

Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr, autores de *La educación en el arte posmoderno*, consideran que los modelos educativos y esquemas curriculares de la educación artística, están íntimamente relacionados con el estado social y cultural en general, así como con el estado del arte. Referen ciertas características de la educación artística en la era moderna y en la posmoderna, a algunos de los principales paradigmas que se dieron en cada uno de estos periodos históricos.

En el primer capítulo de esta investigación, se expuso el estado social, económico y cultural general de la posmodernidad. Igualmente, se trataron algunos de los principales paradigmas modernos, y su sustitución o abandono en la posmodernidad. Dentro de ese mismo capítulo se trató la idea de arte moderno desde la concepción general que se tiene en la contemporaneidad. Es decir, las características del arte moderno que es comprendido como un periodo que abarca de las primeras vanguardias a las de la tardomodernidad. Un arte que hoy en día es principalmente analizado en base a la idea de arte moderno y de vanguardia de Clement Greenberg. En este sentido, se puede hablar de una narrativa greenberiana.

Como contraste de ello, se analizó la posmodernidad artística a través de la idea del fin del arte de Arthur Danto y Donald Kuspit. Ello permitió notar que la posmodernidad fue una época de abandono de los principales paradigmas artísticos de la modernidad. De modo más profundo, se analizó dos grandes apartados que muestran la configuración histórica del arte moderno y posmoderno: la cuestión de la autonomía disciplinar y la flexibilización disciplinar; y las prácticas artísticas de la tardomodernidad y la posmodernidad.

Ante lo anterior, en el presente capítulo no se hará una revisión del estado del arte en la modernidad y posmodernidad, tampoco se analizarán a fondo los paradigmas que tuvieron lugar en estos periodos; pues los escritos anteriores nos han servido como introducción del problema. Siendo así, podemos verlos ya reflejados en algunas propiedades de la educación artística.

El problema de este capítulo es identificar en algunos esquemas curriculares vigentes y concretos, como es que se ven reflejadas las propiedades de una educación

moderna o posmoderna; pero especialmente, cómo es que se estabiliza dentro de un caso curricular, las cuestiones tratadas por los artistas en la posmodernidad. Se hará especial hincapié en el asunto de la flexibilización disciplinar llevado al modelo curricular, así como la diversificación de las prácticas artísticas. Todo lo mencionado, con la finalidad de poder ubicar el papel y lugar del dibujo dentro del modelo curricular. Nos preguntamos, por ejemplo, si el dibujo funge en el currículo actual un papel de disciplina artística autónoma o si se encuentra en una fase de desdibujamiento como posible disciplina. Esta pregunta resulta vital si es que lo contrastamos con el hecho de que desde la teoría y crítica del arte, el dibujo no logró conformarse como disciplina autónoma en la modernidad ni en la posmodernidad.

Los casos curriculares que se estudiarán serán de licenciatura, ya que este nivel educativo es una formación de las bases profesionales, donde se educa al alumno como futuro artista, principalmente. Así, en una educación de este nivel es donde se proporciona una idea base de arte que repercutirá en sus futuras actividades y producciones como artista. Los casos analizar son tres: la Licenciatura en Bellas Artes (BFA) de la School of Art Institute of Chicago, la Licenciatura en Bellas Artes (BA Fine Art) del Central Saint Martins College of Art & Design, y la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Se han elegido estos currículos por ser casos de diferentes localizaciones geográficas; el primero de Estados Unidos de América; el segundo de Europa, concretamente de Londres; y el tercero de Latinoamérica, México específicamente. Este último no sólo se eligió por ser de nuestra Casa de estudios, sino porque el currículo fue reformada recientemente, en 2009.

Para lograr analizar los casos curriculares concretos y ver reflejados en ellos propiedades de una educación de la modernidad o de la posmodernidad, iniciaré tratando algunas de las características principales de la educación artística en dichos periodos. Con la finalidad de acercarme a un momento histórico más cercano a la era posmoderna, se estudiará únicamente la llamada educación de base disciplinar que tuvo sus inicios en 1960, y se concretó más fuertemente en 1980.

Una educación que además de ser el reflejo de ciertos acontecimientos políticos y tecnológicos que afectaron a la educación durante la Guerra Fría; parece mostrar una relación con la idea de autonomía disciplinar moderna. Lo anterior se estudiará en base a *La educación en el arte posmoderno* de Arthur D. Efland, Kerry Freedman y Patricia Stuhr; y en base a *Teorías y prácticas en educación artística: Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*, de Imanol Aguirre.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE BASE DISCIPLINAR

Imanol Aguirre distingue dos grandes clases de educación artística basada en lo disciplinar, una europea y otra estadounidense; empero, reconoce propiedades comunes y un marco político y social semejantes. Comparte con los autores de *La educación en el arte posmoderno*, la idea que las circunstancias político-sociales repercuten en la conformación de los modelos y currículos educativos. Habla de ésta como derivada de la Segunda Guerra Mundial; tanto lo referente a la Guerra Fría en que se encontraba inmersa la nación estadounidense, que colocaba a dicha nación ante el objetivo de acelerar la investigación científica y tecnológica relacionada con la defensa; como al respecto de la propagación tecnológica en ámbitos de la cultura cotidiana, como los medios de masas, que trajeron consigo una creciente reproducción técnica de imágenes visuales.¹ Según Imanol, y Efland, Freedman y Stuhr, dichas circunstancias eran un reto al cual la educación artística debía responder; principalmente en el contexto de la educación estadounidense, donde el Congreso norteamericano había promulgado la Ley de Educación Nacional para la Defensa”, una donde se estipulaba el intensificar la educación en áreas científicas y matemáticas.²

La respuesta mayoritaria tanto en Europa como en Estados Unidos, fue la configuración de una educación artística basada en lo disciplinar; donde se trata de equiparar al arte con la ciencia, entiendo al arte como “una forma de conocimiento” y dejando de lado o al menos, reduciendo la dimensión emocional y expresiva del arte bajo la cual se rigieron modelos educativos previos. Así, se trata de acabar con la idea de que la ciencia se encuentra en un polo opuesto al del arte, entendida la oposición como razón vs. sensibilidad. Ello hace necesario, según Aguirre, dejar de lado la idea del artista como genio que tiene un talento innato; para dar cabida a la idea de que el arte puede ser enseñado y aprendido. El acercamiento del arte hacia

1. Imanol Aguirre, *Teorías y prácticas en educación artística: Ideas para una revisión pragmática de la experiencia estética*, Barcelona: Octaedro/EUB, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005, p. 249, 254, 263.

2. *Ibidem*, p. 263.

Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *op. cit.*, p. 114.

la ciencia se da entre otras cosas, a través de la enseñanza de estructuras formales y de métodos de trabajo estables.³

Imanol Aguirre apunta que el término de disciplina tiene su origen en las ciencias, y se refiere a lo que compone al saber organizado, sus propiedades, métodos y la comunidad de expertos que la estudian. Así, en la educación artística se lleva la disciplina como saber organizado, con cuerpos de contenidos y conceptos, métodos de trabajo y de producción semejantes a los científicos.⁴ Lo anterior puede verse reflejado cuando ciertas nomenclaturas típicas de la ciencia son llevadas a términos usados en los currículos, principalmente las referentes a procesos o procedimientos, como es el caso del concepto de investigación o experimentación.

Por otro lado, el estudio del arte se funda continuamente sobre la idea de experiencia, tanto del artista como del espectador. Para John Dewey, la experiencia sería la base, entonces, tanto del producto artístico como la experiencia que tiene el espectador ante la obra. Frente al fundamento del arte mediante la experiencia, surge tanto la enseñanza del estudio del arte, como la enseñanza de la producción artística; implicando la idea de que el arte puede ser enseñado y aprendido tanto en el plano de expectación y análisis del arte, como en el plano de los procesos de producción.⁵ Es así como el estudio de la estética, crítica de arte, historia del arte y la producción, se insertan como áreas en la educación. Además de ello, dichos estudios parecen estar influenciados por la inclusión de expertos o especialistas en las mismas áreas, para el diseño de los modelos educativos y curriculares, y para la labor docente. Los especialistas que se dedican profesionalmente a la crítica, historia del arte y la producción; son los que se vuelven autoridades legitimadas en la educación, relegando a los profesores de arte dedicados únicamente a su labor de docencia; fungiendo ahora los anteriores como docentes especializados, y como los concedores adecuados para producir y decidir las estructuras educativas.⁶

Como se había mencionado anteriormente, Aguirre distingue dos tipos de educación artística de base disciplinar en la modernidad, una europea y otra estadounidense. En el caso de la primera, la educación se extiende no sólo al arte, sino a otras esferas de la producción y estudio de la imagen visual, como el diseño y la publicidad.⁷ Si bien no explica concretamente el porqué de un estudio ampliado

3. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 251-252.

Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 107-108, 115.

4. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 252.

5. *Ibidem*, p. 251.

6. *Ibidem*, p. 264-265.

7. *Ibidem*, p. 254.

hacia otras prácticas relacionadas con la imagen visual —más que lo ya mencionado sobre la expansión de la transmisión y reproducción de imágenes visuales a través de medios masivos, dentro de la cultura cotidiana—; podemos encontrar como antecedente la escuela de la Bauhaus, pues en ella tuvo lugar buena parte de la formación de la alfabetización visual, y en ella convergieron prácticas y producciones diversas como la artesanía, lo conocido hoy como diseño, el arte visual y la arquitectura. Y es justamente sobre los textos teóricos producidos en la Bauhaus, y otros autores posteriores que abordaron la imagen visual o el arte a través del estudio de la percepción y la visualidad; sobre lo que se funda la educación artística europea que tratamos. En ésta se entiende al arte como un lenguaje visual, que se da dentro de un marco amplio que abarca todo lo referente a la cultura visual. Entendido como lenguaje, el arte tendría su funcionamiento dentro de prácticas de comunicación.⁸ Si bien ya hemos abordado las diferencias del arte plástico con la del lenguaje discursivo, en base a *Sentimiento y forma* de Susanne Langer; no es menester aquí el criticar o problematizar si el arte es un lenguaje o no. Lo cierto es que si se comprende como lenguaje visual, supone que la obra es una imagen compuesta de signos susceptibles de ser leídos a través del sentido de la vista, y por tanto, comprendidos desde una dimensión semántica y sintáctica. Dentro de la dimensión sintáctica del arte, aunque no se logró un cuerpo completo de los posibles signos, si se convinieron algunos elementos formales básicos que ya habían sido tratados por diferentes artistas de las vanguardias integracionistas, como el punto, la línea, el plano y el color, entre otros.⁹

Así es que la idea de arte como lenguaje, se fundamente, entre otras cosas, sobre la reducción formal llevada a cabo por algunos artistas de las vanguardias de entreguerras. Lo cual muestra uno de los antecedentes del basamento de una educación artística europea posterior a la Segunda Guerra Mundial, en la era de reconstrucción económica europea.

La alfabetización visual fue uno de los componentes que permitió a la educación artística acercar los procesos de análisis del arte hacia la objetividad de la ciencia. Una objetividad que como Efland, Freedman y Stuhr mencionan, compone uno de los paradigmas de la modernidad, la idea de que a través de la razón se puede llegar a conocer objetivamente la verdad de los fenómenos.¹⁰ Habiendo un cuerpo formal y una serie de reglas de relación entre los diferentes elementos formales, se puede enseñar lo que constituye al arte dentro del ámbito del análisis

8. *Ibidem*, p. 254-255.

9. *Ibidem*, p. 255.

10. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, op. cit., p. 41.

formal y la producción. Y estado claro ello, se llega a un estudio y prácticas donde priva la consciencia. Este ideal de objetividad tiene como una de sus finalidades, enseñar a los alumnos los principales papeles que tienen los sujetos dentro de la comunicación: la emisión y, recepción o lectura de los mensajes. Es decir, la producción eficaz de obras dentro de su ámbito sintáctico y semántico, y el análisis de dichos planos en la imagen visual.¹¹

Imanol Aguirre apunta que los objetivos iniciales de una educación del arte como lenguaje que se da dentro de una comunicación visual, fueron lograr obtener “una semiótica universal, intemporal y ahistórica para abordar la comprensión del arte”; lo cual poco a poco se fue abriendo para dar cabida al contexto cultural dentro del cual se da la comunicación.¹² Haciendo a un lado el asunto del contexto, se pretendió una enseñanza que formara individuos conscientes y racionales que produjeran y analizaran imágenes visuales. La objetividad no sólo tendría el objetivo de formar sujetos semejantes, sino de lograr procesos de comunicación cerrados, donde el mensaje se descifrara eficientemente. Por lo anterior, la educación artística de base disciplinar europea tuvo su fundamento principalmente sobre la idea de arte como lenguaje que ya se mencionó; es decir, sobre una convención del arte como un código que permite estructurar un cierto significado. Y justamente estas ideas formales se basan, como ya se mencionó, sobre los conocimientos producidos por las vanguardias integracionistas; y sobre paradigmas modernos como la razón y la universalidad. Aquí se puede reflejar entonces, la idea moderna de que a través de ciertas bases científicas y filosóficas se puede representar el mundo de manera completa y coherente —universalidad—, siendo la razón la que asegura la objetividad y la verdad del conocimiento.¹³ Es decir que la educación moderna europea de la posguerra es reflejo de la intención de construir un gran relato.

La educación estadounidense de base disciplinar tiene semejanzas con la europea al respecto de la formación formal, sin embargo, no tiene su fuente en la idea del arte como lenguaje y como práctica de comunicación. La educación en esta nación es justamente de donde proviene la idea de disciplina de la que se habló, con base científica. Es aquí donde precisamente nace la idea de un arte basado en la disciplina; por lo que el modelo educativo europeo puede ser nombrado bajo otros nombres, como el de alfabetización visual.¹⁴ Como se había dicho ya, Estados Unidos estaba dentro de un ambiente político de defensa ante la

11. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 255-257.

12. *Ibidem*, p. 262.

13. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *op. cit.*, p. 41, 49.

14. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 254.

Guerra Fría, lo que ocasionó críticas hacia el modelo educativo, y propuestas de modelos educativos basados en las disciplinas, principalmente sobre las ciencias y matemáticas. Jerome Brunner fue de los primeros en proponer una educación artística de base disciplinar (1960), donde el curriculum habría de estructurarse a manera de una disciplina; logrando que los alumnos comprendieran el arte como una totalidad disciplinar estructurada a través de diferentes materias.¹⁵ Posteriormente, en el seminario titulado *Seminar in Art Education for Research and Curriculum Development*,¹⁶ que tuvo lugar en la Pennsylvania State University en 1966, Manuel Barkan junto con otra serie de especialistas reconocidos —artistas, críticos, historiadores de arte— trataron como principal tema el asunto de la disciplinariedad en el arte. Barkan trató al arte como un conocimiento organizado que es posible estudiar e investigar; aunque éste no tuviera la misma estructura que las disciplinas científicas. Lo que aporta Barkan es la estructura disciplinar del curriculum, pues aún a la educación basada principalmente en la producción, el estudio de la estética, historia del arte y la crítica de arte.¹⁷

Anteriormente Philip Phenix ya había comprendido la educación artística a través de dos posiciones que tiene el individuo frente al arte, según su distancia. A estas posiciones él las llama “modos de consciencia”, y dependen del área que se trate. Así, la producción artística es un modo de consciencia “participativo”, pues el individuo se encuentra dentro del proceso de creación del producto, completamente unido con el objeto de trabajo. Otras actividades como la crítica o la historia del arte, tendrían un modo de consciencia “externo”, semejante al que tienen los científicos frente a su objeto de estudio; pues el objeto se encontraría a una cierta distancia del sujeto, y sería motivo de cuestionamiento. Otra componente de la propuesta de Phenix, que promueve la inclusión de esferas de estudio del arte diferentes a la de su práctica productiva, es su idea de que “lo esencial del ser humano es su capacidad de experimentar significados y que la educación está basada en la búsqueda de significados”.¹⁸ La práctica artística comprendería el reino del significado estético, al igual que la experiencia del espectador frente al arte. Por ello es que se habría de incluir no sólo la producción en la enseñanza, sino también las otras esferas de estudio ya nombradas.

15. *Ídem*.

16. Conocido como “The Penn State Conference”. (Guy Hubbard, “The Professional Leadership of Manuel Barkan”, *Studies in Art Education*, Vol. 13, núm. 1, otoño de 1971, p. 70.)

17. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 268.

18. *Ibidem*, p. 269-270.

Según Imanol Aguirre, la inclusión de la crítica del arte dentro del estudio del objeto artístico, sirve para superar la subjetividad que fue una de las características principales en la experiencia del arte. Así, la educación disciplinar abandonaba la educación previa basada en la expresión y lo emotivo, donde las apreciaciones del productor y espectador jugaban un papel importante, para volverse el arte u objeto de conocimiento más objetivo.¹⁹

Por otro lado estaba la idea de excelencia dentro de la educación del arte, con una visión progresista. El alumno debía ser introducido dentro de cuestiones artísticas tratadas por los profesionales del arte. Es decir que, como apuntan Efland, Freedman y Stuhr, se tenía el objetivo de que el estudiante se planteara cuestiones semejantes a las que se plantea el artista profesional. Ello también contemplaba la idea de que “el artista no permanecería solo; lo acompañarían el crítico y el historiador del arte”, quienes tendrían la labor de discernir los significados producidos por los artistas en su obra.²⁰ Así, mediante la introducción de los alumnos en los asuntos del arte profesional, se tuvo el ideal de cultivar y estudiar lo mejor del arte.²¹ La idea del buen arte se mantuvo en la modernidad, no hay que olvidar que el paradigma de progreso también repercutió en el concepto de vanguardia; y que también existió la idea de que había un buen arte o un arte elevado, y un arte malo o inferior. Esta última idea puede ser vista a través del ensayo de Greenberg “Vanguardia y kitsch”, donde el buen arte es aquél que busca la pureza en el arte mismo, con la finalidad de alcanzar expresar los absolutos, a través de una depuración de sus competencias formales; mientras que el kitsch es el arte popular de masas, comercial u oficial, que imita al arte pero no comparte sus altos objetivos; sino que se mezcla son objetivos propagandísticos o comerciales que deben ser ajenos al arte-arte.²² Por otro lado la vanguardia tuvo una visión de progreso, entendiéndose a sí misma como negación y/o superación de lo producido anteriormente, por aquello que el arte debe ser; es decir, por una definición del arte que según el movimiento artístico y sus posturas, consideraba más adecuada.

Finalmente, el modelo que se estableció en Estados Unidos a inicios de la década de 1980, fue la Discipline Based Art Education, conocida bajo sus siglas, DBAE. Ésta fue propuesta principalmente por Gilbert A. Clark, Michael D. Day

19. *Ibidem*, p. 267.

20. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, op. cit., p. 116-117.

21. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 265.

22. Greenberg, Clement, “Vanguardia y kitsch”, en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 25-26, 30, 37, 40-42. Publicado originalmente como “Avant-Garde and Kitsch” en *Partisan Review*, otoño de 1939.

y Dwaine W. Greer, y fue promovida por el Getty Center of Education in the Arts. Al igual que los modelos anteriores, la DBAE funda las áreas disciplinares del arte desde el punto de vista del desarrollo del arte a nivel profesional, o adulto, como lo llama Imanol Aguirre. Así, para Greer, los estudiantes de artes visuales “deben tener modos de pensamiento, comprensión y expresión que reflejen las estructuras de la disciplina artística”, la cual contiene las áreas ya nombradas de la estética, crítica de arte, historia del arte y la producción artística.²³ Por otro lado, la idea de excelencia se ve reflejada por la inclusión de especialista o experto en las áreas nombradas, tanto para la estructuración de la disciplina artística, como para los contenidos o discursos de la disciplina misma. De este modo, el alumno es introducido a conceptos y procedimientos de trabajo en relación al arte a nivel profesional, como la investigación; y se forma para ser parte de esa misma comunidad de especialistas en el futuro.

En el ámbito de la producción artística, el alumno aprende a partir de materiales y técnicas que le permiten obtener capacidades de observación y creativas, que llevan a la obtención de mayor consciencia del proceso de producción y de las funciones de la obra. El modelo de arte que tiene el alumno, es el arte de nivel profesional, por lo que los contenidos tienen que ver con lo que en el arte se trabaja. El área de la historia del arte tiene como finalidad el que los alumnos puedan analizar y comprender las obras dentro de su contexto histórico y cultural. Aguirre distingue dos tipos de modos del conocimiento de esta área, una que tiene que ver con el reconocimiento de las propiedades de las obras, como la iconografía; y otra donde la obra es analizada en base a los “factores ambientales y perceptivos”, es decir, en relación a su contexto.²⁴ Por otro lado, los contenidos y procedimientos de trabajo llevados a cabo en el área de la crítica de arte, están relacionados con el análisis formal y la interpretación del sentido de la obra. Así, una de sus prácticas es el análisis y descripción formal; y por el otro, el significado o sentido de la obra basado en la obra misma, como en terrenos que se encuentran fuera de la obra y que apoyan la interpretación, como conceptos filosóficos, históricos y políticos. El ámbito de la estética también estaría apoyado sobre los conocimientos que trabajan los especialistas en esta área, como la observación y apreciación de la obra, el juicio estético, e incluso, la interpretación a través de conceptos como la originalidad, el estilo, la expresión y la relación de la obra con el contexto cultural.²⁵

23. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 276.

24. *Ibidem*, p. 276, 278.

25. *Ibidem*, p. 276-277.

Algo característico de DBAE, que fue posteriormente criticado, fue la racionalidad de su configuración modelística. El currículum se estructuró a partir de objetivos explícitos, contenidos estructurados en bloques bien definidos, la planificación de las actividades llevadas a cabo en clase, el motivo de éstas, y los procedimientos de evaluación. La estructuración secuencial del currículum, según Aguirre, tenía un orden jerárquico que obedecía a grados de complejidad; así como prácticas de trabajo que iban “del conocimiento artístico autodidacta e intuitivo al instruido”.²⁶

Aguirre menciona que la DBAE tiene una gran capacidad de reconfiguración, por lo cual puede integrar propuestas que originalmente se asentaban como alternativas a este tipo de educación. Así es como integra propuestas ajenas, como las corrientes conocidas como multiculturales, que dan mucha importancia a los aspectos del contexto cultural propio de la posmodernidad, donde la diversidad cultural se da dentro de mismo contexto espacial.²⁷

26. *Ibidem*, p. 278.

27. *Ibidem*, p. 282, 286-287.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN LA POSMODERNIDAD

Para los autores sobre los que me he estado basando, Efland, Freedman, Stuhr y Aguirre, la educación en la era posmoderna es también resultado del estado cultural, social y político del mundo globalizado, así como de la caída de los paradigmas modernos y su sustitución por otros. Para los autores de *La educación en el arte posmoderno*, resulta capital la sustitución de paradigmas modernos hacia unos posmodernos en lo referente a la concepción de conocimiento, el concepto de representación, los conceptos de tiempo y espacio —que tienen implicaciones en la manera de concebir la historia y la geografía—, la identidad, y lo referente a la identidad psicológica del yo. A ello Imanol Aguirre le suma la caída de la idea de progreso, el concepto de diferencia relacionado con la diversidad cultural, la importancia dada a las formas del discurso, y la llegada de la interdisciplinariedad.²⁸ En el primer capítulo de esta tesis se abordaron varios de éstos paradigmas; se trató la caída de los grandes relatos, donde el mundo deja de ser concebido de manera coherente y unitaria, para mostrar características que antes eran consideradas contradictorias. Algunos de los conceptos que caen son entonces, la universalidad de esa representación del mundo unificada; la idea de progreso; de la razón y su sustitución por el relativismo; la modificación de la identidad del sujeto, que ya no es un sujeto autónomo sino que repercute en él su contexto, siendo así un sujeto carente de identidad unificada y mediatizado. Sufren también modificación, los conceptos de tiempo y espacio, especialmente a razón de la globalización; lo cual repercute notablemente en la creciente importancia que se le da a la otredad. En el segundo capítulo, frente a la cuestión de la flexibilización disciplinar, se habló de lo interdisciplinar y su dificultad para llevarse a cabo dentro de la producción artística. Y en este mismo capítulo se habló también, de una de las prácticas que trabaja el discurso —alegoría—, ofreciendo al arte como un texto a descifrar; dando continuamente una crítica al arte o al discurso institucionalizado alrededor del mismo, o bien, al discurso mismo como algo contradictorio.

28. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 292-293.

Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 44-46.

Los autores sobre los que nos referimos, también ubican el estado del arte posmoderno como condición de los cambios en la educación artística. Aunque ya hemos hablado sobre dichas modificaciones, podríamos nombrar a manera de lista algunas de las características de la posmodernidad artística; no basándonos tanto sobre los textos de Aguirre ni de los autores de *La educación en el arte posmoderno*, sino sobre lo ya estudiado en ésta investigación. Así, nos encontramos con que en la posmodernidad ya no hay vanguardia, deja de haber un interés por lo nuevo y se pierde la fe en la idea de progreso como superación del arte anterior por uno mejor. La individualidad moderna del artista basada en la subjetividad del autor, y en un arte donde interesa la huella del artista tanto manual, procesual como conceptual, se abandonan. En el arte posmoderno ya no reconoceremos el particular modo de organización de la obra, ni la hechura del artista. Otro aspecto del abandono de la vanguardia es que la individualidad se exagera, los artistas dejan de formar colectivos unidos bajo intereses, posturas y actitudes comunes. Es cierto que ciertos movimientos modernos no fueron una colectividad de este tipo, sino que una serie de críticos o historiadores los nombran como movimiento. Estos estudiosos del arte unían a artistas que creaban obras semejantes, especialmente por las semejanzas formales. Pero llega el momento en que las semejanzas evidentes se pierden, haciendo imposible el recuperar una idea de movimiento basada sobre el concepto de estilo. Lo que ocurre entonces, es que los artistas empiezan a ser agrupados en diversas corrientes, cuyas nomenclaturas se proponen para intentar nombrar algunas de las prácticas o procedimientos principales a través de las que la obra se hace. Por ello es que los diferentes tipos de arte se nombran bajo la palabra de arte precedida por algún otro término, como el *body art*, el *land art* y otros. Claro está que los artistas pueden ser clasificados en varias de estas categorías.

Por otro lado, en la posmodernidad se da un interés por lo discursivo, especialmente por el llamado discurso crítico. Así, como se había mencionado, viene la idea de la obra como texto, y como discurso intertextual, que depende en gran medida de que espectador participe intelectualmente con sus conocimientos, para discernir las referencias citadas por el artista. Es decir, se trata de obras de apropiación, donde se recurre a la historia del arte como referente. Entonces, la obra, como ya se había mencionado, es un texto a descifrar, cuyo discurso hace una crítica al mismo discurso, al arte, y principalmente, al discurso institucionalizado y legitimado. En esta última clase de críticas se encuentra la de la originalidad, autenticidad y autoría. El autor como sujeto central e individual es criticado, al igual que la idea de obra original.

Por otro lado, a la par del creciente interés por la idea o la crítica discursiva; el artista inicia a plantear una relación peculiar entre el arte y la vida. Previamente esta relación se daba a través de la experiencia del crear la obra, siendo entonces, la obra una manera de vivir. Es decir, el pintor vive la pintura a través del pintar. Por otro lado, estaba la idea de un arte universal creado en relación a la humanidad. Ejemplo de ello son las vanguardias integracionistas. En cambio en la posmodernidad, la vida es entendida como la cotidianidad y lo vulgar. El arte no tiene relación con conceptos universales como el de humanidad o el mismo arte. El arte se sitúa o toma parte de lo que es cotidiano. Así, la obra deja de presentarse y de vivirse como una experiencia de vida especial y auténtica. Para adquirir el arte el mismo estatus que otros productos culturales cotidianos.

Los conceptos que repercuten con más fuerza en la educación artística no son todos los nombrados, sino especialmente el problema del discurso o del texto, y el asunto de la multiculturalidad. Así, una de las corrientes educativas que se dan en el periodo histórico que tratamos, es la de la educación artística multicultural. Empero, no se debe entender a esta corriente como sinónimo de una educación posmoderna, pues como dicen Efland, Freedman y Stuhr, “No todas las versiones y/o concepciones del multiculturalismo reflejan las características de la posmodernidad.”²⁹ Incluso, mencionan que este tipo de educación tiene sus inicios al iniciar la década de 1960, con la finalidad de estructurar un modelo educativo capaz de dar respuesta a unos tiempos donde en la escuela convergen estudiantes de diversas culturas y etnias. Ello, como menciona Aguirre, tiene lugar especialmente en Estados Unidos, donde las aulas son “verdaderos crisoles de razas y culturas”.³⁰ En éste tipo de educación se ve reflejado el concepto de otredad posmoderna, donde la otredad deja de ser una alteridad, para convertirse simplemente en el otro que es diferente, y que usualmente es entendido como perteneciente de un grupo de minorías. Así, uno de los objetivos de la educación multicultural es la de integrar o permitir la convivencia entre individuos pertenecientes a diversas culturas, sea intentando una homogeneización o evitándola; o bien, introducir a los alumnos en el conocimiento de lo producido por otras culturas, dándole a dichos productos la misma importancia que al arte dominante institucionalizado. Otro tipo de educación multicultural es la de reconstrucción social, donde a través del conocimiento y reconocimiento de la diversidad, se pretende que el alumno se vuelva un sujeto crítico ante el estado social, e incluso, uno activo socialmente.³¹

29. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 131.

30. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 300.

31. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, 135-144.

A pesar de la clara importancia que dan los autores sobre los que nos estamos basando, a este tipo de educación; no se le dedicará más espacio en este texto. La razón de ello es que nos acerca demasiado a asuntos culturales y sociales que van más allá del ámbito artístico, y que incluso pueden ser aplicados a educaciones de otras esferas del conocimiento. Lo que aquí nos interesa es ver cómo se configura la educación artística, para ver después si ésta se refleja o no en los casos curriculares particulares que se analizarán.

Una consecuencia de la educación multicultural sobre la concepción del arte es la ampliación o flexibilización del objeto de estudio. Se considera que en la educación se había dado una narrativa artística basada en el arte de un grupo social dominante, que como nosotros podemos entender, se trata del arte occidental dominante. Así, en el estudio del arte multicultural se amplían los casos de estudio, para abarcar los productos de otras culturas, aunque éstos no fueran comprendidos anteriormente como artísticos.³² Se trata de, como menciona Aguirre, “considerar ámbitos de producción artística marginales o no institucionalizados”, y de reconocer los valores estéticos que otras culturas dan a dichos productos; ampliando así los límites de la noción de arte.³³ En la corriente de reconstrucción social, se pone en duda la relación “poder/saber”, por lo cual se deja de ofrecer un sólo tipo de relato artístico, entendiendo por ello, un metarrelato; para ofrecer pequeños relatos diversos basados en una pluralidad cultural.³⁴

Efland, Freedman y Stuhr tienen la tesis de que las principales asuntos que afectan no sólo al arte, sino a la educación del arte, son la pérdida de fe en los grandes relatos modernos, cuestión tratada por Jean-François Lyotard; las relaciones entre poder y saber según Michel Foucault; la deconstrucción abordada por Jacques Derrida; y la teoría de la doble codificación de Charles Jencks. Advierten que, sin embargo, estas tesis no están relacionadas entre sí, y pueden incluso propiciar formulaciones divergentes. Por lo cual, no afirman que en todo modelo educativo o currículo del periodo posmoderno, se incluyan todas a la vez.

La relación entre poder y saber, como se había mencionado, está relacionada con la educación multicultural, especialmente la de reconstrucción social; sin embargo, tiene un ámbito más amplio. Se parte de la idea de que quien administra el saber —desde la construcción de un discurso o narrativa, hasta la puesta en práctica de ello dentro de las relaciones humanas— es quien ejerce el poder sobre los otros. El poseedor del poder y del saber es un grupo social dominante, con

32. *Ibidem*, p. 140.

33. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 299.

34. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 153.

ventajas sociales por encima de los demás. Los demás son los otros, cuyo discurso y cultura es deslegitimado o visto parcialmente desde el punto de vista de la narrativa que impera.³⁵ Así, se parte de la idea de que al ofrecer una visión del mundo y del arte a través de disciplinas del conocimiento, se está ampliando un control social. Los autores de *La educación en el arte posmoderno* nos dicen que Foucault ubicó su crítica en las ciencias sociales; pero que ello puede ser visto también en el terreno de los saberes dedicados al estudio del arte, como la crítica y la historia del arte. Así, a través de estas disciplinas, se estaría construyendo una narrativa del arte que termina diseminándose hasta la escuela. Es decir que la construcción discursiva de unos cuantos sujetos, puesta en práctica para legitimar ciertas obras artísticas, sería reproducida a través de diferentes productos y dispositivos, como lo son los libros de texto. Y el discurso del que se habla sería, por supuesto, el del grupo dominante.³⁶

El discurso y el lenguaje, explican Efland, Freedman y Stuhr; también se relaciona con el ejercicio del poder. A través del discurso es que se ejerce un control social, y como ejemplo de ello mencionan la propaganda, la censura y la publicidad. Dentro del arte, el uso de un cierto lenguaje con sus conceptos, así como los procedimientos de análisis del arte, estarían dentro de esta categoría. Como ejemplo de ello proponen estos autores, el análisis formal practicado por la crítica, que imperó en la descripción y estudio de las obras. Un análisis semejante, explican, recaería sólo sobre ciertas propiedades de las obras, las formales —fueren éstas obras occidentales o de otras culturas—; haciendo que se ignoren otros aspectos de las obras analizadas; y dando resultados más o menos previstos sobre categorías y conceptos bien definidos por la corriente llamada formalista.³⁷ Así, otros trasfondos de la obra, como su sentido y relación con su propio contexto cultural, serían ignorados, perdiéndose parte de lo que los productos ofrecen. Por tanto, el discurso o narrativa implican también una construcción de valores artísticos.

Otro asunto que ya se ha tratado brevemente, es la marginación de productos artísticos de otras culturas, que es formulado por el grupo dominante como arte popular, de masas o bajo, etc. Problemas que desde hace tiempo han sido cuestionados por los artistas; incluyendo dentro de sus obras propiedades, características y objetos provenientes de la llamada otra cultura, como la vida cotidiana.

35. *Ibidem*, p. 158, 170-177.

36. *Ibidem*, p. 168.

37. *Ibidem*, p. 174-176.

Como se puede ver, los autores que tratamos aquí, ven en las narrativas del arte moderno un ejercicio de poder a través del conocimiento. Empero, ello no da del todo respuesta inmediata a las acciones que se llevarían a cabo dentro de una escuela. Se entiende que los artistas hayan puesto en tela de juicio dichos asuntos; y que incluso, hayan tenido una labor crítica o de ruptura frente a ciertos conceptos modernos. En el capítulo sobre prácticas artísticas en la posmodernidad, hemos tratado ello desde el punto de vista de los procesos artísticos. Pero la escuela no sigue prácticas iguales a las que siguen los artistas. Lo que podemos retomar aquí es que la misma escuela proporciona discursos sobre lo que es y trata el arte; dando así, un punto de vista y adjudicando ciertos valores y propiedades al arte. Por lo cual los productos artísticos son vistos parcialmente, además no ser todos incluidos. Lo que proponen Efland, Freedman y Stuhr es que la escuela de hoy no debe discriminar productos culturales, dedicándose a tratar obras que van de lo artesanal, pasando por lo industrial o tecnológico, hasta el arte visual.³⁸ Así, aunque no lo digan explícitamente, están llamando a lo que se conoce como Estudios Visuales.

Los Estudios Visuales, según Aguirre, tienen relación con las corrientes multiculturales de la educación artística. Al considerarse los productos artísticos de la cultura occidental solamente como una de tantas producciones culturales, e incluirse productos de otras culturas, entre éstas la de los medios de masas; se amplía y desdibuja, como dice Aguirre, los propios límites de lo artístico. Se parte de la idea de que no se debe discriminar producciones que son consideradas estéticas en sus propios contextos. Es así como se sustituye el concepto de arte por la noción de cultura visual.³⁹ Los llamados Estudios Visuales se encuentran, entonces, en íntima relación con las tendencias educativas que consideran necesario que el eje rector de un modelo educativo, recaiga sobre lo social. Se trata del ideal de dar cabida a la diversidad y pluralidad cultural, para reconocer en sus productos de imágenes visuales, valores culturales y conocer su sentido. Por tanto, como dice Aguirre, “El objetivo no es tanto formar artistas como comprender cada cultura”.⁴⁰ En este punto, se traza una brecha entre lo que es la educación artística en la que se busca formar artistas, respecto a las corrientes multiculturales, primordialmente la de reconstrucción social.

38. *Ibidem*, p. 173.

39. Imanol Aguirre, *Teorías y prácticas en educación artística, op. cit.*, p. 299.

40. *Ibidem*, p. 309.

El término de cultura visual es usado para “referirse al conjunto de las imágenes culturales y al estudio de esas imágenes”.⁴¹ Donde el término de visual ayuda a acotar el objeto de estudio, al referirse a imágenes visuales que pueden estar presentadas por diferentes productos; y dejar de lado otros productos culturales y artísticos como la literatura, las artes escénicas y la música. Como crítica al establecimiento de la cultura visual como objeto de estudio, Aguirre distingue en lo anterior un factor de discriminación, cuyo “talante” resulta propio de la modernidad. Así mismo, nota que lo llamado visual se arraiga a un único sentido de la percepción, dejando fuera producciones estéticas en las que se requiere una percepción multi-sensorial; como la *performace*, el cine, y otros; y productos donde el público no se basa necesariamente en lo sensorial. Como ejemplo de ello remite a la arquitectura que, según Aguirre, “más que para verla es para vivirla”. Por tanto, como dice, los estudios visuales al estar asentados sobre un sentido, dejan de lado “la cualificación del objeto de conocimiento”.⁴²

Volviendo al problema de las narrativas, ahora hay que tratar en qué sentido una de las tesis sobre la posmodernidad, afecta a la educación del arte; ésta es la idea de los metarrelatos de Jean-François Lyotard. En el primer capítulo se dijo que un periodo histórico, como lo es la modernidad y la posmodernidad, se configura por medio de proyectos y modelos de pensamiento, además de unos valores. Estas maneras de pensar dan un cierto modo de ver el mundo, de pensarlo, describirlo y, de actuar. El paradigma, no en ciencia sino en éste ámbito tan amplio del que hablamos, es un modelo constituido por ideas, preceptos, modos de entender y de explicar un cierto fenómeno específico; que además, supone rutas de proceder sobre o dentro del fenómeno. La modernidad fue la época de lo que Lyotard llamó metarrelatos o grandes relatos. Se trata de una visión del mundo como algo unitario y total, y susceptible de ser comprendido mediante la razón. La razón podría dar conocimientos verdaderos a través de la objetividad, y como resultado, un conocimiento universal. Ello es justamente lo que se pone en tela de juicio en la posmodernidad, abandonando ese modo de ver el mundo y de actuar; aunque ciertamente, algunos paradigmas o más bien, conceptos permanecen, pero dentro de una lógica que previamente se habría visto como contradictoria. Entonces, el mundo resulta ser diverso, no abarcable por el conocimiento objetivo, y se pierde la posibilidad de ver al mundo como algo coherente y unitario.

41. *Ibidem*, p. 308.

42. *Ibidem*, p. 323-324.

Los autores de *La educación en el arte posmoderno*, ven a la historia del arte moderno como un gran relato basado sobre la idea del progreso. Y desde su punto de vista, esa narrativa era la que imperaba en la historia enseñada dentro de la escuela de la modernidad. Esa narrativa, como ya se ha mencionado, contiene la idea de vanguardia como superación del arte anterior. Según ellos, basándose en Lyotard, la idea de progreso funciona para legitimar un presente histórico.⁴³ Como ejemplo de una puesta en práctica de esta historia, mencionan el uso de herramientas para la enseñanza, como los libros de texto o la colección de diapositivas; que no dan, como se creyó, una visión imparcial de la historia, sino un discurso basado en la evolución progresiva de los estilos. Se trata de una historia enseñada a través de un orden cronológico, para mostrar los cambios formales y de contenido de los productos artísticos. Entre esta idea de progreso también ubican la basada sobre la forma, los llamados formalismos; que según ellos, tratan al diseño que va superándose a través de abandonar lo artesanal, para suplirlo por diseños industriales y funcionales.⁴⁴

Otro relato que mencionan estos autores, es la historia enseñada a través de casos de grandes artistas, donde el artista es individual, autónomo, y en quien recae la libertad y lucidez de expresión. Se trata de la idea del artista como genio innato, que se mantiene al margen de los intereses sociales y económicos. Según Efland, Freedman y Stuhr, la escuela tiene la obligación de mostrar que ciertas historias sobre la vida de los artistas, tanto las dramatizadas como las que dicen basarse sobre hechos históricos, son representaciones parciales y contradictorias.⁴⁵

Como se puede colegir fácilmente, nuestros autores ubican el ejercicio del poder en los grandes relatos históricos; y por supuesto, en la modernidad. Se trata supuestamente de una visión parcial de la historia, donde lo que se enseña es una narrativa de progreso del arte de los grupos dominantes, es decir, el arte moderno occidental. Lo cierto es que coincidiendo con ellos, “un currículo que refleje un relato específico promoverá ciertas formas de arte y excluirá otras”.⁴⁶ Para responder a ello, y a las circunstancias culturales posmodernas, ellos proponen una enseñanza a través de pequeños relatos. Con éstos no se trataría de abarcar el todo, sino de diferenciar diversos discursos entre sí, con sus contenidos y discursos particulares. Según ellos, se trata de “demostrar que cada narración cultural no es más que una

43. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, op. cit., p. 161.

44. *Ibidem*, p. 162, 164.

45. *Ibidem*, p. 43, 163-164.

46. *Ibidem*, p. 165.

entre muchas otras”.⁴⁷ Por ello, la historia del arte occidental que mencionamos, es decir, del arte dominante, no tiene porque ser excluida, sino que debe situarse, como se dijo, como una entre tantas.

Aquí podemos ubicar también el asunto sobre qué es lo que se debe enseñar, sea ello de carácter histórico o no. Como se mencionó anteriormente, al ampliar los casos de estudio más allá de lo considerado como arte visual, y dedicarse al estudio de lo artesanal, el diseño gráfico y urbano, los productos de los medios de comunicación de masas y otros; se amplía también la narrativa. Nuestros autores no lo mencionan, pero cabe esperar que en una educación semejante, sea conflictivo enseñar a través de una misma historia de los productos visuales, todas estas producciones y prácticas. Al igual que educar artistas o productores capaces de desarrollarse en todas estas ramas. Aguirre nos dice que en una educación semejante, se ofrecería una “gran variedad de materias, temas y perspectivas narrativas que supone un currículum de arte centrado en la diversidad”.⁴⁸ Es decir que en un currículum se vería reflejado el asunto de las narrativas en la estructura del mismo, conformado por diversas asignaturas, que a la vez, proporcionan contenidos diversos entre sí. Este asunto es uno que interesa revisar a través del análisis de los casos curriculares que se tratarán; con la finalidad de ver donde queda ubicada la enseñanza del dibujo.

Una cuestión sobre la que cae tanto el asunto de los pequeños relatos, como la cuestión del poder y del saber, es el papel del experto. Según Efland, Freedman y Stuhr, los especialistas en campos del saber relacionados con el arte, dejan de ser los únicos expertos que ocupan el lugar de la docencia; para incluir en las actividades académicas a personas involucradas activamente en las prácticas y culturas que se estudian. Es decir que se llama al creador de ciertos productos culturales para la enseñanza, como los que nuestros autores llaman “informantes nativos de una cultura o grupo particular”, además de artistas locales. Bajo la premisa de que estas personas son los expertos en la materia.⁴⁹ Por tanto, el papel del profesor cambia, al igual que las aptitudes y actividades del alumno. El alumno y el profesor, como mencionan los autores y Aguirre, tendrían que llevar a cabo técnicas propias de la investigación etnográfica o antropológica, volviéndose intérpretes, y no sólo receptores ni lectores; al igual que constructores del conocimiento. Por

47. *Ídem*.

48. Imanol Aguirre, *Teorías y prácticas en educación artística*, op. cit., p. 315.

49. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 166.

otro lado, el docente es desplazado en cierto momento, para darle al artista, informante o persona activa en el campo estudiado, el papel de experto.⁵⁰

Pasando a otro tema, se trató a través del texto de Craig Owens “El impulso Alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, la alegoría como práctica artística. Ésta resultó estar íntimamente ligada con la idea de deconstrucción, se trata del planteamiento de una obra como texto que contiene dentro del mismo un otro texto que funciona para revertir al primero. La obra, como montaje de diversos textos —imágenes o texto discursivo con un cierto sentido— ofrece al espectador diversas lecturas, de las cuales ninguna es correcta, pues una lectura subvierte a la otra. El asunto de la deconstrucción, más no el de alegoría, lo sitúan Efland, Freedman y Stuhr dentro de la estructuración del modelo y currículo educativo de la posmodernidad. Como mencionan ellos, Jacques Derrida empleó el término para “describir un método de lectura en el que los elementos conflictivos de un texto son expuestos para contradecir y socavar cualquier interpretación fija”.⁵¹ Según estos autores, en la modernidad se aceptaban los conflictos y oposiciones, pero se sostenía que aún así podrían resolverse las diferencias; en cambio, en la crítica deconstructiva, las oposiciones y conflictos se tratan de sacar a la luz para mostrar que no hay una perspectiva única correcta, sin tratar de resolver las diferencias. Ello tiene que ver con las obras artísticas en su relación signo y significado, o en otras palabras, forma y sentido. Según los autores sobre los que nos estamos basando, en la modernidad se consideró que había una relación fuerte entre lo planteado visual o plásticamente por el artista, y planteamiento del sentido; o en palabras más comunes, entre forma y contenido, o forma y significado. Es decir que a través de los planteamientos formales y de organización de lo que constituye la obra visualmente, se plantea el sentido. En palabras de los autores de *La educación en el arte posmoderno*, se trata de una relación entre lo que dice una obra y el cómo lo dice.⁵² O en palabras de Aguirre, se trata de una relación isomórfica entre forma y significado.⁵³ Por otro lado, se creía, según los autores que tratamos, que había un sentido correcto y verdadero de la obra, que sólo el artista conocía realmente; pero al cual podía acercarse el espectador, no sólo a partir de la obra, sino también a partir de conocer las intenciones del autor.⁵⁴

50. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 315.

Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *op. cit.*, p. 166.

51. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 177.

52. *Ibidem*, p. 178.

53. Imanol Aguirre, *op. cit.*, p. 293.

54. *Ibidem*, p. 316.

Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 178.

Sin embargo, en la deconstrucción, el autor es desplazado como figura central; para dar prioridad al lector de la obra, y especialmente a su lectura. Un lector que ya no se basará en el autor de la obra para conocerla, sino en los múltiples textos que contiene la obra; produciendo múltiples lecturas. Desde el punto de vista de la deconstrucción, el signo y el significado no tienen una unión fuerte, al contrario, están separados por una brecha; nunca habiendo, como se dijo, un único significado correcto ni verdadero, pues la obra o el texto se suponen compuestos por diversos textos. Incluso, el significado de la obra se considera ya no dado primordialmente por el artista, sino por los lectores.

En la escuela, la deconstrucción sería llevada a la estructura del currículo y/o contenidos de las asignaturas, y a las prácticas de enseñanza y aprendizaje dentro del aula. Uno de los reflejos de ésta corriente filosófica en el currículo, sería la importancia o acento dado a la crítica e historia del arte; dado que son actividades donde se privilegia la interpretación que es, según Aguirre, uno de los intereses más marcados en la educación actual; pues dentro de éstas áreas es que se podrían llevar a cabo actividades que comprendan una perspectiva deconstructiva.⁵⁵ Entre los temas que se pueden abordar en clase, Efland, Freedman y Stuhr comentan el análisis de obras donde se da la práctica del montaje y la apropiación; como ciertas obras posmodernas que comprenden la fotografía. Desde su punto de vista, ello también puede ser llevado hacia trabajos realizados con el ordenador, pues no sólo incluye la reproducción digital, sino alteraciones a la imagen. Según ellos, cuando el alumno toma el papel de “usuario y programador”, es a su vez artista y espectador, sin tener uno de éstos roles el papel privilegiado.⁵⁶

Por otro lado, los autores mencionados dicen que la deconstrucción también lleva a ver al currículo como un texto. Un planeamiento semejante se daría en uno que se estructura a partir de oposiciones que resultan conflictivas entre sí; no con la finalidad de confundir al profesor ni al alumno, sino con el objetivo de “localizar focos de conflicto y convertirlos en tema de estudio”.⁵⁷ Por tanto, no se trataría al currículum como un texto igual al de la obra, pues la obra alegórica se realiza con la finalidad de plantear sentidos de lectura contradictorios, y revertir uno sobre el otro. Pero el currículo no es en sí para ser leído, sino simplemente muestra de algún modo esos sentidos contradictorios; sin que signifique en sí, que las contradicciones inherentes a éste tengan que terminar en deconstrucción y, si se retomara a Owens, fracaso. Al contrario, se trata más bien del planteamientos de

55. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 297, 314.

56. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 182.

57. *Ibidem*, p. 182-183.

temas basados en términos opuestos o contradictorios entre sí. Los ejemplos que dan Efland, Freedman y Stuhr son:

profesor-estudiante, moderno-posmoderno, naturaleza-cultura, forma-contenido, masculino-femenino, nosotros-otros, centro-márgenes, universal-plural, local-nacional, individual-grupal, etcétera.⁵⁸

Habría que tener cuidado en pensar que semejantes oposiciones son típicamente posmodernas; pues como se vio en el primer capítulo, las dualidades son más bien particulares de la modernidad. Y estos autores incluso trataron el asunto de las representaciones duales a partir de conceptos antitéticos, como una de las características de lo que ellos llaman la epistemología moderna.

A la par de la relación entre poder y saber, los pequeños relatos, y la deconstrucción; Efland, Freedman y Stuhr incluyen la doble codificación de Charles Jencks, como vía para desarrollar un currículo en la posmodernidad. Al igual que los autores de las tesis nombradas, la doble codificación no es un asunto pedagógico, sino proveniente de otro campo del saber, el análisis de la arquitectura. Jencks considera que la arquitectura posmoderna suma cuestiones tanto de la modernidad como de la posmodernidad, primordialmente códigos y mensajes. Se trata a las obras arquitectónicas a través de un análisis semiótico, para develar sus códigos y mensajes; partiendo de la idea de que una obra emplea recursos propios de la modernidad, es decir, del pasado; como de la posmodernidad; recursos que a su vez hablan de su tiempo.⁵⁹ Pero, a diferencia de la deconstrucción, aquí no hay una contradicción indisoluble entre los varios sentidos de la obra; que además, en la deconstrucción se suponen diversos, se trata de montajes, entendiéndolo desde el arte visual. En cambio, en la doble codificación sólo hay dos sentidos, que no se oponen entre sí hasta subvertirse cada uno al otro; sino que simplemente se dan a la vez. Lo que comparten ambas vías de análisis hacia el arte, es la ubicación de su objeto de estudio en obras principalmente de apropiación y de montaje. Aguirre explica la práctica de la doble codificación como la “utilización descontextualizada y revisitada del pasado”.⁶⁰ Las estructuras compositivas, formales o herramientas del pasado, al ser insertadas en obras de un presente, y con una actitud o postura propia la posmodernidad; por supuesto que se encuentran fuera de su contexto, porque se insertan en un marco histórico, artístico y cultural ajeno. Como ejemplo

58. *Ídem*.

59. *Ibidem*, p. 158, 183-184.

60. Imanol Aguirre, *op. cit.*, p. 317.

de ello, Efland, Freedman y Stuhr citan un pequeño extracto del texto “Postmodern vs. Late-Modern” de Jencks, al respecto de la Staatsgalerie de Stuttgart:

Uno puede sentarse sobre estas falsas ruinas y ponderar la verdad de nuestra inocencia perdida: vivimos en una época que puede levantar construcciones hermosas y expresivas siempre y cuando sean superficiales [...] Somos hermosos como la Acrópolis o el Panteón [sic.] pero también tenemos una estructura de hormigón y revestimientos engañosos ⁶¹

Dentro del currículo, los autores ven en la doble codificación una posibilidad para su modificación. Dicen que las prácticas docentes de la modernidad en realidad, no han sido del todo modificadas por los profesores; incluso en momentos de cambio dentro de la educación moderna, cuando se abandonaba, al menos desde la estructura modelística, el tipo de educación. Los profesores, nos dicen, aún enseñan la forma visual o “elementos y principios del diseño, introducidos a principios del siglo XX”; y recurren a prácticas para desarrollar los potenciales creativos y expresivos del alumno, que partían del artista como una singularidad individual y central.⁶² Entonces, no se trata ya de abandonar conocimientos del arte modernos, sino de relacionarlos con visiones del arte de la posmodernidad. Empero, no se trata de llevar la posmodernidad a la escuela moderna, dejando que la segunda sea el eje rector. Sino al contrario, lo ven como una inserción del pasado a manera de apropiación; llevando “los enfoques modernos de currículos anteriores”.⁶³ Todo ello con la finalidad de mostrar las limitaciones de las prácticas educativas anteriores. Como ejemplo de ello hablan de un análisis formal de obras contemporáneas cuyo sentido no está basado sobre la forma; lo cual llevaría, supuestamente, a ver las limitaciones de un análisis semejante.⁶⁴ De ello podríamos concluir que el uso de análisis de obras de tipo moderno, para estudiar obras contemporáneas e incluso pasadas; tiene una función de crítica; y no en sí, el objetivo de mostrar cómo esos productos pueden contener diversos recursos provenientes tanto del pasado como del presente. Lo central no es tanto llegar a un conocimiento más amplio y diverso del arte como objeto de estudio, sino hacer ver al alumno que ciertos tipos de análisis del arte ya no son viables; al mostrar sus llamadas limitaciones, no se ve el potencial que puede tener una práctica moderna, sino sólo sus errores.

61. Charles Jencks, “Postmodern vs. Late-Modern”, en I. Hoestery (comp.), *Zietgiest in Babel: The Postmodernist Controversy*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 6. Citado por Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 183.

62. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *Ibidem*, p. 43, 186.

63. *Ibidem*, p. 186.

64. *Ibidem*, p. 186-187.

ANÁLISIS DE CASOS CURRICULARES Y LA UBICACIÓN DEL DIBUJO

Hemos tratado sólo algunas de las características de un modelo educativo y curricular de la modernidad; y visto el de la posmodernidad principalmente a través del texto de Efland, Freedman y Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*. Ellos, así como Imanol Aguirre, no tratan casos particulares de currículos, ni un modelo teórico curricular; por lo que habrá que tratar de vislumbrar por nuestra cuenta, cómo es que en los casos que se analizarán, se puede reflejar algunas de las características del currículo de la posmodernidad, o bien, de la modernidad; teniendo en cuenta que lo estudiado al respecto de la modernidad, fue solamente el modelo educativo de base disciplinar. Empero, es preciso mencionar que Efland, Freedman y Stuhr tratan brevemente un par de esquemas curriculares, uno de la modernidad y otro de la posmodernidad, en base a Christopher Alexander y su texto “A city is not a tree”, de 1988. El esquema curricular de la modernidad tendría la apariencia de un árbol que se diversifica en diversas ramas. Es decir que de un tronco común y principal, se conectan diversas ramas; bajo la idea de que hay una idea principal y otras subordinadas.⁶⁵ Dicha estructura sería jerárquica, partiendo de un punto principal diversas líneas que a su vez, en un cierto punto se dividen en otras varias. El recorrido del alumno a través de la currícula, iría de lo que estos autores llaman idea principal, para ir después hacia las subordinadas, o viceversa. Es decir que en un cierto punto del recorrido, el alumno no puede saltar de una línea del conocimiento hacia otra; sino que tiene que recorrer el currículum en un orden secuenciado. Habrá que recordar que previamente se habló de la currícula de base disciplinar como secuencial, que va de un orden de los conocimientos más simples hacia los más complejos, o bien, en grados de dificultad.

En la posmodernidad, el currículo tomaría una figura semejante a una red compuesta de diversas interconexiones; el cual el alumno podría recorrer en diversas direcciones. Entonces, aunque al alumno se le ofrezca un cierto campo u objeto de estudio base, éste mismo puede ser estudiado a través de perspectivas y temas diversos, según elija el alumno. La red deja de ser del todo secuencial, para

tener puntos de conexión entre las líneas de la trama. A pesar de ello, vemos en el esquema de Christopher Alexander, algunos puntos que funcionan cual núcleos que contienen o abarcan las subdivisiones; sin que ello implique un recorrido jerárquico en sí, ni secuencial en el sentido lineal.⁶⁶ Cada perspectiva posible de un cierto objeto de estudio en clase, o cada tema a través del cual éste se puede estudiar, constituye la idea de los pequeños relatos. Se podría colegir aquí que cada asignatura puede funcionar a manera de un relato o visión de un cierto objeto. Es decir que se estudia un punto de vista posible a través del cual se puede entender ese objeto, con sus procedimientos y subtemas afines; quedando dicha perspectiva sólo como una de las tantas posibles; y ya no como la única y correcta. Ello lo relacionan Efland, Freedman y Stuhr con lo que Jerome Brunner llamó “modo narrativo” del “funcionamiento cognitivo”, que es diferente al que llamó modo “metodológico o paradigmático”. Cada uno tendría procedimientos y herramientas diferentes; el paradigmático sería argumentativo y estaría relacionado con los procedimientos científicos, con la finalidad de conocer lo verdadero; y el narrativo, como su nombre lo dice, sería una historia, cuya función es el convencer, la “verosimilitud”, más no el llegar a la verdad.⁶⁷ La educación basada en los relatos, dicen los autores de *La educación en el arte posmoderno*, dan significado a la experiencia, sin llegar a la verdad. Pero había que tomar en cuenta que no se trataría, dentro de un currículo de la época que nos interesa, de un tema rector ni único, sino de una diversidad de temas o relatos posibles.

Los siguientes casos curriculares que se analizarán, no se han elegido en sí por su adecuación a la estructura curricular abstracta de la posmodernidad. El caso de la Licenciatura en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM; se eligió por ser una actualización reciente al plan de estudios. Se aprobó la actualización en junio de 2009, y se abrió para su ingreso en agosto del 2009, en el llamado Semestre 2010-1. También se eligió esta licenciatura por ser un caso latinoamericano, más que por ser mexicano. El plan de estudios de BA Fine Art del Central Saint Martins College of Art and Design, de Londres, se ha elegido por ser un caso Europeo, y por abarcar diversas áreas disciplinares de las artes visuales. En esa misma ciudad y escuela hay estudios especializados a nivel licenciatura, dentro de un solo campo disciplinar; empero, lo que nos interesa es localizar al dibujo dentro de estructuras curriculares que abarcan diversas áreas. Ello mismo fue tomado en cuenta para tratar el caso del BFA de la School of the Arts Institute

66. *Ibidem*, p. 194.

67. *Ibidem*, p. 195.

of Chicago, de Estados Unidos. Esta nación es una de las que ha ido cobrando más fuerza dentro de lo que se llama el arte y cultura occidentales, a pesar de encontrarse en América.

El estudio de estos currículos se hará a partir de la información que las escuelas o colegios ofrecen al público en general, tanto a los alumnos inscritos como a los posibles futuros candidatos. Por ello, se partirá de material en línea, o de folletos publicados por las escuelas. Y se deja de lado el estudio de las posibles normativas y documentos oficiales administrativos, a los cuales no siempre es fácil acceder. Ello puede llevarnos a no conocer de modo preciso los periodos temporales que pueden tomar los estudios en su totalidad, es decir, de cuánto tiempo puede tomar al alumno el hacer su recorrido curricular. Aunque habrá casos en los que será más sencillo conocerlo.

Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP, UNAM

La Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP, correspondiente al Plan de estudios actualizado 2010, está estructurado en ocho semestres dentro de los cuales, se ofrecen asignaturas obligatorias, talleres y asignaturas optativas. Las asignaturas obligatorias, como su nombre lo indica, deben ser cubiertas por todos los alumnos, sin importar el área de talleres que haya elegido. Los talleres son cursados a partir del tercer semestre, y llevan de éste al sexto semestre, el nombre de Experimentación Visual; mientras que en el séptimo y octavo, el de Investigación Visual. Por otro lado, las optativas son ofrecidas del primer a sexto semestre, teniendo que llevar una asignatura a su elección por semestre.

Presento tres tablas del mapa curricular subdividido en tipos de asignatura y semestres, para posibilitar la visualización gráfica del posible recorrido de los alumnos dentro del currículo. Éstas están basadas en los folletos *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)*, y *Plan de Estudios Actualizado (Mapa Curricular)*.⁶⁸

68. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)* [Folleto]. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, (2009).

Plan de Estudios Actualizado 2010 (Mapa Curricular) [Folleto]. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, (2009).

EL CURRÍCULO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

ASIGNATURAS OBLIGATORIAS						
1º Semestre	Educación Visual I	Diseño Básico I	Principios del Orden Geométrico I	Teoría e Historia del Arte I		Dibujo I
2º Semestre	Educación Visual II	Diseño Básico II	Principios del Orden Geométrico II	Teoría e Historia del Arte II		Dibujo II
3º Semestre				Teoría del Arte I	Historia del Arte I	Dibujo III
4º Semestre				Teoría del Arte II	Historia del Arte II	Dibujo IV
5º Semestre		Teoría de la Comunicación I		Teoría del Arte III	Historia del Arte III	
6º Semestre		Teoría de la Comunicación II		Teoría del Arte IV	Historia del Arte IV	
7º Semestre	Análisis I	Nociones de Cibernética I	Seminario de Investigación I	Seminario de Arte Contemporáneo	Técnicas, Materiales, Costos y Presupuestos	
8º Semestre	Análisis II	Nociones de Cibernética I	Seminario de Investigación II	Seminario de arte Urbano		

ASIGNATURAS OPTATIVAS (Se toma una por semestre)				
1º, 2º, 3º y 4º Semestres	Textos y Tecnología Digital I	Tecnología Digital y Arte I	Técnica de los Materiales I	
	Textos y Tecnología Digital II	Tecnología Digital y Arte II	Técnica de los Materiales II	
	Taller de Medios Múltiples I	Animación I	Taller de Esmalte sobre Metal I	
	Taller de Medios Múltiples II	Animación II	Taller de Esmalte sobre Metal II	
5º y 6º Semestres	Multimedia y Arte I	Animación Digital I	Taller de Dibujo Experimental I	Idioma Extranjero Inglés I
	Multimedia y Arte II	Animación Digital II	Taller de Dibujo Experimental II	
	Portafolios Digital I	Videoarte I	Modelos de Gestión Cultural I	Idioma Extranjero Inglés II
	Portafolios Digital II	Videoarte II	Modelos de Gestión Cultural II	

ANÁLISIS DE CASOS CURRICULARES Y LA UBICACIÓN DEL DIBUJO

ASIGNATURAS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA (Se toman dos talleres por semestre)					
Talleres de Experimentación Visual I					
3º Semestre	Escultura (Modelado)	Estampa (Xilografía, Huecograbado, Litografía o Serigrafía)	Pintura	Fotografía	Diseño Escenográfico
Talleres de Experimentación Visual II					
4º Semestre	Escultura (Modelado)	Estampa (Xilografía, Huecograbado, Litografía o Serigrafía)	Pintura	Fotografía	Diseño Escenográfico
Talleres de Experimentación Visual III					
5º Semestre	Escultura (Plásticos, Cerámica o Metales)	Estampa (Xilografía, Huecograbado, Litografía o Serigrafía)	Pintura	Fotografía	Diseño Escenográfico
	Museografía	Arte Corporal	Artes en Contexto	Proyectos Interdisciplinarios	Producción Audiovisual de Animación
Talleres de Experimentación Visual IV					
6º Semestre	Escultura (Plásticos, Cerámica o Metales)	Estampa (Xilografía, Huecograbado, Litografía o Serigrafía)	Pintura	Fotografía	Diseño Escenográfico
	Museografía	Arte Corporal	Artes en Contexto	Proyectos Interdisciplinarios	Producción Audiovisual de Animación
Talleres de Investigación Visual I					
7º Semestre	Escultura Urbana (Madera o Piedra)	Estampa (Xilografía, Huecograbado, Litografía o Serigrafía)	Pintura Mural	Fotografía	Diseño Escenográfico
	Museografía y Diseño de Entorno	Arte Corporal	Artes en Contexto	Proyectos Interdisciplinarios	Producción Audiovisual de Animación
Talleres de Investigación Visual II					
8º Semestre	Escultura Urbana (Madera o Piedra)	Estampa (Xilografía, Huecograbado, Litografía o Serigrafía)	Pintura Mural	Fotografía	Diseño Escenográfico
	Museografía y Diseño de Entorno	Arte Corporal	Artes en Contexto	Proyectos Interdisciplinarios	Producción Audiovisual de Animación

Las asignaturas obligatorias comprenden diversos ámbitos del saber y dos tipos de prácticas principales, la primera dentro del ámbito del estudio y análisis del arte u otro objeto de estudio; y la segunda dentro de la producción, sea ésta comprendida como artística o como una introducción a un cierto tipo de conocimientos que requieren de una práctica manual. En palabras usadas comúnmente en algunos planes de estudio, se trataría de asignaturas teóricas o prácticas. Sin embargo, consideramos que en ambos tipos, hay tanto un trabajo intelectual como un conjunto de procesos y metodología afines al campo de estudio. Es decir, consideramos al área de los análisis y estudios como labor tanto intelectual como práctica; y el campo de producciones donde es necesaria una actividad manual, como práctica e intelectual.

El ámbito del análisis y estudio de las obras de arte, sea desde un punto de vista histórico, teórico y conceptual, o desde lo que son los procedimientos de la crítica; se concentra principalmente en las asignaturas de Teoría e Historia del arte, Teoría del Arte, Historia del Arte, Seminario de Arte Contemporáneo, Seminario de Arte Urbano y Teoría de la Comunicación. Por otro lado, el conocimiento del ámbito formal proveniente del arte o del diseño, está concentrado tanto en la llamada Educación Visual y el Diseño Básico. Aquí resulta evidente que éstas dos asignaturas corresponden a un modelo curricular propio de la modernidad; cuando, como explican Efland, Freedman y Stuhr, se hizo énfasis en los análisis formales que comprenden entre otras cuestiones, el aprendizaje de los elementos y principios del diseño.⁶⁹ En la educación europea moderna donde se comprendió al arte como un lenguaje o una forma de comunicación, se dio lo que se conoce como alfabetización visual; es decir, se introdujo a los alumnos a un cuerpo formal ordenado y sistematizado de elementos, categorías y relaciones entre los elementos. A pesar de que el cuerpo formal no fue del todo terminado, como apuntan estos autores, si se intentó acercar a la educación a la objetividad de la ciencia.⁷⁰ Las asignaturas de la ENAP que encajan con el término de alfabetización visual, son las de Educación Visual I y II; pues comprende el entendimiento del arte como un lenguaje visual. Por otro lado, las asignaturas de Diseño Básico I y II que se imparten al igual que las mencionadas, en los dos primeros semestres, evidentemente tienen relación con el tipo de formalismos que fueron enseñados a partir de lo que se conformó como principios y elementos del diseño. No habría que olvidar que en la educación europea de base disciplinar, la educación artística se extendió más allá de

69. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 105.

70. *Ibidem*, p. 41.

las artes visuales o plásticas, incluyendo al diseño y la publicidad; pues el campo de estudio no era el arte en sí, sino la imagen visual. Entonces, al cursar el alumno el primer año de licenciatura, es introducido en el conocimiento de la imagen visual a través de un tipo de formalismo, adquiriendo conocimientos sobre algunos de los elementos y posiblemente prácticas, con los que después hará sus producciones. Igualmente, con ello adquirirá bases para la descripción y análisis visual.

Es posible que las asignaturas de Principios del Orden Geométrico I y II, y El Orden Geométrico I y II, que se cursan a lo largo de cuatro semestres;⁷¹ tengan alguna relación con el ideal de acercar al arte visual a la objetividad de la ciencia. Hablamos anteriormente de una serie de prácticas llevadas en la escuela donde impera la consciencia; con el objetivo de hacer conscientes a los alumnos de su labor dentro de la comunicación, y del análisis de los elementos que juegan en ésta; como el campo de lo sintáctico y lo semántico, principalmente.⁷² Posiblemente, pero sin poderlo asegurar, las asignaturas en relación a la geometría, tengan que ver con un cierto conocimiento relacionado con una conceptualización del espacio y su proyección, que es considerado como base dentro de la configuración sintáctica de la obra; entre lo que podría estar la proyección de la misma o la introducción de un orden espacial en ésta.

Lo que resulta evidente, es que las asignaturas de Teoría de la comunicación I y II, sí juegan un papel dentro de la concepción del arte y la imagen visual como una práctica comunicativa. Aquí tendrían lugar las enseñanzas sobre los sujetos y objetos que concurren en la comunicación, como es el emisor y destinatario del mensaje, y el mensaje mismo. La comprensión del mensaje, por supuesto, tiene que ver con la semiótica u otras ramas que abarcan la comunicación o la lingüística.⁷³ La activación del análisis de la obra o imagen visual, se daría entonces en Análisis I y II, que se cursan hasta séptimo y octavo semestre. Sin embargo, el título de estas asignaturas da poco conocimiento sobre el objeto de estudio. Se reconoce una práctica, la del análisis, pero se ignora de qué; y por tanto, también los procedimientos de ésta.

Por ahora, estamos viendo el campo de los conocimientos ofrecidos en la Licenciatura de Artes Visuales, que se consideran necesarios; no en vano se trata de asignaturas obligatorias, lo cual nos habla de una base sobre la que teóricamente

71. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Mapa Curricular)*, op. cit.

72. Imanol Aguirre, *Teorías y prácticas en educación artística*, Barcelona: Octaedro/EUB, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005, p. 255-257.

73. *Ibidem*, p. 256.

se asientan otros conocimientos. Tenemos entonces, que los campos de conocimiento de base de la licenciatura, son: los conocimientos del ámbito de la forma —Educación Visual I y II, y Diseño Básico I y II—; los del ámbito de la comunicación —Teoría de la Comunicación I y II, el llamado Análisis, conocimientos sobre geometría, el campo de la teoría e historia del arte— con las asignaturas que expresamente llevan el nombre de estos campos, más las de Seminario de Arte Contemporáneo y Seminario de Arte Urbano; Técnicas, Materiales, Costos y Presupuestos; Nociones de Cibernética I y II; Seminario de Investigación I y II y Dibujo.⁷⁴ Con respecto a los Seminarios de Investigación I y II, se trata de introducir al alumno en técnicas de investigación del arte. No hay que olvidar que la investigación fue uno de los campos que se abrieron en las escuelas al incluir, como docentes y diseñadores de los modelos educativos, a los llamados especialistas o expertos. Fue en la DBAE donde principalmente se llevó a historiadores, críticos y artistas a integrarse como docentes. Y fue en ese momento en el que la investigación se volvió parte estructural de las labores académicas. Los expertos, como explica Aguirre, fueron los que definieron los métodos y premisas de la investigación; los cuales también serían enseñados a los alumnos según el campo de conocimiento.⁷⁵ Así, cuando encontramos conceptos como experimentación o investigación; sabemos que se éstos tienen que ver tanto con la visión del arte como campo de estudio de especialistas; como con el objetivo de acercar al arte a la objetividad y procedimientos propios de la ciencia.⁷⁶

Por lo anterior, resulta evidente que los Seminarios de Investigación I y II; y más aún, el conjunto de asignaturas que comprenden la producción artística tituladas como Taller de Experimentación Visual o Taller de Investigación Visual; tienen ese espíritu.

El área de producción se estructura en cuatro semestres de Talleres de Experimentación Visual, cursados consecutivamente a partir del tercer semestre; y dos semestres de Talleres de Investigación Visual II. El título de las asignaturas nos indica que el campo de la producción se comprende bajo los procedimientos de la ciencia, como lo es la experimentación y la investigación. Aunque, claro está, sabemos que la investigación puede darse también en el área de las humanidades, más no así la experimentación. Por otro lado, parece incluirse dentro de esta postura ante el arte, las asignaturas optativas de Taller de Dibujo Experimental I y II.⁷⁷

74. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Mapa Curricular)*, *Ibidem*.

75. *Imanol Aguirre*, *Ibidem*, p. 276-277.

76. *Ibidem*, p. 251-251.

77. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)* [Folleto]. *op. cit.*.

Para acercarme a diversas asignaturas de la Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP, entre las que se encuentran como clase de conocimientos técnicos y de habilidades; además de la llamada experimentación, citaré parte del texto de Aguirre respecto a la producción artística dentro de la DBAE:

Spratt, un artista, define para el DBAE las particularidades de la producción artística, es decir “las experiencias directas para crear arte”. Esta creación precisa del conocimiento de los materiales y las técnicas, para acrecentar la capacidad de observación y desarrollar la imaginación rompiendo con la ambigüedad propia de todo proceso creativo.

Distingue entre dos formas arquetípicas de la creación: la figurativa y la abstracta (o no figurativa), aunque reconoce elementos comunes a ambas y reivindican un modo inteligente de usar los materiales y las técnicas en función de los objetivos expresivos y funcionales de las obras. Por supuesto, proponen que el mundo multimediático y de la imagen, en general, debe incorporarse al conjunto de las producciones artísticas visuales para su tratamiento educativo [...] ⁷⁸

Quisiera acentuar la idea de que parte de la educación, dentro de la producción, funciona para romper “con la ambigüedad propia de todo proceso creativo”. Es decir que se tiene la idea de que el proceso de creación visual es ambiguo, poco claro y seguro para el alumno. Por ello, necesita conocer ciertas herramientas y materiales, a lo que yo aunaría procesos que van más allá de lo técnico. Posiblemente la idea de experimentación, en parte tenga que ver con esto. Aunque se sabe que ésta como proceso, forma parte de los métodos científicos, donde los resultados prueban o no si la metodología fue apropiada, así como su reproducibilidad. Ello, por supuesto, no es viable dentro del arte. Por otro lado, si revisamos algunas de las material optativas, como Técnicas de los materiales I y II, Textos y Tecnología Digital I y II, Portafolios Digital I y II, Tecnología Digital y Arte I y II, Animación I y II, Animación Digital I y II, entre otras; se puede ver que comprenden la postura de los conocimientos técnicos y prácticos como base para volver a la producción clara y consciente; así como funcional. Por ejemplo, la asignatura de Tecnología Digital I, introduce al alumno en el conocimiento, producción y manipulación de las imágenes vectoriales; para facilitar la incorporación de su producción dentro del ámbito digital. ⁷⁹

Si revisamos ahora el grupo de las asignaturas optativas, nos podemos dar cuenta de que en ellas impera lo tecnológico, primordialmente lo digital. Las

78. Imanol Aguirre, *Ibidem*, p. 278.

79. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)*, *Ibidem*.

demás asignaturas tienen que ver con campos diversos entre sí: Taller de Medios Múltiples I y II —cuyo campo de estudio parece ser el híbrido—, Taller de Esmalte sobre Metal I y II; Idioma Extranjero Inglés I y II; Modelos de Gestión Cultural I y II; Técnicas de los materiales I y II; y Taller de Dibujo Experimental I y II. Tenemos entonces, que aunque el objeto de estudio es múltiple; se dividen los conocimientos principalmente entre la producción, y el conocimiento técnico o instrumental. Y ahí vemos al dibujo como un taller optativo que se cursa únicamente por dos semestres —quinto y sexto—, y que tiene la cualidad de inscribirse dentro de lo que hemos nombrado como la búsqueda de lo objetivo dentro del arte. Al estar esta asignatura dentro de las opcionales, tener un solo año de estudio y no localizarse dentro de los talleres de producción; sospechamos que el dibujo no se comprende como una de las ramas principales de la producción artística. En este sentido, se podría responder que no es así, porque de primer semestre a cuarto semestre, se cursan las materias de Dibujo I, II, III y IV. Sin embargo, su localización es dentro de las asignaturas obligatorias. Aunque se trate de una clase donde se da la producción, se inscribe dentro de lo que hemos llamado base de los conocimientos. Se cursa a la par que geometría, el campo de las teorías y el arte, el de los conocimientos formales, del diseño y de la comunicación; entre otras asignaturas. Mientras que en el área de los talleres el alumno tiene la posibilidad de estudiar secuencialmente ciertas áreas de la producción —escultura, estampa, pintura, fotografía y diseño escenográfico a lo largo de seis semestres—; Dibujo I, II, III y IV, son asignaturas secuenciales de carácter obligatorio. ¿Qué nos dice la palabra de obligatorio? Nos habla de conocimientos considerados necesarios para el profesional que se titulará de la licenciatura. Es decir que si el alumno decide dedicarse a la pintura, escultura, fotografía, el llamado *body art*, la animación, etc.; requiere aptitudes en el dibujo. Así como el conocimiento de la historia se considera necesario para el profesional en Artes Visuales, también así la práctica del dibujo.

Ya que aquí no contamos con el programa de estudio de las asignaturas donde se lleva el dibujo; no podemos ir más allá de lo que se refleja en el mapa curricular. Lo que éste nos está mostrando es una formación de base cuyo carácter es primordialmente moderno. Posiblemente también, que el dibujo se encuentre dentro del grupo de las asignaturas obligatorias ubicadas dentro de una educación previa a la basada en las disciplinas. Efland, Freedman y Stuhr hablan de un movimiento educativo de “Elementos del dibujo: principios del siglo XX”, donde imperaba un formalismo basado entre otras cosas, en el dibujo de contorno y el color; además

de una concepción estética del arte.⁸⁰ Ello no tendría relación alguna con el Taller de Dibujo Experimental I y II, pues es otra concepción del arte; basado en un tipo de formalismo diferente, primordialmente vanguardista.

La descripción del Taller de Dibujo Experimental I y II, que se da en el “Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documentos Informativo)”, es la siguiente:

Asignaturas que pretenden ofrecer un espacio curricular que favorezca la indagación para la práctica del dibujo como disciplina reflexiva y de descubrimiento conceptual, estético artístico y del diseño para la producción y argumentación de propuestas artísticas. Con la actualización del plan de estudios 2010 puede cursarse en quinto y sexto semestres.⁸¹

A pesar de tener la asignatura un título propio de las nomenclaturas usadas en currículos de la modernidad; nos encontramos ante una descripción abierta a lo llamado conceptual, lo estético y el diseño. Además, encontramos que se entiende al dibujo como “disciplina reflexiva y de descubrimiento”; el descubrimiento aparenta una relación con el carácter de progresista del arte de vanguardia, o bien, con lo experimental; cuyo lugar está en la modernidad. Se habla del dibujo, además, como “diseño para la producción”, y como “argumentación” de propuestas artísticas. Es decir, que el dibujo tendría la función de ser una base para la proyección de la obra, o para su argumentación. Mientras que un término nos habla de la función proyectiva del dibujo para configurar la obra; el otro parece tener que ver con bases requeridas cuando se presenta una propuesta de análisis o de teoría del arte. Así, esta asignatura parece debatirse entre objetivos de un currículo de la modernidad; prácticas aparentemente contemporáneas como es lo llamado comúnmente como conceptual; y ámbitos de áreas que son previas a los momentos históricos que hemos estudiado aquí, como lo estético y la proyección de la obra.

Por ahora se ha hablado de las características del currículo de la Licenciatura en Artes Visuales, relacionadas con la educación moderna; sin embargo, parece ser que la flexibilización disciplinar y la falta de relación entre algunas asignaturas nos hablan ya de tiempos posmodernos. Si revisamos la tabla Asignaturas de Producción artística que nuestro aquí, en base al folleto “Plan de Estudios Actualizado 2010 (Mapa Curricular)”; además de darnos cuenta de que el alumno puede cursar en cada semestre dos campos de producción a elección; tiene la oportunidad de

80. Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 120.

81. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)*, *Ibidem*.

no recorrer toda la secuencia de cada campo. En los dos primeros semestres donde lleva producción —tercero y cuarto—, puede elegir entre Escultura, Estampa —subdividida a la vez en diversos campos según el medio—, Pintura, Fotografía y Diseño Escenográfico. Pero a partir del segundo año de producción —quinto y sexto semestre— se abre un abanico más amplio de Talleres de Experimentación Visual. Se añan Museografía, Arte Corporal, Artes en Contexto, Proyectos Interdisciplinarios, Producción Audiovisual de Animación. Las asignaturas que se suman tienen que ver con nomenclaturas o términos propios de las artes contemporáneas, así como de la flexibilización disciplinar; a excepción de Museografía y la Producción Visual de Animación. Ciertas asignaturas, como Artes en Contexto, por ejemplo; no fijan dentro de su nombre un objeto de estudio preciso, queda abierto a un arte en relación a un cierto tipo de contexto que no podemos vislumbrar a partir de su título. En el “Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)”, está bajo la descripción de:

Asignaturas [Experimentación Visual III y IV (Artes en Contexto)] que pretenden desarrollar en los estudiantes el aprendizaje y la estructuración de proyectos artísticos abiertos a partir de la coherencia de los conceptos y procesos en el ejercicio simultáneo de diversos medios y disciplinas.⁸²

Por otro lado, al llevar séptimo y octavo semestre, las asignaturas de producción cobran el nombre de Taller de Investigación Visual I, II. Al finalizar la secuencia previa —los Talleres de Experimentación Visual—, el alumno puede elegir otras áreas de producción, donde se mantienen asignaturas semejantes a las previas. Así, el alumno recorre el plan de estudios de modo secuencial o modificando su ruta hacia otras líneas.

Podemos ver que el currículo de la Licenciatura en Artes Visuales actualizado recientemente, se debate entre los currículos que se dieron en la educación de la modernidad; y ciertas características de los de la posmodernidad. A la vez que hay conocimientos que funcionan como base, y asignaturas secuenciales; el currículo da al alumno la posibilidad de recorrerlo en rutas completamente móviles, que no son paralelas a las secuenciales. Entonces, tenemos que aquí no se trata específicamente de una red donde hay puntos de interconexión; sino de una trama con líneas verticales, en árbol, y con saltos hacia otras líneas o puntos sueltos. Posiblemente en ese sentido, sea su estructura más posmoderna que moderna, al integrar el pasado con el estado de la posmodernidad. El dibujo (Dibujo I, II, III y IV) se

82. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo), Ibidem.*

queda dentro de lo que serían los conocimientos de base, con una secuencia lineal; pero a la vez, con la asignatura optativa de Dibujo Experimental I y II, como uno de los tantos puntos sueltos a los que el alumno puede acceder en un cierto momento de su recorrido.

Licenciatura en Bellas Artes (con honores) del Central Saint Martins College of Art and Design

La Licenciatura en Bellas Artes (con honores) —BA (Honours) Fine Art— del Central Saint Martins College of Art and Design; es uno de los diversos estudios que ofrece el Central Saint Martins, en vinculación con otras escuelas de arte que comprenden la University of the Arts London. Los estudios están organizados en tres etapas, cada una de 120 créditos; que pueden ser cursadas de tiempo completo en tres años, cubriendo el total de 90 semanas; o de tiempo parcial, en cinco años, llevando los estudios por 150 semanas.⁸³

La organización de la licenciatura es a partir de dos estructuras, las etapas o niveles de los que hablamos previamente, y lo que el colegio denomina como caminos o vías (“pathways”). Las etapas, como se dijo, son tres, en orden secuencial. Las vías, por otro lado, son elegidas por el alumno, pudiendo tomar sólo una de ellas. Éstas son “2D”, “3D”, “4D” y “XD”; y como su nombre lo indica, tienen relación con las denominaciones técnicas usadas para distinguir producciones según el tipo de ámbito espacial y/o temporal que abarcan: la llamada bidimensión, tridimensión y la cuarta dimensión que corresponde a lo temporal. Por otro lado estaría la XD, que este colegio relaciona con las prácticas híbridas, el trabajo en colaboración con otras áreas, y un trabajo que nombran como “plataformas de cruce disciplinar” (“cross-disciplinary platforms”).⁸⁴

Antes de pasar a la descripción de las prácticas y conocimientos que tienen lugar en cada una de las vías; describiré los objetivos, aptitudes o conocimientos que se dan en las tres etapas en que se subdivide la licenciatura. La primera etapa tiene la función de introducir al alumno en la vía que haya elegido. Ello significa que el alumno habrá de haber elegido el campo de estudio que llevará a lo largo de

83. *BA (Honours Fine Art. Course Information* [Documento digital]. Londres, University of the Arts London, Central Saint Martins, College of Art and Design, 2009, p. 4. Disponible en: <<http://www.csm.arts.ac.uk/docs/course-info/ba-fine-art-course-info-oct09.pdf>>.

84. *Ibidem*, p. 4-5.

toda su formación. Aquí tiene lugar la introducción hacia “habilidades y procesos prácticos, habilidades de investigación y estudio, acercamientos críticos y discursivos, ésta [la primera etapa] es de diagnóstico y exploración”.⁸⁵ Así, el primer año se trata de un estudio de las bases del arte y principalmente, del campo de estudio que ha elegido. Para ello, el colegio considera necesarias no sólo unas ciertas habilidades dentro de las prácticas productivas, sino también dentro del ámbito del estudio e investigación. La investigación, como ya se vio anteriormente, forma parte de las actividades que fueron introducidas en la educación de base disciplinar. La inclusión de estudios como la crítica, la historia y la estética, se da principalmente en la educación de base disciplinar estadounidense; teniendo cada uno de los campos de estudio sus propios procedimientos y cuerpo conceptual. Y habría que recordar que en buena medida, estos estudios se introducen al llevarse a los llamados especialistas o expertos al interior de la escuela; para quienes el objeto de estudio es lo que Imanol Aguirre denomina como arte adulto, en otras palabras, el arte que se produce a nivel profesional.⁸⁶ Por otro lado, el término de discurso parece provenir de tiempos más cercanos, con la consideración de las llamadas narrativas y después al arte como textos. Claro está que en el texto que acabo de citar, no se especifica de qué clase de discursos se trata; quedando abierto a la posibilidad de que se refiera a cuestiones sobre el estudio y análisis del arte, o en relación al arte mismo como práctica discursiva.

La primera etapa, como se citó, es de diagnóstico y de exploración. Se trata de una introducción donde el alumno va conociendo la vía que ha elegido, y obteniendo conocimientos básicos dentro de las prácticas de producción y de estudio del arte.

La descripción de la segunda etapa es la siguiente:

Stage 2 (Level 5) is a pivotal period of development in which you begin to take increased responsibility for your learning and for self-directed work. More emphasis is placed on experimentation and risk in developing your ideas, conceptual strategies, research, and means of production. It also demands the refinement of appropriate technical skills.⁸⁷

85. “practical skills and processes, research and study skills, critical and discursive approaches, it is diagnostic and exploratory” (*Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

86. Imanol Aguirre, *Teorías y prácticas en educación artística: Ideas para una revisión pragmática de la experiencia estética*, Barcelona: Octaedro/EUB, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005, p. 276-277.

87. “Etapa 2 (Nivel 5) es una periodo central de desarrollo en el que iniciarás a tomar mayor responsabilidad de tu aprendizaje y trabajo auto-dirigido. Se hace más énfasis en la experimentación, y riesgo en el desarrollo de tus ideas, estrategias conceptuales, investigación e intenciones de producción. También demanda el refinamiento de habilidades técnicas apropiadas.” (*BA (Honours Fine Art. Course Information, Ibídem*, p. 4-5. Tr. Betsabé Tirado.)

Como se puede ver, la segunda etapa solicita al estudiante el tomar responsabilidad de su propio trabajo académico, permitiéndole tomar un papel sumamente activo dentro de su formación. Él habrá que desarrollar sus propias ideas en relación a la producción, configurando sus propias estrategias para resolverla, que según el colegio, abarcan medios, conceptos e investigación. Aquí resulta importante observar cómo es que la investigación se lleva hacia el campo de la producción, y no así hacia un conocimiento más distanciado del arte como objeto de estudio, como sucede en la crítica o la historia del arte. Lo anterior supone que el alumno debe ser consciente de los recursos que abarcan sus prácticas dentro del campo elegido. Por otro lado, dentro de esta segunda etapa se prevé que el alumno incrementará y refinará sus habilidades técnicas, necesarias para la producción.

La tercera y última etapa, que llevaría el alumno en el tercer año de estudios, si es que se dedica de tiempo completo a la licenciatura, tiene el objetivo de que el alumno se sitúe ya como un profesional contemporáneo; además de procurar vincularlo con las actividades profesionales o con estudios posteriores, como la maestría. Aquí se da un “periodo de realización que conjunta como un todo, tu aprendizaje a lo largo del programa”.⁸⁸ Es decir que en el último nivel se trata de un cierre donde el alumno pone en práctica los conocimientos adquiridos en la licenciatura, con la finalidad de acercarlo a lo que serían las actividades profesionales de un artista.

Esta etapa parece tener relación con los proyectos que el Central Saint Martins College of Arts and Design o la University of Arts London, lleva a cabo para vincular a los alumnos con proyectos y actividades externas, así como con campos laborales. Por ejemplo, hay proyectos para realizar producciones fuera del colegio, como obras de sitio específico o intervenciones temporales. Igualmente, la universidad mantiene relaciones con galerías, agencias e instituciones culturales; además de con otras universidades del mundo.⁸⁹ Todo lo anterior nos lleva a ver que el colegio y la universidad ofrecen al alumno posibilidades vincularse con áreas profesionales y laborales, o para ir guiando futuros estudios, sea dentro del mismo colegio o conjunto de escuelas que abarca la University of Arts London, o en otras universidades nacionales o extranjeras. El colegio prevé formar profesionales en la práctica del arte, o en actividades como la crítica, la curaduría y la docencia; así

88. “period of realisation that brings together your learning during the programme as a whole” (*idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

89. *Ibidem*, p. 6

como posiblemente, en otros medios profesionales como la publicidad y ciertos campos del diseño.⁹⁰

Como se mencionó, hay cuatro vías o caminos principales que el alumno puede elegir para recorrer su currícula, pudiendo tomar sólo una de ellas: 2D, 3D, 4D y XD. La vía 2D, es descrita del siguiente modo:

2D Teaching is concern with representation, narrative, the building of surface and/or illusion, collage, streams of process, production, analogue and digital reprographics, the development of drawing and understanding of the discourses surrounding painting. The development of an extended process of making through several material, technical, critical and reflexive 'moments' is at the centre of teaching and learning. Discussions arising might include those on authorship, authority and aura, perception and phenomena, narrative images and models of time, systems for the production of meaning, disclosure and the politics of semiotics in photography and painting. The intertextuality of appropriation provides a theoretical language for practice which brings it into association with different forms of literature and criticism."⁹¹

Como se puede ver, esta vía está orientada principalmente hacia la producción en campos disciplinares cuyo campo espacial es plano, es decir, dentro de la llamada segunda dimensión; aunque bien, se abordan cuestiones que suponen incluir el tiempo y lo narrativo. Los campos disciplinares o medios que podemos extraer de aquí son la gráfica, el *collage*, el dibujo, la pintura y, aparentemente, la fotografía. Sin embargo, cada uno de éstos no parece jugar un papel primordial, al contrario de los llamados procesos de producción y las perspectivas de estudio y análisis del arte, que se dan principalmente en el arte posmoderno y contemporáneo. Así, los estudios dentro de la producción pueden ir de lo llamado análogo a lo digital, de medios varios como la gráfica de reproducción, el *collage*, la pintura o el dibujo. Lo que podemos tomar de aquí, al ver que ciertos conceptos del arte, procesos y perspectivas de análisis, son los que guían y dan curso a una cierta concepción del arte; es que los campos disciplinares no tienen un papel como campos disciplinares autónomos, con sus propios conceptos y procesos; sino que se inscriben como

90. *Ibidem*, p. 7.

91. "2D. La enseñanza tiene que ver con la representación, narrativa, la construcción de la superficie y/o ilusión, el *collage*, ramas de proceso, producción, repro-grafía análoga o digital, el desarrollo del dibujo, y comprensión de discursos alrededor de la pintura. El desarrollo de un proceso ampliado de producción a través de diversos "momentos" materiales, técnicos, críticos y reflexivos; es el centro de la enseñanza y el aprendizaje. Las discusiones surgidas pueden incluir aquellas sobre la autoría, la autoridad y el aura, la percepción y la fenomenología, imágenes narrativas y modelos de tiempo, sistemas de producción y significación, divulgación y las políticas de la semiótica en la fotografía y la pintura. La intertextualidad de la apropiación provee un lenguaje teórico para la práctica, que lo relaciona con diferentes formas de literatura y crítica." (*Ibidem*, p. 4. Tr.: Betsabé Tirado.)

medios o prácticas, más no en el sentido moderno y greenberiano. Las prácticas y medios que puede elegir el alumno entre una gran diversidad, son vinculados con asuntos y perspectivas del arte contemporáneo y posmoderno; lo cual lleva al alumno a una concepción del arte como se da en la contemporaneidad. Las discusiones en torno a la autoría, la autoridad y el aura, son un asunto que ya tratamos aquí dentro de la práctica de la apropiación. Y dentro de este mismo tipo de práctica se puede inscribir también la de la intertextualidad dentro de la apropiación, que el Central Saint Martins ubica como un lenguaje teórico para la práctica, en asociación con textos diversos como los de la crítica.

También resulta importante ver que la formación del alumno se conceptualiza en “momentos” de procesos de la práctica artística donde se da una vinculación con materiales diversos, asuntos técnicos, críticos y reflexivos. Es decir que se da importancia al proceso del alumno como un todo que involucra procesos mentales y prácticos.

Ciertos conceptos clásicos del arte, como la representación, la superficie y la ilusión, también tienen cabida en la vía 2D. Entonces, la vía comprende toda una complejidad de actividades, procesos, habilidades y perspectivas de estudio; donde una visión del arte contemporáneo y la actividad de producción juegan una posición privilegiada y asociada entre sí. Lo mismo ocurre con las vías 3D, 4D, y XD; donde concurren otros cuerpos conceptuales, perspectivas del análisis, la crítica y estudio del arte, así como campos de producción. La 3D, por ejemplo, está relacionada con conocimientos y conceptos que se dan en el espacio concreto o la llamada tridimensión, además de la inclusión de la luz y el sonido.⁹² Así, algunos de los conceptos estudiados en esta vía son relacionados con la forma —área, masa, volumen—; con perspectivas de los artistas o críticos al respecto de la escultura —lo monumental, la cuestión de la escala, y el campo expandido—; además de otras perspectivas bajo las cuales es analizado el arte contemporáneo, incluidas aquellas que la crítica moderna trajo consigo —como la presencia y la fenomenología—. ⁹³

La vía 4D, como dice su descripción, se enfoca sobre “el uso del tiempo, la duración, el movimiento y la acción, como propiedades centrales de la producción artística”.⁹⁴ Por ello, dentro de los medios que abarca está la imagen estática y en

92. *Ibidem*, p. 5.

93. *Ibidem*.

94. “the use of time, duration, movement and action as central material properties in the making of art” (*idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

movimiento, y dentro de ello varios medios tecnológicos; la *performance*, la instalación y el sonido. Curiosamente, aquí también se incluye al dibujo como medio, no en el sentido moderno, sino dentro del marco de toda esta serie de medios; y de temas y conceptos de la historia, crítica y teoría del arte que tienen que ver con relaciones entre arte y tecnología; el arte como objeto; la obra abierta; la acción; tiempo y duración; así como con políticas de colaboración. Ello supone que el dibujo se encuentra vinculado con prácticas donde se da plenamente la flexibilización disciplinar, y que incluyen cuestiones de relación entre espacio y tiempo, como es el movimiento.

La vía 4D es donde tiene lugar aún más plenamente, la flexibilización disciplinar. Aquí, como su descripción apunta “[se] promueve el desarrollo de acercamientos híbridos, y demanda un reconocimiento de oportunidades para la práctica en colaboración”.⁹⁵ El híbrido, como ya habíamos estudiado a través del texto de Pedro Cruz Sánchez, “El arte en su “fase poscrítica””, se da cuando la idea moderna del arte como puro y compuesto de un límite que lo separa de aquello que no es, se pierde. Al perderse ese límite, el arte ya no tiene con que ser contrastado, ya no hay un otro diferente o “fondo de polución”; diluyéndose con todo lo que le rodea. Aunque se pierde lo que Cruz Sánchez denomina como el ser ontológico del arte, “el arte *es*”; el arte al relacionarse con su contexto se vuelve un “el arte es *X*”, es decir que su ser está en relación con lo que le rodea, más no precisamente con una localización fija.⁹⁶ Así, si se dan las relaciones multidisciplinares en la vía 2D; en la 3D, el campo expandido; en la 4D, una flexibilización disciplinar donde hay prácticas y medios, más no campos disciplinares; la vía XD es el sitio del híbrido, de la indefinición disciplinar; pero también, aparentemente, de lo interdisciplinar, pues se habla de prácticas de colaboración y de un cruce de plataformas disciplinares. Aquí el alumno puede vincular su práctica con las demás vías, y adquiere conocimientos sobre el contexto en el que se inscribe el arte, como cuestiones sobre lo institucional, lo social, psicológico; la museología, curaduría y el archivo.⁹⁷

Los estudios, además, comprenden asignaturas en relación a la crítica y teoría del arte; así como asignaturas optativas que pueden relacionarse con asignaciones de proyectos o investigaciones, u otros temas de estudio. Los “Critical and Theoretical Studies” están relacionados con las unidades de estudio de las vías, e in-

95. “fosters the development of hybrid approaches and demands a recognition of opportunities for collaborative practice.” (Ídem, Tr. Betsabé Tirado.)

96. Pedro Cruz Sánchez, “El arte en su “fase poscrítica”: De la ontología a la Cultura visual”, en Brea, José Luis, et. al., *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 92., 96, 98.

97. BA (Honours Fine Art. Course Information [Documento digital]. Ídem, p. 5.

cluyen seminarios, lecturas sobre teoría e historia, tutorías e investigación. En la tercera etapa de los estudios, el alumno escoge un tema y campo para investigar, que esté relacionado con su práctica de producción; teniendo entre sus objetivos el ubicar o aproximar al alumno al marco teórico de su producción. El resultado final de la investigación, al estar fundada sobre la producción, es una pieza y un documento de investigación.

En los estudios de la Licenciatura en Bellas Artes (con honores) del Central Saint Martins College of Art and Design; podemos ver una visión del arte contemporáneo que une conceptos de la modernidad y de la posmodernidad, pero inscritos completamente en asuntos que tratan hoy en día artistas, críticos, historiadores y teóricos del arte. El lugar del dibujo resulta un tanto ambiguo; pues mientras se encuentra relacionado con prácticas que tienen que ver principalmente con la llamada bidimensión, también aparece en los estudios de la 3D, donde abarca cuestiones como tiempo y movimiento. Y aunque se ubique dentro de estas llamas vías; cada una de ellas presenta a las disciplinas artísticas como medios y prácticas, más no como campos disciplinares y medios en el sentido moderno. Se trata de prácticas que el alumno puede llevar a lo largo de la licenciatura, pero en las cuales no se especializa. En lo que se especializa es en un cierto campo y visión del arte de la contemporaneidad, entre los varios que existen. Tenemos así que el dibujo resulta ser una práctica y un recurso al que el alumno puede acceder a lo largo de sus estudios, entre los varios que la escuela ofrece.

Licenciatura en Bellas Artes de la School of the Art Institute of Chicago

La Licenciatura en Bellas Artes (BFA) de la School of the Art Institute of Chicago, tiene a la producción artística como centro principal. Ésta va acompañada de cursos dentro de diferentes áreas, como lo que ahí llaman “artes liberales” (“liberal arts”); la historia, la crítica y teoría del arte; ciencias sociales, ciencias naturales, humanidades; y otros cursos que preparan al estudiante en la investigación sobre el arte.

Los estudios no tienen una duración de tiempo particular, en cuanto a totalidad de años. Sin embargo, se considera que el alumno es de tiempo completo

cuando en los semestres de otoño y primavera cursa al menos 12 créditos en total, lo que equivale a cuatro asignaturas, pues todas las ofrecidas son de 3 créditos. El alumno de tiempo completo deberá, también, cursar por lo menos 6 créditos en el semestre de verano.⁹⁸ El programa de la Licenciatura en Bellas Artes tiene un total de 132 créditos, que se cubren aproximadamente entre 3 años y medio o cuatro años y medio.

La currícula no tiene, así, una organización compuesta por semestres, donde en cada uno hay estipulado unos ciertos cursos. Ello ocurre únicamente en los semestres de otoño y primavera del primer año, más no después. Aquí más bien, se trata de cursos divididos en departamentos, de los cuales el alumno deberá cubrir una cierta cantidad de créditos. Aún así, hay ciertas materias optativas que el alumno puede tomar de cualquier departamento. Por otro lado, lo relacionado con los cursos de producción, que aquí se conocen bajo el nombre de “Studio”, pueden ser cursados en cualquier departamento que el alumno elija.

La organización de los cursos a lo largo de la asignatura se presenta en la tabla currícula general.⁹⁹ También se presenta en una tabla los cursos del Programa de Primer Año (First Year Program).¹⁰⁰

Como se puede ver, los cursos de Núcleo de Práctica de Estudio o de Taller I y II (Core Studio Practice I y II) y Estudio o Taller de Investigación I y II (Research Studio I y II) son parte integral de lo que la escuela denomina como Studio, que es la producción. Así, ambos se relacionan con la primera introducción que tiene el alumno con la producción artística. Por un lado, el Núcleo de Práctica de Estudio es el curso donde se llevan a cabo los primeros trabajos de producción del alumno, sin una línea disciplinar específica. Según su descripción, está dedicado tanto a la práctica disciplinar como interdisciplinar; teniendo como contenidos: el uso de materiales y herramientas, conceptos y métodos dentro de las “áreas de Superficie (2-dimensiones), Espacio (3-dimensiones), y Tiempo (3-dimensiones), y ambos (*sic.*) independientemente y en relación con uno y otro).¹⁰¹ El alumno re-

98. “Undergraduate studies overview”. En SAIC - *School of the Art Institute of Chicago* [Sitio en línea]. Chicago, The School of the Art Institute of Chicago, 2010. Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/ug_degrees/overview/>.

99. Tabla realizada en base a “BFA”. En SAIC - *School of the Art Institute of Chicago*. *Ibidem*. Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/ug_degrees/bfas/index.html>.

100. Tabla realizada en base a “BFA”. En SAIC - *School of the Art Institute of Chicago* [Sitio en línea]. *op. cit.* Y a *First Year Experience* [folleto digital]. Chicago, School of the Art Institute of Chicago, s.f., pp. 20. Disponible en: <http://www.saic.edu/pdf/admissions/pdf_files/saic_fyex.pdf>.

101. “areas of Surface (2-dimensional), Space (3-dimensional), and Time (4-dimensional), both independently and in relation to one another” (“Contemporary Practices (for undergraduate students only)”. SAIC - *School of the Art Institute of Chicago* [Sitio en línea]. *op. cit.* Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/departments/fyp/index.html#courses/SLC_term_0790>. Tr.: Betsabé Tirado.)

ANÁLISIS DE CASOS CURRICULARES Y LA UBICACIÓN DEL DIBUJO

CURRÍCULA GENERAL	
ÁREA	CRÉDITOS
ESTUDIO O TALLER (STUDIO)	72
Entre las que están las materias del Programa de primer año (First Year Program):	
Núcleo de Práctica de Estudio I (Core Studio Practice I)	
Núcleo de Práctica de Estudio II (Core Studio Practice II)	
Estudio de Investigación I (Research Studio I)	
Estudio de Investigación II (Research Studio II)	
SAIC Cableda: Capacidad del ordenador portátil y representación digital (SAIC Wired: Laptop Literacy and Digital Imaging) (de 1.5 créditos) o SAIC Cableda: Creando cultura y comunidad en la WWW (SAIC Wired: Creating Culture and Community on the WWW) (de 1.5 créditos)	
HISTORIA DEL ARTE (ART HISTORY)	18
Culturas/Civilizaciones del mundo: Prehistoria - Arte y arquitectura del siglo Diecinueve (World Cultures/Civilizations: Pre-History - Nineteenth Century Art and Architecture) (3)	
Asignatura optativa de Historia del arte, del nivel 1000	
4 asignaturas optativas de Historia del Arte	
ARTES LIBERALES (LIBERAL ARTS)	30
Inglés:	
Seminario de primer año I (First Year Seminar I)	
Seminario de primer año II (First Year Seminar II)	
2 asignaturas de Ciencias Naturales	
2 asignaturas de Ciencias Sociales	
2 asignaturas de Humanidades	
2 asignaturas optativas de Artes Liberales	
OPTATIVAS EN GENERAL (GENERAL ELECTIVES)	12
4 asignaturas optativas de las áreas de Producción, Historia del Arte o Artes Liberales	
CRÉDITOS TOTALES	182

EL CURRÍCULO EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

PROGRAMA DEL PRIMER AÑO (First Year Program)		
ASIGNATURA	CRÉDITOS	HORAS
SEMESTRE DE OTOÑO		
Núcleo de Práctica de Estudio I (Core Studio Practice I)	3	7
Estudio de Investigación I (Research Studio I)	3	7
Culturas/Civilizaciones del mundo: Prehistoria - Arte y arquitectura del siglo Diecinueve (World Cultures/Civilizations: Pre-History - Nineteenth Century Art and Architecture)	3	3
Inglés: Seminario de primer año I (English: First Year Seminar I)	3	3
Estudio de introducción optativo (Introductory Studio Elective)	3	7
SAIC Cableda: Capacidad del ordenador portátil y representación digital (SAIC Wired: Laptop Literacy and Digital Imaging) o SAIC Cableda: Creando cultura y comunidad en la WWW (SAIC Wired: Creating Culture and Community on the WWW)	1.5	
SEMESTRE DE PRIMAVERA		
Núcleo de Práctica de Estudio II (Core Studio Practice II)	3	7
Estudio de Investigación II (Research Studio II)	3	7
Historia del arte: Estudio del arte y arquitectura modernos a contemporáneos (Art History: Survey of Modern to Contemporary Art and Architecture)	3	3
Inglés: Seminario de primer año II (English: First Year Seminar II)	3	3
Estudio de introducción optativo (Introductory Studio Elective)	3	7

aliza trabajos en base a los temas y materiales que el profesor presenta ante clase. Y con el objetivo de acercarse a la producción contemporánea, también se ven temas basados en la historia, el arte contemporáneo, además de cuestiones formales y conceptuales que supone una obra. Este estudio viene acompañado de la clase Estudio de Investigación. En el Estudio de Investigación I, el alumno es introducido a la investigación basada sobre las prácticas de producción, sean éstas de carácter artístico o de diseño. Se trata también de acercarlo a algunas de las estrategias usadas por los especialistas mencionados; dentro de las que el curso contempla los temas y actividades de:

a) collecting and classification, b) mapping and diagramming, c) systems of measurement, d) social interaction, e) information search systems, f) recording and representation; and g) drawing and other notational systems.¹⁰²

A través de los objetivos de esta asignatura, se reflejan algunas de las características de la educación basada en las disciplinas. Podemos ver que se habla indistintamente de arte y de diseño, lo cual nos indica la ampliación que tuvo el objeto de estudio en las escuelas europeas de este tipo, cuando no sólo se enseñó arte visual, sino también diseño y publicidad.¹⁰³ De hecho, la Licenciatura en Bellas Artes que estamos analizando, abarca estudios ofrecidos en departamentos que van hacia áreas del diseño, como el de Diseño de Moda (Fashion Design) y el Diseño de Comunicación Visual (Visual Communication Design). Por otro lado, ya hemos visto que la investigación, sea dentro los procedimientos que poseen las disciplinas de historia, crítica del arte, producción u otras; es parte de las labores que llevan a cabo los profesores considerados como expertos; quienes introducen a los alumnos a la investigación.

Por otro lado, los temas y prácticas mencionadas anteriormente, nos hablan de una amplitud temática relacionada radialmente, sólo con el problema de la investigación dentro de la producción artística. Es interesante ver que aquí aparece la palabra de dibujo como un “sistema notacional”, es decir, como un cierto código.

El Estudio de Investigación II está basado sobre un tema que sirve de base para la investigación relacionada con la producción. Cada asignatura de este curso,

102. “a) recolección y clasificación, b) trazo de mapas y diagramas, c) sistemas de medición, d) interacción social, e) sistemas de búsqueda de información, f) registro y representación; y g) dibujo y otros sistemas de notación.”. *Idem*. Tr. Betsabé Tirado.

103. Imanol Aguirre, *Teorías y prácticas en educación artística: Ideas para una revisión pragmática de la experiencia estética*, Barcelona: Octaedro/EUB, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005, p. 254.

ostenta un subtítulo que describe el tema de estudio en que se centra la clase. Entre los diferentes subtítulos están: “El arte como texto” (“Text as Art”), “Fuera de las sombras” (“Out of Shadows”), “Proposición de juego de palabras” (“Pun Intended”), “Yo/tú: Sobre la identidad” (“Me/You: About Identity”), “Políticas/propaganda, protesta” (“Politics/Propaganda, Protest”), “Manifestando el color” (“Manifesting Color”), “Espontaneidad/Sueños/Errores” (“Spontaneity/Dreams/Mistakes”), “Los siete pecados capitales” (“The Seven Deadly Sins”), entre otros. Como se puede ver, los temas no tienen ninguna relación entre sí; y pueden ir desde el ámbito formal, cuestiones sobre identidad, política, hasta temas muy específicos. Si hay algo que cohesionan a estos temas, posiblemente sea simplemente el hecho de que en la historia, los conceptos o campos temáticos nombrados, han sido tratados de algún modo, por los artistas en sus obras. Lo que podemos ver aquí es que cada alumno toma un camino diferente en una materia cuyo título principal es el mismo. Se trata aquí de los primeros acercamientos del alumno a través de lo que es llamado como pequeños relatos; pues él sólo ve una posible perspectiva del campo de estudio, que es la producción relacionada con la investigación.

Este modo de presentación del conocimiento lo vemos en la gran mayoría de los cursos que se ofrecen en los departamentos. Los departamentos de los que se integra la School of Arts Institute of Chicago son los de: Administración y Política del Arte; Arquitectura, Arquitectura de interiores y Diseño de objetos; Educación del arte; Historia del arte, teoría y crítica; Arte y Estudios tecnológicos; Terapia artística; Cerámica; Diseño y Tecnologías emergentes; Diseño de modas; Estudios de fibra y materiales; Filme, Vídeo y Nuevos medios; Prácticas contemporáneas (para alumnos de licenciatura únicamente); Conservación histórica; Pintura y dibujo; Performance; Fotografía y Medios impresos; Escultura; Sonido; Comunicación visual y Diseño; Estudios Visuales y Críticos; Escritura.¹⁰⁴ Éstos son ofrecidos para diversos estudios de licenciatura y posgrado, por lo cual el alumno de la Licenciatura en Bellas Artes, no habrá de pasar por todos. Quedan fuera principalmente los especializados en arquitectura, estudios de crítica, educación artística y arte como terapia. Aquellos nombres que parecen relacionarse con la

104. Se enlistan aquí los departamentos con su nombre original: Arts Administration and Policy; Architecture, Interior Architecture and Design Objects; Art Education; “Art History, Theory, and Criticism; Art and Technology Studies; Art Therapy; Ceramics; Design for Emerging Technologies; Fashion Design; Fibre and Material Studies; Film, Video and New Media; [Contemporary Practices (for undergraduate students only)]; Historic Preservation; Painting and Drawing; Performance; Photography, Printmedia; Sculpture; Sound; Visual Communication and Designs; Visual and Critical Studies; Writing Se enlistan aquí los departamentos con su nombre original: “BFA”. *op. cit.* Tr.: Betsabé Tirado.

producción artística y el diseño, más no el industrial; son en los que el alumno puede recorrer; así como las llamadas Artes liberales, y los estudios en historia, crítica y teoría del arte.

Dejando por ahora de lado los cursos de los departamentos en áreas de producción; revisaré brevemente los cursos que ha de tomar en Artes Liberales, e Historia del arte. El primer año, como se puede ver en la tabla anterior; tiene como asignaturas obligatorias las clases de la sección de inglés del departamento de Artes liberales, tituladas Seminario I y II de Primer año (First Year Seminar I y II). Los seminarios también se configuran a través temas electivos, que uno reconoce por medio del subtítulo de la asignatura. Como por ejemplo: Mascarada de Genero/Racial; Creando sentido; El arte del poeta; Irónico, ¿no es cierto?; Violencia y comedia, Literatura europea moderna; La prosa de Dostoievsky: Obama/Reverendo Wright.¹⁰⁵ El propósito de los seminarios es que el alumno adquiera habilidades dentro de la escritura, y que pueda adentrarse a temas específicos relacionados con una cierta disciplina. Y en general, los cursos del departamento de Artes liberales, buscan dar a los estudiantes un “fondo histórico y filosófico necesario para ser creadores de arte y pensadores críticos efectivos”.¹⁰⁶ Y de hecho, uno de los objetivos de la Licenciatura en Bellas artes, es hacer que los alumnos puedan desarrollar trabajos de exposición oral y escritos que sean coherentes.¹⁰⁷ La Licenciatura en Bellas Artes y en general, los estudios ofrecidos en la School of Arts Institute of Chicago, tienen el objetivo de que a través de estudios dentro de diversos departamentos, como es el de las Artes Liberales; los alumnos puedan entender al arte y al diseño en relación a su contexto, como lo referente a lo social. Por ello es que el alumno habrá de cursar dos asignaturas por cada sección del departamento de Artes Liberales; esto es de Inglés, Humanidades, Ciencias, Ciencias Sociales y Artes Liberales. Teniendo cada uno de los cursos un subtema particular, como lo que se ha ido ejemplificando. Por ejemplo, en Humanidades se dan cursos sobre literatura, música y filosofía.¹⁰⁸

La configuración de unos estudios que trata de dar una base a los alumnos sobre conocimientos que van más allá del ámbito de la producción, que es el cen-

105. Nombres originales de los seminarios nombrados: Gender/Racial Masquerade, Making Sense, The Poet's Art, Ironic, Isn't it?, Violence and Comedy, Modern European Literature, Dostoevsky 's Prose, Obama/ Reverend Wright, ("Liberal Arts". En SAIC - School of the Art Institute of Chicago [Sitio en línea]. *Ibidem*. Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/departments/libarts/index.html>. Tr.: Betsabé Tirado.)

106. "historical and philosophical background necessary to be effective art makers and critical thinkers." ("Liberal Arts". *Ibidem*. Tr. Betsabé Tirado.

107. "Undergraduate Degrees". En SAIC - School of the Art Institute of Chicago [Sitio en línea]. *Ibidem*. Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/ug_degrees/index.html>.

108. "Liberal Arts". En SAIC - School of the Art Institute of Chicago [Sitio en línea]. *Ibidem*.

tro de la licenciatura; es posible que provenga de la educación de base disciplinar estadounidense. Sin embargo, hay que recordar que en ésta se conjuntaban como parte de lo disciplinar del arte: la producción, la historia del arte, la estética y la crítica de arte; no apareciendo así, temas como las ciencias, ciencias sociales y la escritura. Igualmente, hay que observar que la teoría, historia y crítica del arte no se sitúa deltro del departamento de humanidades, sino dentro de uno separado. Ignoro si esta visión de la licenciatura sea de una modernidad de la educación de base disciplinar, o si quizá tenga que ver con la idea de universidad de la modernidad iluminista. Por otro lado, la palabra de Artes Liberales proviene de un pasado más lejano que el de la modernidad; siendo un término que ha quedado en desuso con las progresivas estructuraciones de las ciencias y humanidades. Posiblemente aquí las nomenclaturas nos estén hablando de un momento ya lejano; pero si revisamos los subtítulos de cada asignatura, podremos ver en su conjunto, el reflejo de la disolución de la gran narrativa moderna, al ser sustituida en la posmodernidad, por las pequeñas narrativas.

Los cursos que se dan en los departamentos referentes a áreas de producción, como el de Sculpture, Painting and Drawing, Ceramics o Performance, entre otros; tienen en su mayoría, cursos divididos en tres niveles principales: básico, intermedio y avanzado. Puede que algunos de los departamentos, como el de Performance, Sound y Painting and Drawing, por ejemplo, tengan una estructura de cursos secuenciales divididos en las tres etapas nombradas.¹⁰⁹ Pero varios de los departamentos carecen de ello. Además, esa estructura en secuencia, no es obligatoria para poder tomar cursos dentro del departamento. De hecho, la escuela trata de llevar a los alumnos a ir más allá de los límites del campo disciplinar elegido, y que tenga relaciones con los conceptos e ideas de otras disciplinas. La escuela trata de llevar los estudios hacia una visión contemporánea del arte y del diseño. Se afirma que “Las jerarquías convencionales entre disciplinas se han disuelto en favor a investigaciones más fluidas, frecuentemente a través del trabajo en equipo y colaboración.”¹¹⁰ Así, se tiene como finalidad que el alumno no se especialice en un área de producción particular; o por lo menos, que tenga contacto y adquiera conocimientos en otras áreas. La cita que acabo de presentar, aunque no lo hace explícito, habla entre líneas de un trabajo interdisciplinar o multidisciplinar re-

109. “Departments”. En SAIC - School of the Art Institute of Chicago [Sitio en línea]. *Ibidem*. Disponible en <http://www.saic.edu/degrees_resources/departments/index.html>.

110. “The conventional hierarchies between disciplines have dissolved in favor of more fluid investigations, frequently through collaborative teamwork” (“Undergraduate degrees”. *op. cit.* Tr.: Betsabé Tirado).

alizado a través de la colaboración de diversas personas que forman parte de las diversas disciplinas.

Y como lo dice la escuela, el currículo es abierto. aproximadamente la mitad de los alumnos decide concentrarse en dos departamentos o uno; y los demás toman un recorrido menos lineal, a través de diversos departamentos.¹¹¹ Las clases de los diferentes departamentos de producción, son también un ejemplo de los pequeños relatos. Pues aunque algunas asignaturas ostentes aparentemente un título que informa sobre la secuencia de los estudios; el subtítulo rompe con ello, al situarse sobre objetivos, temas y conceptos concretos. Se trata, como había mencionado ya, de muchos relatos.

El departamento de Pintura y Dibujo, es uno de los que tiene cursos ordenados secuencialmente. Sin embargo, no es forzoso que el alumno deba cruzar linealmente esta currícula en un único Estudio de producción; a la par de la currícula general de la Licenciatura en Bellas Artes. Hay que recordar que uno de los objetivos es que el alumno lleve su producción más allá de un único campo disciplinar, o bien, que haga un recorrido cruzando diversos campos de producción. Si el alumno lo decide, puede ir a lo largo de toda esta currícula; pero ello es a su elección. Sin embargo, si quiere cursar las clases de pintura de Taller de pintura: Multi-nivel, Dibujo de figura, o Clases de pintura avanzadas, deberá de haber cursado la asignatura de Práctica de pintura, que ha sustituido ya a la de Beginning Painting. Otras asignaturas también solicitan haber cursado otras previas. Este tipo de recorrido lineal nos habla de una estructura en orden de complejidad de conocimientos, donde se debe haber adquirido unas ciertas bases previamente. Práctica de pintura, por ejemplo, trata sobre conceptos formales —espacio, color—, materiales y otros conceptos.¹¹² Las secuencias lineales fueron una de las características de la educación de base disciplinar, donde se estructuraba en orden de complejidad o dificultad. Pero a la vez que notamos esto, tenemos que la mayoría de las asignaturas, como Pintura de Figura, Taller de dibujo, Dibujo de figura, Dibujo avanzado y Taller de pintura avanzada; se componen de diversos subtítulos, multiplicándose en diversas opciones temáticas y conceptuales. Hay asignaturas que se concentran en medios y materiales, como Taller de Pintura: Medios con base acuosa, o Taller de dibujo: Medios mixtos con papel. Otros estudios de producción en lo formal, como Dibujo de figura: Figuras en el espacio, Práctica de pintura: color; otros en los lenguajes o discursos y conceptos artísticos,

111. "BFA". En SAIC - School of the Art Institute of Chicago [Sitio en línea]. *op. cit.*

112. "Painting and Drawing". En SAIC - School of the Art Institute of Chicago [Sitio en línea]. *Ibidem.* Disponible en <http://www.saic.edu/degrees_resources/departments/ptdw/index.html>.

CURRÍCULO DEL DEPARTAMENTO DE PINTURA Y DIBUJO	
ASIGNATURA	
CURSOS INICIALES (BEGINNING COURSES)	
	Pintura básica (Beginning Painting) o Prácticas de pintura (Painting Practices)
CURSOS INTERMEDIOS (INTERMEDIATE COURSES)	
	Dibujo de figura: Multi-nivel (Figure Drawing: Multilevel) o Taller de dibujo: Multinivel (Studio Drawing: Multilevel)
	(Drawing Materials and Techniques)
	Anatomía I (Anatomy I)
	Anatomía II (Anatomy II)
	Color I (Color I)
	Color II (Color II)
	Seminario de pintura y dibujo de licenciatura (Painting and Drawing Undergraduate Seminar)
	Críticas de pintura y dibujo (Painting and Drawing Critiques)
CURSOS AVANZADOS (ADVANCED COURSES)	
	Taller de pintura avanzada (Advanced Painting Studio) o Taller figura avanzado (Advanced Figure Studio)
	Advanced Figure Drawing o Advanced Studio Drawing (Taller de dibujo avanzado)

como Taller de dibujo: Representación/Abstracción, y Taller de Pintura: Música y pintura, y Taller de dibujo: Paisaje. Algunos en periodos históricos del arte, como Taller de pintura: Expresionismo. Y varios tienen su énfasis sobre conceptos contemporáneos del arte u otros temas relacionados con el arte, como por ejemplo: Taller de dibujo: Cómo robar, Taller de pintura: El sueño, Pintura y dibujo: Arte y lo espiritual, Taller de dibujo: Actitudes/Carácter, Personalidad.¹¹³

Los estudios de dibujo y de pintura se concentran así, principalmente en conceptos, temas, procedimientos, materiales y procesos creativos. Hay asignaturas donde se da una visión del dibujo clásica, como disciplina donde se concentra el

113. Se enlistan las asignaturas mencionadas en su nombre original: Painting Studio: Water-Based Media, Studio Drawing: Mixed Media Paper, Figure Drawing: Figures in Space, Painting Practice: Color, Studio Drawing: Representation/Abstraction), Painting Studio: Music and Painting, Studio Drawing: Landscape, Painting Studio: Expressionism, Studio Drawing: How to Steal, Painting Studio: The Dream, Painting & Drawing: Art & Spiritual, Studio Drawing: Attitudes/Character/Personality. (*dem* Tr.: Betsabé Tirado.)

proceso de configuración y proyección inicial de la pintura, como la signatura de Drawing into Painting. La descripción es la siguiente:

This course is an introduction to both drawing and painting as related disciplines: drawing as the initial, immediate means of exploring and developing observations, ideas and plans that will go on to take shape in the substantial medium of paint. Students will engage the fundamental procedures in working with these media together.¹¹⁴

El Taller de dibujo: Acercamiento experimental (Studio Drawing: Experimental Approach), como su nombre lo dice, es una visión moderna del arte; o al menos, nos habla de la introducción de conceptos propios de la ciencia en la educación artística. En ésta el alumno habrá de trabajar a través de la “experimentación e invención en la creación de marcas” (“experimentation and invention in mark-making”), a través de diversas técnicas, herramientas y soportes; teniendo como base “métodos de dibujo distintivos e inusuales de la historia del arte y el momento contemporáneo”.¹¹⁵ Imanol Aguirre menciona que con la orientación que trató de darse al arte hacia lo científico, dentro de la educación de base disciplinar, el alumno, “como el científico, aprende por descubrimiento”.¹¹⁶ Y también habría que recordar la idea de que el aprendizaje de técnicas, materiales y procedimientos, sirve para romper la ambigüedad del proceso creativo. Estas parecen ser las bases de esta asignatura, al igual que la Taller de dibujo: Medios múltiples sobre papel (Studio Drawing: Multi Media On Paper), donde el alumno es motivado a explorar las posibilidades del uso de materiales variados.¹¹⁷

Por otro lado, hay asignaturas que se fundan sobre los conocimientos formales. Dibujo de figura: Figura en el espacio (Figure Drawing: Figure in Space) trata categorías como la de silueta, volumen, plano, movimiento, tensión, figura y ritmo. En ella, se afirma una definición del dibujo, se dice que el “Dibujo es conceptual y no observativo” (“Drawing is conceptual and not observational”).¹¹⁸ Es decir, se trata de un dibujo mental, abstracto; más no basado en la observación de un algo

114. “El curso es una introducción tanto al dibujo como la pintura como disciplinas relacionadas: el dibujo como medio inicial e inmediato de exploración y desarrollo de observaciones, ideas y planes que tomarán forma en el medio sustancial de la pintura. Los estudiantes se enfrentarán con procedimientos fundamentales en el trabajo de ambos medios en conjunto. (*Idem*. Tr.: Betsabé Tirado.)

115. “distinctive and unusual drawing methods from art history and the contemporary moment” (*Idem*.)

116. Imanol Aguirre, *Teorías y prácticas en educación artística: Ideas para una revisión pragmática de la experiencia estética*, Barcelona: Octaedro/EUB, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005, p. 256, 278.

117. “Painting and Drawing”. *Ibidem*.

118. *Idem*.

dato. Esta definición nos habla de un dibujo que ha de ser practicado a través de la plena consciencia, acercándose a la objetividad.

Una de las asignaturas que tratan el proceso del dibujo es Dibujo de figura: Gran formato (Figure Drawing: Large Format). En este curso el estudiante trabaja inicialmente en superficies de 180 x 90 cm. aproximadamente, para proseguir después en otras escalas. En el curso se dice que realizar la figura a un escala natural, proporciona al estudiante capacidades y habilidades en la observación. A la vez, en clase se dan ciertas aproximaciones técnicas; y variaciones de las poses del modelo; y se estudian ejemplos dentro de la historia del arte y el arte contemporáneo.¹¹⁹

Como hemos visto aquí, varios de los cursos de dibujo tienen objetivos compartidos con la educación del arte en la modernidad. Se trata de educar al alumno dentro de cuerpos formales, de dotarlo de habilidades técnicas, manuales y mentales; además de introducirlo en la idea de exploración de los materiales y técnicas. Un curso de estudio que parece salir de esta vía es el de Taller de Dibujo: Como robar, donde se lleva a cabo la práctica de apropiación, a través de confiscar “imaginiería y conceptos de fuentes para la creación de obras originales”.¹²⁰ Empero, a la vez de llevarse como centro la práctica de apropiación, aparecen ciertos conceptos como “iconografía personal” (“personal iconography”) o el término anterior de obras originales, que contradicen una visión posmoderna del arte, como es la de apropiación. Los conceptos de originalidad y de lo personal, son antitéticos a lo que buscaron los artistas a través de la apropiación. Se trataba de subvertir la idea de artista como figura principal, el concepto de autoría; y de la originalidad y novedad de la obra de arte. Así, parece que el curso posee una base moderna, o bien, una visión moderna a través de la cual se ve a la posmodernidad.

El departamento de dibujo, a pesar de diversificar los temas de un mismo curso central, está basado sobre concepciones del arte modernas, y sobre algunos de los conceptos e ideas que tuvieron lugar en la educación de base disciplinar. Empero, el departamento no es el único lugar a través del cual el alumno lleva su recorrido. Teniendo que cubrir 72 créditos de Estudio (Studio), llevará por lo menos dos clases de producción al semestre. Pudiendo llevar el recorrido de su aprendizaje en la producción a través de dos departamentos principalmente, o variando la estadía entre varios de ellos. La School of Art Institute of Chicago ofrece muchos cursos

119. *Ídem.*

120. “imaginary and concepts from source material for the creation of original works” (*Ídem.* Tr.: Betsabé Tirado).

por nivel, los cuales están subdivididos a su vez, por conceptos o temas. Por otro lado, tiene que llevar asignaturas de otros campos de estudio, como las ciencias, las humanidades, la literatura; además de historia del arte. Cada currículo departamental, si es que lo hay, está de cierto modo organizado, pero ofrece diversos temas. El currículo general, entonces, da la posibilidad de hacer algunos recorridos casi lineales; pero a la vez, enfrenta al alumno a una multiplicidad de relatos sin relación entre sí. Por tanto, es posible que sólo en ciertos departamentos veamos reflejada una modernidad; mientras que en algunos objetivos de la Licenciatura en Bellas Artes, además del recorrido completo a través de su currículo, parece hablarnos de la disolución disciplinar, de un interés por la participación entre diversos núcleos de los saber, y de la incommensurabilidad de la diversidad de visiones y narrativas.

CONCLU- SIONES

Con la finalidad de comprender el estado del dibujo en la posmodernidad, se ha estudiado y analizado el arte de la modernidad tardía, y el arte en general, de la posmodernidad. Así, se ha logrado notar algunos cambios o giros que ha tenido el arte de una era a otra. Sin embargo, dichos giros no han aparecido tan claramente en nuestro objeto de estudio, el dibujo. Por lo anterior, aquí se hará el esfuerzo de abordar, ya no el cambio que ha tenido el arte en general, sino el dibujo.

Uno de los problemas al que se le ha dado capital importancia en este escrito, es el asunto de los campos disciplinares. En la modernidad tardía se conciben los campos disciplinares artísticos como algo claramente definido y diferenciado, principalmente la pintura. En buena medida, ello se debe a la crítica de Clement Greenberg sobre el arte moderno, quien establece la definición del arte moderno como una depuración formal basada en la autocrítica del propio medio. Es a partir de los propios medios de la disciplina, que se establecen las propiedades particulares de ésta, y se abandonan los recursos que pertenecen a otras áreas. Greenberg llega a la conclusión de que lo irreductible de la pintura es la planitud, pues no sólo le es propia, sino que es algo que no comparte con ninguna otra arte.¹ Al respecto, uno se podría preguntar si acaso la planitud no es algo también compartido con el dibujo. Sin embargo, encontramos en algunas líneas de lo escrito por Greenberg, concretamente en su “Escultura de nuestro medio”, que él concibe la apariencia gráfica de la escultura como algo que comparte con la pintura. Por supuesto, no es sólo el uso de elementos aparentemente lineales lo que Greenberg ve como recursos pictóricos; se trata en general, de todas aquellas estructuraciones formales que hacen que la escultura tenga una apariencia bidimensional. Ello es lo que, según este crítico, hace que la escultura moderna sea experimentada como algo visual u óptico; al contrario de la anterior, que tenía una apariencia táctil.²

1. Clement Greenberg, “La pintura moderna”, en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, p. 111-113.

2. Clement Greenberg, “La escultura de nuestro tiempo”, en *Ibidem*, p. 97-101.

Frente a lo anterior, es notorio que a aquellos elementos que aparentan ser líneas, Greenberg no los trate como elementos del dibujo o lo gráfico, sino como elementos pictóricos. Por otro lado, en su “Post Painterly Abstraction”, se refiere a los trazos lineales y a los contornos —sean definidos y regulares, o poco definidos y sueltos—, como recursos propios de la pintura —sea de la pictórica o propia del Expresionismo Abstracto”, o de la no-pictórica o de la Abstracción Post-pictórica.³ En este mismo texto, habla de un dibujo regular y geométrico como una de las características de la pintura de la Abstracción Post-pictórica.

El tratamiento de Greenberg del dibujo o de recursos gráficos como algo que forma parte de la pintura, es coincidente en ciertas líneas del *Sentimiento y forma* de Susanne Langer. Por supuesto, el pensamiento de ella no descansa sobre la diferenciación disciplinar o de medios. Sin embargo, en un pasaje donde diferencia la ilusión creada por la escultura de la pictórica, llega a mencionar que ciertas incisiones lineales y algunas construcciones basadas en planos cuya superficie es completamente plana y cuyo contorno es regular y definido, corresponden a la configuración de una escena, es decir, a la ilusión creada por la pintura.⁴ Entonces, los planos lisos y definidos, y la línea, resultan ser elementos formales con los cuales se construye un espacio aparentemente profundo, en una superficie casi o completamente plana.

Al apuntar el tratamiento que Langer y Greenberg dan a ciertos elementos formales, no pretendo poner en cuestión su pensamiento; sino hacer notar que ciertas configuraciones logradas mediante el dibujo, o bien, ciertos elementos gráficos, son concebidos como parte de la pintura. Ello me hace concluir dos cuestiones, que el dibujo en la modernidad tardía no es concebido como una disciplina artística en sí, y que el dibujo formó parte de la pintura. Susanne Langer trata en su *Sentimiento y forma*, tres áreas o ámbitos diferentes de las artes plásticas: la pintura, la escultura y la arquitectura; a las cuales les pertenece una ilusión primaria en particular y una ilusión o creación en común, el espacio virtual.⁵ El dibujo no figura dentro de las artes plásticas como un arte en particular; aunque, como ya se dijo, llega a ser mencionado en relación a la dinámica espacial de la pintura. Por otro lado, Greenberg concentra su idea del arte moderno y de vanguardia basándose primordialmente en un análisis de la pintura, a la cual considera el arte moderno

3. Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, en John O’Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. 192-193, 195.

4. Susanne Langer, *Sentimiento y forma: Una teoría realizada a partir de una Nueva Clave de la filosofía*, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, 1967, p. 87.

5. *Ibidem*, p. 93, 100.

más logrado y de avanzada. En algunos de sus escritos, llega a tratar la escultura y el *collage*, la primera como un arte y medio, y al segundo como un medio. El dibujo, en cambio, no figura en sus escritos como arte ni medio, sino como una especie de recurso perteneciente a la pintura, es decir, como una estructuración formal propia de la pintura, aunque llegue a ser empleada o aparente en la escultura.

Es cierto que los autores mencionados no son los únicos que dedicaron su labor al análisis del arte en la modernidad tardía; sin embargo, ambos tienen la virtud de mostrarnos dos visiones imperantes en la modernidad; una idea de arte moderno de la crítica artística generalizada en la última etapa moderna, y una visión del arte basado en la estética y la filosofía del arte, donde se considera que el arte se experimenta de modo diferente a la realidad común y práctica. Y es a través de estos dos autores, que llego a la conclusión que el dibujo no es considerado un campo o área disciplinar en sí en la modernidad.

Harold Rosenberg, en su “The American Action Painters”, trata el asunto de los dibujos realizados previamente a la pintura. Diferencia el dibujo previo realizado antes de la modernidad, del realizado en lo que él considera la modernidad, que es la Pintura de acción. Dice que antes de la modernidad, el dibujo funcionaba como un lugar donde se planeaba y concretaba previamente la idea de la pintura futura; mientras que el artista moderno realiza sus dibujos como una acción que se prolonga hasta la pintura, o bien, como una contienda previa al enfrentamiento con el lienzo.⁶ Sea el dibujo considerado un acto previo realizado con la misma actitud que la pintura, o bien, un dibujo de planeación y proyección; éste no se separa del proceso de creación de la pintura, ni se toma en cuenta como un arte en particular y con derecho propio a volverse una obra artística completa y final. Es decir que se considera, por un lado, como una etapa de configuración y construcción anterior al abordaje de la pintura en sí; lo cual lleva a la deducción de que el artista piensa en pintura al hacer su dibujo. Por otro lado, el dibujo se considera también como una etapa, ya no de clarificación del proyecto, sino como proceso y acción semejante al de la pintura; siendo también el dibujo, un lugar donde se aborda y piensa la pintura. Es decir que, por un lado, el dibujo funciona como base de la estructura pictórica futura; y por el otro, como una acción que está por sucederse en la pintura. Así, el dibujo moderno está íntimamente relacionado con la pintura, aunque, Rosenberg no lo considera imprescindible para la creación pictórica.

6. Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, en Sally Everett (ed.), *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalism, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernism Thought*, Jefferson, Carolina del Norte, MacFarland, p. 57.

Lo anterior refuerza nuestra idea de que el dibujo no es un campo disciplinar en sí en la modernidad; y a su vez, nos lleva a la idea del dibujo como parte de la pintura, en este caso, en relación al proceso pictórico. Sin embargo, además del dibujo previo, hay dibujo dentro de la pintura. Lo anterior, se puede confirmar con lo que ya se ha dicho al respecto del dibujo tratado por Greenberg y por Langer. A su vez, se puede ver en las obras y palabras de varios de los artistas del Expresionismo Abstracto y el Informalismo, e incluso, en algunas de los artistas de la Abstracción Post-pictórica. En los últimos, quienes hacen un arte no gestual, se puede ver como contorno y línea primordialmente, sean realizados con pintura, o como un dibujo previo sobre el cual se depositará el material final. En las obras de los artistas de arte gestual —informalistas y expresionistas abstractos— aparece de modo más variado, como línea, masa, escurrido, contorno interno, etc.; la gran mayoría de las veces, acompañado por cualidades pictóricas; pues dibujo y pintura vienen juntos en el trazo y en el elemento formal. Así, los trazos son tanto gráficos como pictóricos, y funcionan como índices de la acción de pintar.

La condición del dibujo como parte de la pintura, que lleva a la vez, a su estado moderno como no medio ni disciplina artística en sí, tienen consecuencias en la consideración futura del dibujo en la posmodernidad. Al iniciar la posmodernidad artística y aún dentro de ésta, se encuentran objeciones sobre la pureza del medio moderno, y análisis donde se trata de entender el arte que escapa la idea de medio autónomo, definido y cerrado como territorio. Los autores que se trataron en esta tesis respecto a la flexibilización disciplinar artística, basan la ampliación o dilución de los campos del arte sobre la idea del arte moderno mencionada. Rosalind Krauss, en su “Escultura en el campo expandido”, localiza la escultura como una de las cuatro clases de producciones que se encuentran en el campo, uno construido a través de cuatro términos: no paisaje, no arquitectura, paisaje, y arquitectura. El campo proviene de un análisis de la lógica de la escultura moderna, cuya condición en los últimos tiempos de la modernidad, según Krauss, es negativa, no sólo como ausencia de los caracteres que tuvo la escultura premoderna, sino también en su condición de objeto, pues es aquello que está en el paisaje sin serlo, o que está en una construcción arquitectónica sin serlo tampoco.⁷ Pero la escultura dentro del campo expandido, sigue teniendo la misma lógica que la moderna, esa condición de negatividad. Las producciones que provienen de la problematización de ésta —“emplazamientos señalizados”, “construcción-emplazamiento” y “estructuras

7. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en su *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 293, 295, 297.

axiomáticas”—, son las que han sido producidas en un momento posterior a la modernidad, y no son parte de la escultura.⁸ Lo que ha de notarse aquí, no es sólo la ampliación de las lógicas de producciones artísticas que tratan o se sitúan dentro del espacio concreto; sino que la ruta de análisis de esta expansión está dada en base a una idea de escultura moderna autónoma. Cuando Krauss llega a la lógica de la escultura moderna —aunque sea una definición realizada mediante la suma de aquello que no es— entonces, puede abordar la flexibilización disciplinar.

Algo semejante ocurre en el tratamiento que hace Pedro Sánchez Cruz del híbrido; éste proviene de la idea de arte moderno autónomo como un territorio con límites que lo separan de lo que no es arte. Y a su vez, esa idea de arte autónomo proviene de la idea de arte moderno que Greenberg realizó en base a la pintura, a la que consideró el arte moderno por excelencia. En el híbrido, el arte pierde sus límites y se mezcla con aquello que no era, perdiendo así, toda su posible condición de arte, pues no hay modo de separarlo de lo no artístico. La tesis principal de este autor, es la pérdida de la diferencia, de lo que él llama “fondo de polución” contra lo cual era posible contrastar el ser del arte de su no ser.⁹ En éste caso, el híbrido sobrepasa al arte, al contrario del campo expandido donde las cuatro tipos de producciones aún se consideran artísticas. Entonces, la ruta de análisis seguida por Sánchez Cruz viene de la definición de pintura moderna y de arte moderno de Greenberg; permitiendo ello analizar un arte en general donde se han diluido sus fronteras.

La flexibilización disciplinar, como se ha visto, ha sido abordada a través de una ruta de análisis anclada en la definición del medio moderno artístico, sea de un campo disciplinar en particular, o del arte en general. No es posible, o sería erróneo, realizar un análisis del dibujo y su flexibilización disciplinar cuando la base no es una definición del dibujo moderno como campo autónomo. La ruta se tendría que construir en base a esa definición que está carente, y que no se concretó en la posmodernidad. La construcción y definición de un campo autónomo es contradictoria con el pensamiento posmoderno, donde lo universal y la unidad han sido desechados en favor de la diferencia, lo relativo, y la pluralidad de la otredad.

Es cierto que podría construirse una definición del dibujo moderno como campo autónomo; pero en nuestro caso, ello es contradictorio con las conclu-

8. *Ibidem*, p. 297, 300.

9. Pedro A. Cruz Sánchez, “El arte de su “fase poscrítica”: De la ontología a la Cultura visual”, en José Luis Brea (ed.), *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 96-97, 99.

siones a las que hemos llegado, que el dibujo no fue un campo disciplinar artístico en sí en la modernidad, pues era parte de lo pictórico.

Que el dibujo no se pueda analizar en términos de flexibilización disciplinar del mismo como campo artístico autónomo y definido, no significa que pierda la posibilidad de estar presente en obras donde se da la flexibilización disciplinar. La ruta que se siguió en esta tesis, para tener un acercamiento al problema, fue analizar las obras de dos artistas cuya producción no se inscribe del todo dentro de un campo particular. Se analizó la serie *Narrative Structures* de Mark Lombardi, y algunas obras de Robin Rhode; encontrando como resultado, que el dibujo se puede ubicar en diferentes zonas o dimensiones de la obra, como el proceso, parte de la construcción formal, como producto en una capa de la obra, etc. En las obras de ambos artistas, el dibujo es fácilmente perceptible, y trabaja con áreas de territorios artísticos y no artísticos. En el caso de la obra de Mark Lombardi, el dibujo inició con una función práctica y bajo la forma de diagrama, sirviendo éste para organizar una serie de información contenida en diversas fichas de índice realizadas dentro de una investigación documental. Fue después de un cierto proceso de organización de la información, que Lombardi vio la posibilidad de que los diagramas se constituyeran como obra artística. El dibujo de diagrama no fue abandonado, pero sí cambió en su forma y presentación, tomó una dimensión estética. A pesar de ello, el diagrama como forma de organización continuó ahí; incluso, siguió siendo construido mediante convenciones de significación estables, manteniendo ciertos signos una relación continua y única con un significado —el uso de las flechas, el color y las palabras es ejemplo de ello—.

En la obra de Lombardi, entonces, se llega a difuminar la frontera entre el dibujo no artístico y el artístico. Se trata de un ejemplo de la pérdida del arte como producto estético puro, que es experimentado y pensado por el artista y espectador de modo diferente a los productos de la vida cotidiana. Donald Kuspit afirma que el arte moderno permitía al artista en el proceso de creación de la obra, así como al espectador, trascender la realidad cotidiana; pues en el momento de la experiencia estética, el sujeto se separa mentalmente de la realidad social común y de lo mundano, posibilitando así, una liberación. En el arte posmoderno o postarte, como él lo llama, la línea divisoria entre el arte y la vida cotidiana se pierde. La visión de Kuspit es pesimista frente al arte que presenta parte de la realidad concreta dentro de la obra; pues para él, una obra semejante sólo logra repetir el suceso o cuestión de la realidad que el artista pretende tratar, sin trascender el asunto y llegar a una posible liberación, volviéndose el arte familiar.

La visión del arte como algo que se experimenta de modo diferente a la realidad o a los objetos de la vida cotidiana y práctica, es una parte que Langer trata en su teoría del arte. Empero, la autora no formula el tema con la finalidad de elevar el estatus del arte por sobre la vida práctica o cotidiana, ni para objetar la posible relación entre los productos artísticos y otros. La idea de la obra de arte como imagen o apariencia que se experimenta mediante la percepción y la sensibilidad, como una otredad en relación a los objetos de la vida cotidiana y práctica; constituye la base de la idea de arte como un símbolo que concreta un pensamiento sensible. De este modo, la condición material y física de la obra se pierde, frente a una experiencia de la misma como algo virtual que se da a la percepción —en el caso de las artes plásticas, como algo visual. Esta idea de Langer no es contradictoria con la obra artística de Mark Lombardi, ni con la de Robin Rhode. Aunque es cierto que, al menos en el caso del primero, el proceso de realización de la obra está íntimamente emparentado con la investigación documental, una actividad práctica que usualmente se daba fuera del proceso de creación de la obra moderna.

En la obra de Robin Rhode, a pesar de que el artista se relacione con un espacio o lugar cotidiano y con objetos cotidianos comunes durante un cierto proceso de la realización de la obra; no se puede asegurar que ello se experimente como un estar fuera del arte. Más bien, en su caso, el dibujo se localiza como un producto y actividad que se realiza en la etapa de representación de la historia; para posteriormente, estar presentado en la imagen fotográfica que es editada como narrativa visual. El artista dibuja usualmente sobre muros o sobre el suelo, representando un cierto objeto que después, fingirá utilizar en una pose estática a ser fotografiada. Este proceso se repite varias veces, borrando el dibujo y modificándolo para construir la narrativa; hasta obtener una serie de fotografías que pueden ser presentadas a manera de *story board*, o como un vídeo. El dibujo, así, es realizado en una etapa del proceso; por otro lado, se da en la representación de objetos con que se hará una narrativa; lo cual da como resultado un dibujo que se encuentra en una de las capas de la imagen visual. Pero la obra como producto terminado es fotografía y vídeo; y en el proceso, se trabaja conjuntamente con prácticas teatrales o de *performance*, además de con la toma fotográfica.

El dibujo dentro del fenómeno de la flexibilización disciplinar, puede localizarse entonces, en diferentes dimensiones de la obra, en un momento del proceso de producción, en cierta construcción formal, y como una de las capas que conforman la imagen visual final. Ejemplo de ello es también la obra de Vik Muniz,

donde el dibujo es una de las tantas capas de reproducción-representación de la imagen original; dando como resultado una fotografía como producto y objeto final, que da sentido al dibujo que a su vez, representa una imagen que originalmente realizó otro autor —la cual, a su vez, era una representación—.

La presentación del dibujo en la obra donde se da la flexibilización disciplinar, presenta ya una de las condiciones de la obra posmoderna, su constitución a través de múltiples capas de imagen-texto. En esta tesis, dediqué un apartado a las prácticas artísticas, analizando las propiedades de las obras que reflejan el proceso de realización de la obra; y que transparentan relativamente la configuración o construcción del sentido de la obra. Ambos niveles, sentido y proceso se mantuvieron juntos, en buena medida, por la información obtenida a través de las fuentes consultadas.

El dibujo dentro de la obra de la modernidad tardía, como ya se mencionó, está integrado a la pintura como obra y como proceso. Pero a su vez, esta integración se haya dentro de una obra entendida como un todo unitario. Craig Owens menciona en su texto “El impulso alegórico” que la obra en la modernidad, fue entendida como un todo simbólico donde su esencia está contenida en una y cada parte de la obra. Los diversos elementos constituyen y determinan a la obra no sólo en su forma, sino también en su sentido; por ello se dice que la obra es un símbolo. Ello lo muestra e ilustra Owens, citando la *Estética* de Benedetto Croce.¹⁰ La concepción de la obra como un todo, es coincidente con la teoría de Langer, presentada en su *Sentimiento y forma*. Ahí, elabora la idea de la obra como un símbolo, donde forma y sentido constituyen una unidad total. El proceso de creación del artista, es una elaboración tanto de lo que es la forma en sí, como del sentido o alcance vital, como lo nombra Langer. La obra inicia en lo que ella llama “acto de concepción”, donde se conforma la “forma dominante” y el sentido general de la obra.¹¹ El trabajo que continúa, es así una elaboración de dos dimensiones de la obra que no están separadas realmente, pues forma y sentido vienen juntas.

Por otro lado, Langer hace hincapié en las diferencias entre el lenguaje discursivo y lo que ella llama forma significativa, que es la forma del arte. La forma del arte es un símbolo complejo constituido por diversos elementos que están articulados entre sí, y que juntos conforman un símbolo total, una unidad. Cada uno

10. Craig Owens, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 214-215.

11. Susanne Langer, *op. cit.*, p. 361.

de los elementos, por sí mismos no poseen un significado convencional y único; al contrario de ciertas articulaciones complejas del lenguaje verbal u oral, donde cada palabra al ser separada, conserva su significado convencional.¹² Así, la obra artística es necesariamente un todo cuyo sentido depende de una y cada parte de la forma que constituye a la obra.

Aunque no encontramos comúnmente palabras de los artistas de la modernidad tardía que hablen de la obra como una unidad, sea respecto de la forma en sí, o respecto de la forma y el sentido como totalidad; tampoco encontramos palabras que contradigan dichas ideas. Es decir, no encontramos una posible formulación donde se mencione que es posible separar partes o dimensiones de la obra, sin que el sentido quede intacto, o bien, puedan presentarse diversidad de sentidos.

La obra que se revisó respecto a la modernidad tardía, fue la de los artistas gestuales posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En la investigación se mostró la dependencia del sentido de la obra respecto al proceso de su realización. Procesos que en el caso de estos artistas, implican una cierta actitud y estado mental ante la obra. El artista puede comprender dicho proceso como una experiencia donde se está dentro de la pintura o se vive la pintura. Igualmente, puede involucrar un cierto estado mental o emocional que se descarga en una especie de lucha con la obra, o en el flujo del pintar. La ejecución a su vez, da cuerpo tanto a la forma como al sentido de la obra; por ello, la obra refleja tanto los procedimientos como las herramientas y propiedades del material utilizados por el artista. Ello es lo que constituye la idea de gesto de Gillo Dorfles, o la idea de “painterly” de Greenberg.¹³

La pintura, como Rosenberg expuso en su “The American Action Painters”, es un acto donde se gesta una pintura no planeada ni prefigurada completamente desde el inicio. Y el dibujo, está involucrado en ese proceso, como actividad y como forma. Los trazos depositados por el artista son gestuales, muchas veces lineales; muestran la actividad del pintor. Como Meyer Schapiro mencionó, los elementos planteados en la obra son “signos de la presencia activa del artista” (“signs of the artist’s active presence”).¹⁴ De este modo, la obra llega a hablar no sólo de “la pintura” y del acto, sino también del artista. En casos radicales como el de Pollock, la pintura no es sólo una experiencia para el pintor, sino también afirma la

12. *Ibidem*, p. 38-39.

13. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ª ed., Barcelona, Labor, 1976, p. 214.

Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, *op. cit.*, p. 193.

14. Meyer Schapiro, “The Liberating Quality of Avant Garde Art”, en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, p. 262.

personalidad e individualidad del autor. Ello es en parte, la definición de artista moderno; una que se trató de evitar y criticar en la posmodernidad, mediante la práctica de la apropiación.

La apropiación, y con ella, el montaje, la cita y la alegoría, nacen como una subversión hacia ciertos paradigmas del arte moderno —primordialmente la originalidad, autenticidad y la autoría—. Pero estas prácticas no sólo involucraron una actitud hacia la historia y el arte moderno, también tuvieron fuertes implicaciones en el discurso y la significación.

Los trazos gráfico-pictóricos de los artistas gestuales, son como se dijo, signos de la actividad, presencia y actitud del artista frente a la obra y al arte; y por tanto, signos también de su personalidad. El dibujo y pintura gestuales son índices del autor que los ha creado, y en ese sentido son modernos, porque muestran la autoría. Pero la crítica posmoderna hacia la autoría, no parte de evitar lo gestual, o cualquier índice del autor; sino de poner frente a la mesa el concepto de autoría, y atacarlo mediante diversas capas de imagen-texto que contradicen la idea de autenticidad.

En palabras de Benjamin Buchloh, la práctica del montaje y la alegoría consiste en una “apropiación y vaciamiento de sentido, fragmentación y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y, por último, separación de significante y significado”.¹⁵ El artista de la posmodernidad tomaría un símbolo ya dado, frecuentemente obras de autores del pasado, o productos de la cultura de masas, y en otras ocasiones, elementos o convenciones cuya significación está dada en los sistemas de legitimación y administración del arte. Ese símbolo o conjunto de símbolos usurpados por el artista, pueden ser presentados en la obra incompletos, como un fragmento o cita; o quedar casi intactos, como es el caso de las fotografías de fotografías de Sherrie Levine. Una vez tomado el símbolo e insertado en la obra junto con otras capas-sentido, éste pierde su sentido original completo, deja de ser un todo simbólico; aunque continúa teniendo un eco de su sentido, se trata de un texto. A dicho símbolo vuelto signo, el artista le añade otro significado, lo que Owens nombra como sustituto.¹⁶ El artista logra lo anterior, modificando el signo original a través de darle una presentación diferente, y ubicándolo como una de tantas capas; por ejemplo, un fragmento de imagen que se relaciona con otra, una fotografía a la que se le añade otro texto —sea dentro de la obra misma o en el título mismo—. Lo que realiza el artista, como especifica Owens, es separar el signo de

15. Benjamin Buchloh, “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en su *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 91.

16. Craig Owens, “El impulso alegórico”, en Brian Wallis (ed.), *op. cit.*, p. 215.

su significado, volviéndolo susceptible de ser leído de otros modos, es decir, de poseer otros sentidos incluso contradictorios. Entonces, dice Owens en base a Paul de Man, el símbolo contiene dentro de sí un potencial destructivo, pues la unidad moderna entre signo-significado no es inquebrantable; una segunda lectura puede dislocar el sentido original y hacer que el sentido sustituto lo niegue.¹⁷

El dibujo dentro de esta dinámica funciona como una capa de texto. En el caso de las obras de Vik Muniz, el dibujo es una etapa de producción donde la primera apropiación tiene lugar. Empero, no se trata directamente de la apropiación de un original, sino de una reproducción. Muniz no toma como modelo directo la obra en sí, sino su reproducción fotográfica, contenida de productos de difusión. Igualmente, la obra del artista original es una representación, no la presentación de la cosa en sí. Así, si el dibujo es la primera apropiación, aún así la imagen ya había pasado por un proceso de representación o reproducción. Por ello se dice que la apropiación es la reproducción de una representación, es un signo de segunda o tercera generación. Pero el dibujo de Vik Muniz no es una reproducción en sí, se trata más bien, de una representación, pues elabora formalmente la imagen de la que parte, la modifica y le da un sentido; en su caso, de lo que el llama “mal actor” e ilusión.¹⁸ Posteriormente, el dibujo realizado con materiales diversos, es fotografiado según la intención del artista, generalmente, de modo que el material utilizado en el dibujo se muestre como detalle. Así, la fotografía es la última etapa y es reproducción-representación, a la vez que el producto terminado. A partir de la apropiación que tiene lugar en el dibujo, y de su idea de mal actor, es que se da por primera vez la alegoría, pues el dibujo muestra dos lecturas diferentes. La primera se da con una vista lejana a la obra, donde no se puede percibir fácilmente el material con que está hecho el dibujo, y por tanto, lo que se ve y lee es una representación de profundidad y de una obra. La otra lectura es la de la vista cercana a la obra, donde se descubre que aquello que parecía estar realizado con línea o pintura, es en realidad un material con volumen, hilo, comida, etc. Entonces, el dibujo tiene una parte fundamental dentro de la alegoría; pero resulta ser sólo una capa del discurso general que pone en duda la idea de originalidad.

No se puede generalizar que el dibujo en la posmodernidad se da por medio de la apropiación; pero sí es importante notar que el dibujo en la práctica artística es frecuentemente un estrato del discurso y de la construcción de la obra. En la obra de Muniz, de Robin Rhode y de Mark Lombardi, podemos encontrar al dibujo

17. *Ibidem*, p 221-222.

18. Vik Muniz, *Reflex: A Vik Muniz Primer*, Nueva York, Aperture Foundation, 2006, p. 47, 50.

como parte del proceso, y como una dimensión de tantas que posee la obra. No se puede afirmar que en el caso de los dos últimos se de lugar a la alegoría tratada por Owens. Sin embargo, es importante notar que algo semejante sucede en la obra de Rhode. En su caso, también se trata de fotografías de *performances* o actos donde objetos, sujetos y lugares que ocupan un espacio concreto-real, se yuxtaponen con dibujos realizados en un espacio plano o bidimensional. Al conjuntarse, el espectador nota que ello sólo puede tener lugar en la ficción creada por el arte y en la imaginación.¹⁹ En ese sentido, la realidad hace notar la ilusión artística, pero a su vez, la fotografía narrativa reinstala esa ficción; quedando el dibujo en medio como capa discursiva.

Si en el caso de la obra de Muniz y de Rhode, el dibujo se encuentra como una etapa del proceso, y como una de tantas capas que se hayan superpuestas; de la obra de Lombardi no se puede decir lo mismo. El dibujo no está sobrepuesto a otros elementos y procesos —aunque sí se haya en una etapa del proceso—, sino que se yuxtapone y mezcla con lenguajes y prácticas diferentes, con la investigación, el dibujo práctico de diagrama y el texto escrito. De este modo, no se puede afirmar que su obra sea alegórica, no hay sentidos aludidos ni contradictorios. El dibujo funciona como parte de la organización formal, y de la organización de información. En todo caso, se puede hablar, posiblemente, de un elemento estructural, más no de un fragmento.

Los asuntos de la flexibilización disciplinar y de la relación entre forma y discurso que se da en las prácticas artísticas, se presenta de modo particular en la obra de Judy Pfaff. Su obra, fue revisada en esta tesis, respecto al concepto de objetualidad en el dibujo. Su obra, como se vio, se encuentra entre la opticalidad o visualidad de la obra moderna, y la objetualidad de las obras minimalistas y sobre todo, postminimalistas. Entonces, su obra resulta conflictiva ante el problema de si se percibe como una otredad frente a los objetos concretos cotidianos y de la vida práctica; o como un objeto concreto que se percibe y piensa de modo semejante a como experimentamos la realidad concreta. Lo que ella llama dibujos son generalmente frontales, pero diversos de sus elementos resaltan la especificidad física del material.

Por otro lado, la artista desborda la obra más allá del marco, no sólo de un modo conceptual —como lo hicieron los artistas del Expresionismo Abstracto—,

19. Stephanie Rosenthal, "Robin Rhode in conversation with Stephanie Rosenthal", en *Robin Rhode, Who Saw Who*, Londres, Hayward Publishing, Southbank Centre, 2008, p. 49.

sino práctica y concretamente. Se puede decir entonces, que la obra rebasa la visualidad moderna, para llegar a la flexibilización disciplinar.

Empero, respecto al asunto del discurso artístico de la posmodernidad, donde la forma y el lenguaje deja de concebirse como un todo con un sentido esencial; la obra de Pfaff no cumple del todo con esta propiedad o estado del discurso. La artista crea una obra que, aunque posea notoriamente múltiples elementos materiales y diversas variables formales, parece ser concretada como una totalidad. En su obra se diluyen las diferencias entre lo plano o bidimensional, y lo concreto o tridimensional; pero no tiene la finalidad de hacer notoria una posible disyunción entre ambos tipos de formulaciones formales y su percepción en la experiencia de la obra. Es decir, no se pone en cuestión la forma y su sentido y experimentación.

Su dibujo, entonces, no es posible de ser separado de otros recursos y medios, como si lo es en las obras de Rhode, Lombardi o Muniz. Por otro lado, rebasa la visualidad para llegar a la objetualidad. Entonces, su obra se encuentra dentro de la flexibilización disciplinar que se da posteriormente a la modernidad; pero su discurso no llega a un estado posmoderno, aun se encuentra ligado a la obra como totalidad, aunque quizá no como símbolo unitario.

A pesar de las diferencias entre las obras revisadas en esta tesis, se puede notar que el dibujo participa de modo diferente en las obras de la modernidad tardía y en las de la posmodernidad. En la modernidad, el dibujo es inseparable de la práctica, de la forma y del sentido fundamental de la obra; una obra que es un todo simbólico, una unidad. Entonces, el dibujo es parte de la totalidad, y no puede ser separado de la pintura sin modificar su sentido fundamental. En la obra posmoderna en cambio, el dibujo no forma parte del todo formal, discursivo y práctico. Si anteriormente afirmaron algunos artistas la imposibilidad de separación entre el dibujo y la pintura;²⁰ en la obra de la posmodernidad, podemos diferenciar claramente las etapas del proceso en las que el dibujo se da; e igualmente, podemos separar las zonas formales y capas discursivas en las que éste participa. Por otro lado, como ya se mencionó en base a Owens, la obra deja de concebirse como un todo unitario; para convertirse en un conjunto de imágenes y textos cuya labor es generalmente, hacer notar contradicciones entre forma-lenguaje y significación. O

20. Al respecto se pueden ver entrevistas realizadas a Franz Kline y a Jackson Pollock en: David Sylvester, "Interview with David Sylvester" [Franz Kline], en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p. 99. Publicado originalmente en *Living Arts*, vol. 1, núm. 1, primavera de 1963. Y en William Wright, "Interview with William Wright" [Jackson Pollock], en Clifford Ross (ed.), *op. cit.*, p. 114. La entrevista a Jackson Pollock fue grabada para una estación de radio el verano de 1950; y publicada posteriormente en Francis V. O'Conner, *Jackson Pollock*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967.

en todo caso, se plantea como parte de una capa o zona, entre las tantas que hay en la obra, donde se abordan diferentes medios e incluso, lenguajes.

Es preciso mencionar que la obra dibujística de Pfaff no se encuentra totalmente dentro del estado posmoderno del arte. Su obra está constituida por diversas capas que se dan de modo concreto; pero no como capas del discurso que pueden ser separadas y que, conjuntamente, tienen la función de hacer fricción entre forma y lenguaje, y discurso.

El estado del arte y del dibujo dentro de las producciones artísticas, no se da de modo idéntico en la educación. El estado general del arte dentro del ámbito que podemos nombrar como profesional —producción artística, crítica e historia del arte—, no son factores causales directos de la configuración de los modelos educativos y curriculares.

En esta investigación se analizaron tres casos curriculares diferentes, todos dentro de la educación a nivel licenciatura, pero dados en diferentes zonas geográficas. Se analizaron los currículos de la Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP, de la Licenciatura en Bellas Artes (con honores) del Central Saint Martins College of Art and Design, y la Licenciatura en Bellas Artes de la School of the Art Institute of Chicago. Los análisis se elaboraron posteriormente al estudio de la educación de base disciplinar que se dio en la modernidad, y al estudio de una educación que se da en la posmodernidad como periodo histórico.

Los currículos mostraron grandes diferencias entre sí, tanto a nivel de la estructura general del currículo, como a nivel de zonas de aprendizaje —como es la producción, estudios relacionados con la historia y la crítica, y asignaturas optativas. También, mostraron una concepción y localización diferente del dibujo dentro de la estructura curricular total.

La Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP se estructura en tres zonas principales de tipos de asignatura, y por tanto, de conocimientos. Una de las zonas es la de las asignaturas obligatorias, que por su nombre, nos indican que se trata de conocimientos necesarios que el alumno debe adquirir para su formación. Otra área es la de los talleres o de producción, donde el alumno lleva dos talleres por semestre. Y por último, están las asignaturas optativas, cuyos temas y prácticas son bastante diferentes entre sí, debatiéndose entre la producción, conocimientos

procedimentales y técnicos, hasta estudios en áreas que están fuera del campo del arte, como es el estudio de un idioma extranjero.²¹

Por otro lado, los conocimientos se subdividen principalmente en: bases de la forma y del diseño; diseño y comunicación visual; teoría del arte, historia del arte; conocimientos técnicos y procedimentales; producción; y dibujo.

En cuanto al recorrido del alumno dentro de la currícula, éste se da de dos modos: secuencialmente y libremente. Las asignaturas obligatorias se llevan forzosamente en orden secuencial; mientras que los talleres se llevan de ambos modos, el alumno puede elegir un recorrido ascendente por dos únicos campos disciplinares, o en ciertos momentos, cambiar completamente de objeto de estudio. Es importante notar que los talleres se subdividen tanto en áreas disciplinares —por ejemplo, pintura y escultura—, como en prácticas —como Arte corporal o Proyectos Interdisciplinarios—.²² Las asignaturas optativas son libres, y sólo se llevan secuencialmente a lo largo de dos semestres; después, el alumno puede elegir otra asignatura.

De este modo, el currículo de la Licenciatura en Artes Visuales refleja tanto características de un currículo moderno de base disciplinar, como de uno en estado posmoderno. La secuencia lineal y en orden ascendente; los conocimientos considerados como bases en la formación del artista; las nomenclaturas o conceptos que reflejan prácticas científicas y búsqueda de objetividad (experimentación, investigación); aunado al conocimiento en áreas de diseño y comunicación visual; así como la fuerza dada en el abordaje de técnicas, materiales y procedimientos; son características de una educación de base disciplinar que se da en la modernidad. En cuanto a las áreas en historia y análisis del arte, no se puede decir lo mismo. Ya que, aunque hallan sido implementadas en la modernidad tardía, éstas continuaron en pie posteriormente.

Por otro lado, la disociación de los objetos de estudio entre sí, y en cada área de la estructura curricular general, reflejan síntomas posmodernos; pues hablan de la imposibilidad de generar un todo unitario con coherencia entre todas sus partes. Por ello, encontramos que hay conocimientos técnicos al respecto de tecnologías digitales en todas las áreas de estudio, prácticas artísticas contemporáneas en ciertos talleres optativos u obligatorios, y campos disciplinares autónomos.

21. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Mapa Curricular)* [Folleto]. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, (2009).

22. *Ibidem*.

En cuanto al dibujo, su localización está dentro del área de las bases del conocimiento y dentro de las asignaturas obligatorias. Y aunque no se haya estudiado los contenidos, su ubicación nos habla de que no se concibe como campo disciplinar artístico autónomo, que pueda localizarse dentro del área de producción. Al contrario, se trata de un taller de base, donde los alumnos adquieren habilidades y aptitudes necesarias para la futura práctica y producción artística. Pero el dibujo, a la vez, también se encuentra como una asignatura optativa, cuyo título es “Taller de dibujo Experimental”. Éste se puede llevar durante dos únicos semestres; y dentro de sus objetivos encontramos la proyección de obra futura, su argumentación, y la reflexión y “descubrimiento” dentro de lo conceptual, lo estético y el diseño.²³ Es decir que se trata de una base para la exploración y proyección de contenidos de otras producciones; reflejando así, un modelo moderno.

La Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP no es la única que muestra contenidos y una ubicación moderna del dibujo. También ocurre ello en la Licenciatura en Bellas Artes de la School of the Art Institute of Chicago. En ésta última, el dibujo no es considerado como un conocimiento de base, sino como un área disciplinar que se enseña a la par de la pintura, dentro del departamento de Pintura y Dibujo. El alumno puede tomar clases de este departamento secuencialmente o libremente; ya que la currícula les da la opción de concentrarse principalmente en dos tipos de áreas de estudio de producción, o de recorrer libremente los departamentos, no especializándose así, en ningún campo disciplinar o práctica.

La estructura general de la Licenciatura de esta escuela en Chicago, parece ser del tipo de base disciplinar y/o moderna. Hay estudios de base de producción y de investigación del arte, estudios en historia, en lo que ahí se nombran como Artes Liberales —subdivididas en idioma inglés, ciencias, ciencias sociales, y humanidades—, y de producción. Así, se tiene como objetivo el formar alumnos con conocimientos prácticos, técnicos, procedimentales y puramente intelectuales; no sólo dentro de la producción y estudios donde el arte es objeto de estudio, sino también en conocimientos generales en ciencias, sociología, filosofía, y otros.²⁴

La escuela ofrece todos sus estudios a través de departamentos. En éstos departamentos habrá asignaturas secuenciales obligatorias y opcionales. Pero aún dentro de las obligatorias, las asignaturas ostentan un título general y un subtítulo

23. *Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)* [Folleto]. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, (2009).

24. “Departments”. En SAIC - *School of the Art Institute of Chicago* [Sitio en línea]. *Ibidem*. Disponible en <http://www.saic.edu/degrees_resources/departments/index.html>.

particular; ofreciendo así, múltiples temas y contenidos en una misma asignatura general. Cada tema entre sí resulta ser completamente diferente al de las demás, además de ser muy particular —desde periodos o movimientos artísticos históricos, prácticas y procesos artísticos particulares, bases de la forma, conceptos del arte contemporáneos o del pasado, temas sociales o culturales históricos o contemporáneos, etc. Y es dentro de esta secuencia tanto lineal y ascendente, o libre, así como ofrecida a manera de pequeños relatos, que se da el aprendizaje y enseñanza del dibujo.

Aunque el dibujo se encuentre dentro de un departamento de dibujo y pintura, el alumno puede cursar ambas o una en particular. El departamento ofrece cursos secuenciales relacionados con la producción y práctica, y otros opcionales y de base, como anatomía.²⁵ Cada una de las asignaturas, como ya se dijo, tienen un subtítulo temático particular y diferente a las demás que tienen el mismo título principal. Entonces, aquí se da lo que se nombra como pequeños relatos; se trata de la enseñanza de narrativas y discursos sobre arte que se consideran de igual importancia que otros, y que pueden no tener relación entre sí. Cada relato es una posibilidad que no invalida lo demás. Y en el caso de la producción, funciona para acercar al alumno a ciertos temas, prácticas, conocimientos técnicos y conceptos dados dentro del dibujo. Ciertas asignaturas se concentran sobre lo formal, otras sobre el lenguaje o discursos, sobre conceptos, periodos históricos, técnicas, y otros temas. A pesar de que algunos contienen temas y conceptos de arte contemporáneo, muchos o la gran mayoría de los cursos tienen objetivos o educan al alumno en prácticas y conocimientos valorados en la modernidad. Se trata de conocimientos y habilidades dentro de lo formal, lo manual, lo técnico, las prácticas y procedimientos, y la exploración en materiales y técnicas. Así, aunque se ofrezcan temas variados sin relación directa entre los demás temas, varios de los cursos se fundamentan sobre concepciones modernas del arte y la educación artística que se dieron en la educación de base disciplinar.

Entonces, el estudio del dibujo en la Licenciatura en Bellas Artes de la School of Art Institute of Chicago, se basa principalmente en una concepción moderna del dibujo y del arte, conjuntamente con una currícula tanto secuencial como de libre recorrido que se ofrece a través de pequeños relatos. No se trata así, como en la licenciatura de la ENAP, de síntomas de un estado posmoderno; sino más

25. "Painting and Drawing". En SAIC - School of the Art Institute of Chicago [Sitio en línea]. Chicago, The School of the Art Institute of Chicago, 2010.. Disponible en <http://www.saic.edu/degrees_resources/departments/ptdw/index.html>.

bien, de una currícula de tipo posmoderno que muestra síntomas de vida de una educación moderna.

Por el contrario, la Licenciatura en Bellas Artes (con honores) del Central Saint Martins College of Arts and Design de Londres, muestra una currícula que aunque esté organizada completamente en áreas y secuencialmente, evita por completo concepciones modernas del arte y divisiones disciplinares artísticas. El orden secuencial va en grados de complejidad mayor donde el alumno va de la introducción de un área de estudio y adquisición de ciertas aptitudes; hasta un momento donde es responsable de su educación y conocimiento, además de sus propias propuestas artísticas.²⁶ En un momento final de la educación, la escuela da la oportunidad de relacionar sus estudios con proyectos e instituciones de fuera de la escuela, para insertarlo en la vida profesional.

Las áreas de estudio se dividen en lo que la escuela llama vías, que se subdividen por dimensiones espaciales y de tiempo: en 2D, 3D, 4D y XD. La última se trata de un cruce disciplinar y de prácticas, donde se da el híbrido y la interdisciplina.²⁷ A pesar de lo anterior, cada vía no se da a partir de subdivisiones en áreas disciplinares; al contrario, se trata de una concepción de prácticas y medios, pero no en el sentido moderno de autonomía y pureza.

Las vías tienen contenidos propios en prácticas, discursos artísticos, dimensiones formales y, temas y conceptos de análisis y crítica del arte. Todos dados dentro de una concepción contemporánea del arte, relacionada con la flexibilización disciplinar, prácticas contemporáneas, y narrativas y discusiones dadas posteriormente a la modernidad. Así, aunque algunos temas sean conceptos modernos del arte, como por ejemplo, la autoría; se trata de análisis dados en la posmodernidad.

Aquí, el dibujo se localiza tanto en la vía 2D como en la 4D; en ambos se refleja la mención del dibujo como medio. Pero hay que hacer hincapié en que éste se menciona a la par de medios como el *collage*, o las tecnologías digitales.²⁸ Pues en esta licenciatura no hay medios privilegiados en el sentido moderno, sino prácticas y medios como procesos y recursos.

26. BA (Honours Fine Art. Course Information [Documento digital]. Londres, University of the Arts London, Central Saint Martins, College of Art and Design, 2009, p. 5, 6. Disponible en: <<http://www.csm.arts.ac.uk/docs/course-info/ba-fine-art-course-info-oct09.pdf>>.

27. *Ibidem*, p. 5

28. *Ibidem*, p. 4, 5.

Del estudio de los diferentes casos curriculares no se puede elaborar una conclusión tajante sobre la concepción y localización del dibujo dentro de la estructura curricular. Pues aparece en ocasiones como área disciplinar artística, otras veces como base del conocimiento, y otras como práctica y medio. Ello ocurre porque la mayoría de los currículos no son típicamente posmodernos ni modernos. En ocasiones reflejan un estado posmoderno de la educación artística, a la par de concepciones modernas del arte; otras veces se localiza dentro de currículos abiertos y de libre recorrido; o simplemente como una opción dentro de los posibles medios que se dan en las prácticas artísticas. Aún así, resulta notable ver que el dibujo puede estar inscrito en una educación donde se da por sentado el desdibujamiento y flexibilización disciplinar; o donde la flexibilidad es una opción a la par de los campos disciplinares autónomos.

Todo lo anterior ocurre pues, como se dijo, no hay currículo posmoderno preciso; los currículos se basan no sólo sobre concepciones del arte de diferentes periodos históricos, sino también sobre estados del arte a nivel profesional, y estados del arte y la sociedad en general. Así, cada escuela y universidad da respuesta diferente a sus tiempos, en lo que compete al arte y la cultura. Aunque todos, parece ser, tienen la finalidad de lograr insertar al alumno dentro de la práctica profesional presente.

De este modo, el dibujo puede ser comprendido como base, como práctica, o simplemente como un medio que es un recurso para la práctica artística. Su enseñanza se puede dar a través de la adquisición de habilidades manuales y técnicas, por medio de lo que se nombra como exploración y descubrimiento, relacionado con prácticas contemporáneas o con la flexibilización disciplinar, e incluso, como recurso dentro del proceso de proyección de la obra futura. Pero resulta importante notar que su práctica se sigue considerando dentro de los modelos curriculares, sea como práctica opcional o necesaria. Y si aparentemente en el arte profesional actual el dibujo no ha sido formulado como campo disciplinar autónomo; en ciertos modelos educativos sí se ha planteado como tal, y a la par de otros campos disciplinares y otras prácticas. Aunque impera, es preciso decir, el dibujo como medio y práctica, tanto en la educación, como en el arte en general.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Chisto and Jeanne-Claude. Early Works: 1958-1969*, Colonia, Alemania, Taschen, 2001, 275 pp.
- Acha, Juan, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, México, Ediciones Coyoacán, 150 pp.
- Aguirre Arriaga, Imanol, *Teorías y prácticas en educación artística: Ideas para una revisión pragmática de la experiencia estética*, Barcelona: Octaedro/EUB, Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2005, 378 pp.
- Barr, Alfred H., Jr.; Lippold, Richard; Motherwell, Robert (moderadores), *et. al.*, “Artists’ Session at Studio 35” [1950], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 212-225. La sesión en el Studio 35, Nueva York, del 21 al 23 de abril de 1950. Publicado originalmente en Robert Goodnough (ed.), *Modern Artists in America*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, 1951.
- Bois, Yve-Alain, “Perceiving Newman”, en su *Painting as Model*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1993, pp. 187-213.
- Buchloh, Benjamin H. D., “Formalismo e historicidad”, en su *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, pp. 7-53. Publicado originalmente como “Formalism and Historicity: Changing Concepts in American and European Art since 1945”, en Anne Rorimer (ed.), *Europe in the Seventies*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977.
- Buchloh, Benjamin H. D., “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en su *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, pp. 87-116. Publicado originalmente como “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum*, vol. 21, núm. 1, septiembre de 1982.
- Cabezas, Lino, “Las palabras del dibujo”, en Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas y Miguel Copón, *Los nombres del dibujo*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 221-476.

- Castro Flórez, Fernando, “Robert Smithson. el dibujo en el campo expandido”, en Juan José Gómez Molina (coord.), *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2006 (1ª ed., 1999), pp. 553-592.
- ChávezMayol, Humberto, “Complejidad, arte y signo: Una metodología interdisciplinaria”, en AA.VV., *Interdisciplina, escuela y arte*, México, CONACULTA, CENART, 2004, Tomo I, pp. 147-164.
- Clark, T. J., “The Unhappy Consciousness”, en su *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1999, pp. 299-369.
- Crimp, Douglas, “Imágenes”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 175-187. Publicado originalmente como “Pictures”, en *October*, núm. 8, primavera de 1979.
- Cruz Sánchez, Pedro, “El arte en su “fase poscrítica”: De la ontología a la Cultura visual”, en José Luis Brea (ed.), *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, pp. 91-104.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, 254 pp.
- De Kooning, Willem, “Film transcript”, en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 42-43. Extracto del guión de filme *Sketchbook I*, Time Inc. 1960.
- De Kooning, Willem, “What Abstract Art Means to Me”, en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 36-42. Publicado originalmente en *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 18, núm. 3, primavera de 1951.
- Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ª ed., Barcelona, Labor, 1976 (1ª ed., 1966), 279 pp. Título original: *Ultime Tendenze nell'Arte d'Oggi*, Milán, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1961.
- Dubuffet, Jean, “Anticultural Positions”, en Kristine Stiles, Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists' Writings*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, pp. 192-197. Lectura presentada por Jean Dubuffet en el Arts Club, Chicago, en 1951. Copia fotostática del manuscrito original en la Biblioteca del Museum of Modern Art, Nueva York. Publicado en *J. Dubuffet*, Nueva York, World House Gallery, 1960.
- Efland, Arthur D.; Kerry Freedman; Patricia Stuhr, *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, Paidós, 2003, 237 pp.. Publicado originalmente como *Postmodern Art Education*, Virginia, Estados Unidos, The National Art Education Association, 1996.

- Estay Niculcar, Christian, *No tengo palabras para decirlo o El rol de los diagramas en la resolución mental de sistemas artificiales en proyectos* (Tesis de doctorado), Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento Projectes d'Enginyeria, 2001, xvi, 134 pp. (Directores de tesis: Jaume Blasco i Font de Rubinant).
- Foster, Hal, "Asunto: Post", en Brian Wallis (ed.), *et. al., Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 189-201. Publicado originalmente en *Parachute*, 26, primavera de 1982, pp. 11-15.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, 234 pp. Publicado originalmente como *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- Foster, Hal; Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois; Buchloh, Benjamin H.D., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004 (reimpresión con correcciones: 2007), 704 pp.
- Fried, Michael, "Arte y objetualidad" en su *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, pp. 173-194. Publicado originalmente como "Art and Objecthood", en *Artforum*, núm. 5, junio de 1967.
- Fried, Michael, "La figura como forma: Los polígonos irregulares de Frank Stella", en su *Arte y objetualidad*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, pp. 111-129. Publicado originalmente como "Frank Stella's New Painting", en *Artforum*, núm. 5, noviembre de 1966. Y posteriormente como "Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons" en Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998.
- Fried, Michael, "Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella", en su *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, 2004, pp. 257-300. Publicado originalmente en el catálogo de exposición *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, 21 de abril al 30 de mayo de 1965.
- Friedman, B. H., "Lee Krasner interviewed by B. H. Friedman", en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 148-149. Publicado originalmente en B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Black and White*, Nueva York, Marlborough Gallery, 1969.
- Fisher, John, "La butaca: Mark Rothko, retrato del artista enfadado", en Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 188-198. Escrito por John Fisher en la primavera de 1959, quien tomó notas de sus conversaciones durante un viaje a Europa. Publicado por John Fisher como "Mark Rothko: Portrait of the artist as an angry man" en *Harper's Magazine*, junio de 1970.
- García, Rolando, *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 2006, 200 pp.

- Gardella, Felipe Alejandro, *Tiempos blandos: Individuo, sociedad y orden mundial en la posmodernidad*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2003, 285 pp.
- Glaser, Bruce, "Questions to Stella and Judd by Bruce Glaser", en Kristine Stiles, Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists' Writings*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, pp. 117-124. Publicado originalmente como "Questions to Stella and Judd", en *Art News*, vol. 65, núm. 5, septiembre de 1966.
- Greenberg, Clement, "After Abstract Expressionism", en John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1993, pp. 121-134. Publicado originalmente en *Art international*, 25 de octubre de 1962.
- Greenberg, Clement, "La crisis de la pintura de caballete", en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 45-50. Publicado originalmente como "The Crisis of the Easel Picture", en *Partisan Review*, abril de 1948.
- Greenberg, Clement, "La escultura de nuestro tiempo", en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 93-101. Publicado originalmente como "Sculpture in Our Time" en *Arts Magazine*, junio de 1958.
- Greenberg, Clement, "La pintura moderna", en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 111-120. Publicado originalmente como "Modernist Painting" en *Forum Lectures*, 1960 (Folleto publicado por la radiodifusora Voice of America, en Washington, D.C.).
- Greenberg, Clement, "Post Painterly Abstraction", en John O'Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1993, pp. 192-197. Publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Post Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, Abril a Junio de 1964. Posteriormente, publicado en *Art International*, verano de 1964.
- Greenberg, Clement, "Towards a Newer Laocoon", en Charles Harrison y Paul Wood, *Art in Theory: 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden y Oxford, 2003, pp. 562-568. Publicado originalmente en *Partisan Review*, Nueva York, Vol. VII, núm. 4, julio-agosto de 1940, pp. 296-310.
- Greenberg, Clement, "Vanguardia y kitsch", en su *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 23-44. Publicado originalmente como "Avant-Garde and Kitsch", *Partisan Review*, otoño de 1939.
- Hubbard, Guy, "The Professional Leadership of Manuel Barkan", *Studies in Art Education*, Vol. 13, núm. 1, otoño de 1971, pp. 70-72.
- Harvey, David, *La condición de la posmodernidad: Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, 2ª ed., Buenos Aires, Amorrortu, 2008 (1ª ed., 1998), 401 pp.

- Heller, Ben, *Jackson Pollock: Black Enamel Paintings*, Nueva York, Gagosian Gallery, 1990, 89 pp. Catálogo de la exposición: *Jackson Pollock: Black Enamel Paintings*, Gagosian Gallery, Nueva York, abril a mayo de 1990.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, 340 pp.
- Judd, Donald, "Specific Objects", en James Meyer (ed.), *Minimalism*, Londres, Phaidon, 2000, 207, 209-210 pp. Publicado originalmente en *Art Year Book*, no. 8, 1965.
- Hobbs, Robert, *Mark Lombardi: Global Networks*, Nueva York, Independent Curators International, 2003, 128 pp. Publicado en ocasión de la exposición *Mark Lombardi: Global Networks*, organizada por Independent Curators International, Nueva York, 2003-2005.
- Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en su *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 289-303. También en Hal Foster (ed.), *et. al., La posmodernidad*, 6ª ed., Barcelona, Kairós, 2006 (1ª ed., 1985), pp. 59-74. El texto en el idioma original se puede ver en Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", en Foster (ed.), Hal, *et. al., Postmodern Culture*, 6ª ed., Londres, Pluto Press, 1995 (1ª ed., 1985), pp. 31-42. Ensayo escrito en Nueva York, 1978. Publicado por primera vez en *October*, vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44.
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, 320 pp.
- Kuh, Katherine, "Interview with Katherine Kuh" [Franz Kline], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 92-95. Publicado originalmente en Katherine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Nueva York, Harper & Row, 1962.
- Kuspit, Donald, *El fin del Arte*, Madrid, Akal, 2006, 158 pp.
- Langer, Susanne K., *Sentimiento y forma: Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*, México, UNAM, Centro de Estudios Filosóficos, Col. Filosofía Contemporánea, Serie Textos Fundamentales, 1967, 403 pp. [Publicado originalmente como: *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1953. Tr. por Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández].
- LeWitt, Sol, "Sentences on Conceptual Art", en Carles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory: 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, 849-851 pp. Publicado originalmente en *Art-Language*, Convery, vol. 1, no. 1, mayo de 1969.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, 1ª ed., Barcelona, Anagrama, 2003, 220 pp.
- Lodder, Christina, *El Constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, 327 pp.

- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, 9ª ed., Madrid, Cátedra, 2006 (1ª ed., 1984), 119 pp.
- Mas, Magdalena, “Introducción”, en AA.VV., *Interdisciplina, escuela y arte*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Centro Nacional de las Artes (CENART), 2004, Tomo I, pp. 19-24.
- Mathieu, Georges, “D’Aristote à l’abstraction lyrique”, en Gillo Dorfles Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, 5ª ed., Barcelona, Labor, 1976 (1ª ed., 1966), pp. 195-196. Publicado originalmente en *L’Oeil*, núm. 52, abril de 1959.
- Morris, Robert, “Notes on Sculpture: Part II”, en James Meyer (ed.), *Minimalism*, Londres, Phaidon Press, 2000, pp. 218-220. Publicado originalmente en *Artforum*, vol. 5, núm. 2, octubre de 1966.
- Morris, Robert, “Notes on Sculpture 4: Beyond Objects”, en Charles Harrison & Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, pp. 881-885. Publicado originalmente en *Artforum*, abril de 1969.
- Muniz, Vik, *Reflex: A Vik Muniz Primer*, Nueva York, Aperture Foundation, 2006, p. 51. Publicación realizada en ocasión de la exposición itinerante *Vik Muniz: Reflex*, organizada por el Miami Art Museum, 10 de febrero a 25 de mayo de 2006.
- Newman, Barnett, “De la nueva pintura americana”, en su *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 1990, pp. 222-224. Publicado originalmente en el catálogo de exposición *The New American Painting: As Shown in Eight European Countries, 1958-1959*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1959.
- Nicolaïdes, Kimon, *The Natural Way to Draw: A Working Plan for Art Study*, s/n de ed., Boston, Houghton Mifflin Company Boston, 1969 (1ª ed., 1941), 221 pp.
- Owens, Craig, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 203-235. Publicado originalmente en dos partes, como “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October*, núm. 12, primavera de 1980, y núm. 13, verano de 1980.
- Pincus-Witten, Robert, “Introduction”, en su *Postminimalism*, Nueva York, 1997, Out of London Press, pp. 13-18.
- Plan de Estudios Actualizado 2010 (Documento Informativo)* [Folleto]. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, (2009).
- Plan de Estudios Actualizado 2010 (Mapa Curricular)* [Folleto]. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, (2009).
- Pollock, Jackson, “Letter to Alfonso Ossorio and Edward Dragon” [1951], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry

- N. Abrams, 1990, pp. 145-146. La carta fue fechada el 7 de junio de 1951; y publicada posteriormente en *The New York School*, Los Ángeles, los Ángeles County Museum, 1965.
- Pollock, Jackson, "Statement" [1947], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 138-140. Publicado originalmente en *Possibilities*, vol. 1, núm. 1, invierno de 1947-48.
- Princenthal, Nancy, "Judy Pfaff: Life and Limb", *Art in America*, Vol. 86, núm. 10, pp. 100-105.
- Roa, Armando, *Modernidad y posmodernidad: Coincidencias y diferencias fundamentales*, 2ª ed., México, Andrés Bello, 2001 (1ª ed., 1999), 80 pp.
- Robecchi, Michele, "Handwriting on the Wall", en A.VV. *Robin Rhode, Who Saw Who*, Londres, Hayward Publishing, Southbank Centre, 2008, pp. 84-93. Catálogo de la exposición *Who Saw Who*, en The Hayward, Londres, 7 de octubre a 7 de diciembre de 2008.
- Rodman, Selden, "Interview with Selden Rodman" [Franz Kline], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 91-92. Publicado originalmente en Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Nueva York, Capricorn Books, 1961.
- Rodman, Selden, "Interview with Selden Rodman" [Jackson Pollock], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 146. La entrevista realizada por Selden Rodman a Jackson Pollock fue hecha en Easthampton, en junio de 1956. Se publicó posteriormente en Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Nueva York, Capricorn Books, 1961.
- Rosenberg, Harold, "The American Action Painters", en Sally Everett (ed.), *Art Theory and Criticism: An Anthology of Formalist, Avant-Garde, Contextualist and Post-Modernist Thought*, Jefferson, Carolina del Norte, MacFarland, pp. 55-64. Publicado originalmente en *ArtNews*, vol. 51, núm. 8, diciembre de 1952.
- Rosenthal, Stephanie, "Robin Rhode in conversation with Stephanie Rosenthal", en AA.VV., *Robin Rhode, Who Saw Who*, Londres, Hayward Publishing, Southbank Centre, 2008, pp. 46-55. Catálogo de la exposición *Who Saw Who*, en The Hayward, Londres, 7 de octubre a 7 de diciembre de 2008.
- Rothko, Mark, "Carta al editor" [1957], en su *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 181. Carta realizada en respuesta al artículo de Elaine de Kooning, "Two Americans in Action: Franz Kline and Mark Rothko", *Art News Annual*, núm. 27, 1958. La carta de Mark Rothko fue publicada en *Art News*, vol. 56, núm. 8, diciembre de 1957.
- Rothko, Mark, "Dirigido al Pratt Institute, Noviembre de 1958", en su *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 182-186. Conferencia impartida por Rothko en la Pratt Institute, Brooklyn, Nueva York, noviembre de 1958.

- Rothko, Mark, "Statement" [1951], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 171-172. Extracto del simposio *How to Combine Architecture and Sculpture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1951. Publicado en *Interiors*, vol. 110, núm. 10, mayo de 1951.
- Sandler, Irving, "Judy Pfaff: Tracking the Cosmos", en Irving Sandler, Russell Panczenko, *Judy Pfaff*, Manchester, Vermont, Hudson Hills Press; Madison, Wisconsin, University of Wisconsin-Madison, 2003, pp. 1-49.
- Saura, Antonio, "Curas", en su *Note Book (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos, y Librería Yerba, 1992, pp. 65-66.
- Saura, Antonio, "Damas", en su *Note Book (Memoria del tiempo)*, Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos, y Librería Yerba, 1992, pp. 55-58.
- Schapiro, Meyer, "The Liberating Quality of Avant Garde Art", en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 258-269. Publicado originalmente en *ArtNews*, vol. 56, núm. 4, verano de 1957.
- Sey, James "Jozi Juice", en AA.VV. *Robin Rhode, Who Saw Who*, Londres, Hayward Publishing, Southbank Centre, 2008, pp. 14-25. Catálogo de la exposición *Who Saw Who*, en The Hayward, Londres, 7 de octubre a 7 de diciembre de 2008.
- Smithson, Robert, "The Spiral Jetty", en Jeffrey Kastner (ed.) y Brian Wallis, *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998, pp. 215-218. Publicado originalmente en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, pp. 143-155.
- Stella, Frank, "The Pratt Lecture", Kristine Stiles, Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists' Writings*, Berkeley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, pp. 113-114. Escrito en enero o febrero de 1960, y publicado en *Frank Stella: The black Paintings*, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1976.
- Sylvester, David, "Interview with David Sylvester" [Franz Kline], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 95-101. Publicado originalmente en *Living Arts*, vol. 1, núm. 1, primavera de 1963.
- Sylvester, David, "Interview with David Sylvester" [Willem de Kooning], en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 43-50. La entrevista realizada por David Sylvester a Willem de Kooning fue realizada para la B.B.C., y publicada como "Excerpts from an interview with David Sylvester" en *Location*, vol. 1, núm. 1, primavera de 1963.

- Tapié, Michel, “An Unknown Art”, en Kristine Stiles, Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists’ Writings*, Berkley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, p. 44. Extracto de la publicación original: Michel Tapié, *Un art autre*, Paris, Gabriel-Giraud, 1952.
- Tapié, Michel, “Observations”, en Kristine Stiles, Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists’ Writings*, Berkley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, p. 44. Extracto de la publicación original: Paul y Esther Jenkins (eds.), *Observations of Michel Tapié*, Nueva York, George Wittenborn, 1956, pp. 15-16.
- Waldman, Diane “Kenneth Noland. Color, Format, and Abstract Art: Interview by Diane Waldman”, en Kristine Stiles, Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Source of Artists’ Writings*, Berkley y Los Ángeles, California, University of California Press, 1996, pp. 94-98. Publicado originalmente como “Color, Format and Abstract Art: An Interview with Kenneth Noland” en *Art in America*, vol. 55, núm. 3, mayo-junio de 1977, pp. 99-105.
- Warr, Tracey (ed.), Amelia Jones, *El cuerpo del artista*, Londres, Phaidon, 2006, 204 pp.
- Wright, William “Interview with William Wright, 1950”, en Clifford Ross (ed.), *Abstract Expressionism: Creators and Critics, An Anthology*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1990, pp. 140-145. Publicado originalmente en Francis V. O’Conner, *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, 1967.
- Zeraoui, Zidane (comp.), *Modernidad y posmodernidad: La crisis de los paradigmas y valores*, México, Noriega, 2006, 263 pp.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Art:21, “Installation & Drawing” (entrevista a Judy Pfaff), en *Art:21* [sitio en línea], PBS, s.f. Consultado el 21 de enero de 2010. Disponible en <<http://www.pbs.org/art21/artists/pfaff/clip2.html#>>.
- BA (Honours) Fine Art: Course Information* [Documento digital]. Londres, University of the Arts London, Central Saint Martins, College of Art and Design, 2009, 13 pp. Disponible en: <<http://www.csm.arts.ac.uk/docs/course-info/ba-fine-art-course-info-oct09.pdf>>.
- “BFA”. En *SAIC - School of the Art Institute of Chicago* [Sitio en línea]. Chicago, The School of the Art Institute of Chicago, 2010. Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/ug_degrees/bfas/index.html>.

FUENTES DE CONSULTA

- “Contemporary Practices (for undergraduate students only)”. Chicago, The School of the Art Institute of Chicago, 2010. Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/departments/fyp/index.html#courses/SLC_term_0790>.
- First Year Experience* [folleto digital]. Chicago, School of the Art Institute of Chicago, s.f., 20 pp. Disponible en: <http://www.saic.edu/pdf/admissions/pdf_files/saic_fyex.pdf>.
- Granlung, Chris (Dir.), *Robert Rauschenberg: Man at Work*, Estados Unidos, Image Entertainment, 2007 [1997], DVD, 57 min. Producido originalmente por Home Vision, VHS, 1997.
- Pagliasotti, James M. “Interview with Christo and Jeanne-Claude”. En Christo, Jeanne-Claude, *Christo and Jeanne-Claude* [sitio web]. s.l., s.f., [consultado el 8 de julio de 2005]. Publicado originalmente en *Eye-Level*, Denver, 4 de enero de 2002. Disponible en: <<http://christojeanneclaude.net/eyeLevel.shtml>>.
- Sollins, Susan; Susan Dowling, *Art:21 - Art in the Twenty-First Century: Season 4*, PBS, 2007, DVD, 240 min.
- “Undergraduate studies overview”. En *SAIC - School of the Art Institute of Chicago* [Sitio en línea]. Chicago, The School of the Art Institute of Chicago, 2010. Disponible en: <http://www.saic.edu/degrees_resources/ug_degrees/overview/>.