

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



Escultura Pintada:

*El entrecruzamiento disciplinal como estrategia
de producción artística en el contexto actual*



Tesis que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales presenta
Ana Luisa Rosas Castañeda

Director de Tesis
Maestro Fausto Renato Esquivel Romero





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

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



Escultura Pintada:

*El entrecruzamiento disciplinal como estrategia
de producción artística en el contexto actual*



Tesis que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales presenta
Ana Luisa Rosas Castañeda

Director de Tesis
Maestro Fausto Renato Esquivel Romero

Agradecimientos



A mi familia, amigos, colegas y compañeros de taller por todo su apoyo, animo e interés, sin ustedes esta obra no tendría sentido.

Al maestro Renato Esquivel, quien además de hacer lo propio como tutor y director del proyecto de investigación, ha seguido y apoyado mi desarrollo profesional, tanto en el terreno de investigación/producción como en la docencia en artes visuales.

A los maestros Laura Corona, Roberto Caamaño, Salvador Herrera y Juan Vázquez Kanagusico por su interés, apoyo y consejo para la conclusión de esta tesis.

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	9
I. MARCO HISTÓRICO: LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD COMO PROYECTOS CIVILIZATORIOS	13
I.1 Antecedentes históricos: Modernidad	13
I.2 Sustento Histórico: Posmodernidad	14
2. MARCO TEÓRICO - ESTÉTICO: MÁS ALLÁ DE LOS LINDES DISCIPLINARIOS EN LAS ARTES VISUALES	17
2.1. Antecedentes estéticos:	17
2.1.1. Las disciplinas artísticas	17
2.1.1.1. La disciplina como modelo de organización de la Ciencia	18
2.1.2. La estética de lo puro y la autonomía: la aplicación del modelo epistemológico de la disciplina al campo del arte	20
2.1.2.1 La Pintura y la Escultura bajo la estética de lo puro y la autonomía	23
2.1.3 Crisis de la estética de lo puro y la autonomía	24
2.2 Antecedentes artísticos a la investigación:	27
2.2.1 Escultura Policromada	27
2.2.2 <i>Collage</i>	30
2.2.3 <i>Combine Painting</i>	30
2.2.4 El objeto como color pictórico	30
2.2.5 La Escultura en la Pintura	31
3. PROPUESTA: ESCULTURA PINTADA	35
3.1. Fundamento estético conceptual: <i>El entrecruzamiento disciplinal como estrategia de producción</i>	35
3.1.1. Estrategia: <i>Entrecruzamiento</i>	35

3.1.1.1. Deconstrucción	36
3.1.1.2. Apropiación.	40
3.2 Propuesta Visual	45
a) Antecedentes	47
a) Módulos Pictóricos	47
b) Escultura Pintada o Sinónimos Visuales	48
b) Propuesta surgidas a través del desarrollo de la presente investigación	51
c) El objeto extrapictórico, el objeto como color: <i>Abarrotes Abarrocados</i>	51
d) El Color en la Escultura	56
e) <i>Escultura Pintada</i>	57
CONCLUSIÓN	70
APÉNDICE	73
Multidisciplina, pluridisciplina, interdisciplina y trasndisciplina, modelos alternos a la disciplina.	73
FUENTES DE CONSULTA	75

INTRODUCCIÓN

La Modernidad ha impulsado una serie de preceptos y estrategias que prometían un estado ideal del hombre, entre éstos se encuentran la división y sistematización del conocimiento, mediante disciplinas que han determinado el campo de acción y fundamentos operativos propios a cada extracto del conocimiento, lo que desde hace un par de décadas han quedado en entredicho, fenómeno del que las Artes Visuales no han sido ajenas, por lo que investigar los límites y puntos de confluencia entre disciplinas, con el propósito de determinar estrategias de articulación, hoy constituye un campo importante y propositivo de producción artística. En este contexto es que me he propuesto a identificar y generar estrategias para la articulación Pintura/Escultura.

En el 2005, como alumna de la licenciatura de Artes Visuales, realicé **Fragmentada**, pintura integrada por varios módulos en distinta posición espacial, refiriendo a la escultura modular, con la intención de articular los dos talleres de experimentación plástica que cursaba: Pintura y Escultura, a partir de ese momento, mediante el trabajo práctico y la teoría, he ido generando una serie de estrategias-obras que, con sus alcances y límites, han propuesto vías de vinculación, desde pintar esculturas, entendiéndose cómo la aplicación de color a una escultura o el construir una escultura con medio pictórico, hasta el montaje de elementos extrapictóricos de calidad escultórica, o bien el modelado de volúmenes y relieves sobre una superficie plana, explorando siempre los límites y puntos de contacto entre ambas disciplinas, recuperando estrategias, experimentado con sus lenguajes y principios formales.

El interés de vincular ambas disciplinas y con ello articular una propuesta personal al campo, surge primeramente de tomar conciencia de la manera en que se desarrollaba mi formación artística. La Escuela Nacional de Artes Plásticas tiene por proyecto impulsar que el alumno se forme en las Artes Visuales de una manera integral al promover que, además de recibir instrucción teórica, tome a elección dos talleres de experimentación e investigación visual, mas en la práctica la articulación entre talleres se entorpece, ya que cada uno de ellos, e inclusive del mismo campo, va imponiendo sus objetos y problemas de estudio, llegando a percibirse que algunos campos son totalmente distintos, y la realidad es que alumno que comienza a empaparse de la normativa artística escoge los talleres por gusto e interés, desconociendo si los campos que elige tienen algo que ver entre ellos, con el trascurso del tiempo es cuando empieza a percatarse de ello, con mayor suerte encontrará que ambos talleres comparten problemas, si no se encontrará inmerso en un estado de existencia múltiple, un par de horas será un campo y otro par será otro distinto. Bajo este panorama, es común que el alumno, próximo profesional en artes, ya sea por empatía o por habilidad, elija un campo y segregue al otro, mas se dan los casos en que busca alternativas que le permitan desarrollarse en ambos, pues bajo su propia lógica, no la que marca la racionalidad moderna, ha sido capaz de hacerlo. Fue mi caso, unas horas era escultora y las otras era pintora,

y, mientras que en una exploraba la abstracción, en otra la figuración. El conocimiento y reflexión teórica de las manifestaciones artísticas de la escultura policromada, el *collage*, el arte *pop*, el *combine painting*, las acumulaciones *neodadá*, las obras denominadas pintoescultura y escultopintura, entre otras, que desafían su clasificación en las disciplinas artísticas tradicionales al advertírseles medios y lenguajes de diversos campos, y de las estrategias posmodernas de la deconstrucción, la apropiación, la relectura, la contaminación y la transferencia-traducción de lenguaje, que se han venido suscitando desde hace ya un par de décadas, que cuestionan la división disciplinal y la estética pura como paradigma del pensamiento racional, ha sido decisivo, junto con la toma de conciencia de esta existencia múltiple y la necesidad de articular un lenguaje y propuesta artística, para que no renunciara a ninguno de los campos que había elegido y por lo tanto buscar alternativas que me permitieran su articulación frente a un círculo artístico, que aún el 2012 sigue incidiendo en la especialización disciplinal: la ambivalencia disciplinal se volvió motor de investigación.

La valiosa oportunidad que he tenido de convivir con estudiantes de la carrera en los últimos años, me ha mostrado que mi inquietud no es un caso aislado, de una u otra manera, en los proyectos que van desarrollando siempre hay un algo del otro taller que intenta hacerse presente y esto no puede ser de otra manera cuando se vive inmerso en la dinámica.

Asimismo, este interés también se fundamenta y otorga su sentido histórico en la toma de conciencia de mi posición e identidad socio-cultural latinoamericana y la implicación ideológica de la especialización disciplinal. Mediante su proceso histórico, la sociedad actual de América Latina se ha conformado de un nutrido y complejo intercambio de proyectos civilizatorios, no sólo del español-europeo y el nativo americano, sino de todos y cada uno de los grupos étnicos venidos a América mediante la Conquista, por lo que el tratar de reproducir posturas estéticas y estrategias metodológicas que impulsan la fragmentación, especialización y el purismo del conocimiento, actitud propia de la racionalidad moderna de corte capitalista eurocéntrica, y reconociendo su importancia, considero que omite la compleja conformación de nuestra realidad cultural y, sobre todo, un rasgo muy peculiar de ser.

Podría parecer que, más allá del espacio académico, en la práctica profesional actual, investigaciones que indaguen sobre cuestiones de índole disciplinaria podrían tener poca relevancia, pues el artista “hace lo que mejor le parece”, sin embargo, aún en nuestros días, cuando pudiera pensarse que ya están superadas estas cuestiones a causa de la proliferación de obra que transgrede cualquier convencionalismo y que, sin más, son absorbidas por el sistema del Arte que intenta insertarlas en algún lugar, siguen siendo motivo de preguntas, se continúa indagando qué son, dónde se les incluye y qué pretenden. Algo es claro, en el contexto actual la articulación disciplinaria conlleva una postura de reflexión, sobre todo a los mecanismos y esquemas que a través de la modernidad se han impuesto para la generación y recepción del conocimiento, un conocimiento que se muestra fragmentado y excluyente.

Para el desarrollo y argumentación de la investigación, propongo las siguientes incógnitas a consideración: ¿A qué se debe la desarticulación Pintura/Escultura?, ¿la disciplina, como modelo organizador de la racionalidad científica, tendrá algo que ver?, de ser afirmativo, ¿cuál es el concepto de disciplina dentro de las Artes plástico-visuales?, ¿puede entenderse y operar la disciplina en las artes del mismo modo que en las ciencias?, ¿la desarticulación es un problema de orden formal o estético?, ¿es plausible, a través de la reflexión a dicha desarticulación, debatir sobre la estética purista, las disciplinas y los dogmas artísticos?, de ser así, ¿mediante qué estrategias?, teniendo en consideración el papel que la

posmodernidad, como estado de conciencia alterno a la modernidad, ha jugado en la configuración de los discursos del arte actual, ¿es posible retomar sus estrategias para proponer una alternativa?

Para ir resolviendo estas incógnitas, revisaré el concepto de disciplina, pues al analizar el cómo opera y sus repercusiones al interior del arte, se ha de vislumbrar más claramente el porqué se han desvinculado la Pintura y la Escultura.

Ya que la disciplina es un fenómeno concreto del pensamiento racional moderno, es necesario esbozar brevemente el concepto de modernidad y sus efectos en la sociedad occidental, asimismo, como cualquier intento de articulación entre disciplinas artísticas tradicionales, conlleva una reflexión a los paradigmas artísticos en la modernidad, esbozaré el concepto de posmodernidad como estado de revisión y crítica a ella, que en su conjunto han de dar marco histórico y teórico a la investigación.

Posteriormente señalaré los antecedentes artísticos que han propuesto vías de articulación entre la Pintura y la Escultura.

En la última parte expondré el concepto de *entrecruzamiento*, que respaldado en la Deconstrucción y la Apropiación, surge como estrategia que en esta investigación se ha implementado como vía de articulación Pintura/Escultura, la cual puede ser utilizada si se desea vincular otras disciplinas, lenguajes y códigos artísticos, proponiéndose por lo tanto como una mirada alterna a las ya señaladas en este rubro. He de finalizar con la exposición de las propuestas-obra generadas a través de la investigación.

Es conveniente aclarar el enfoque que se está manejando para los conceptos Pintura y Escultura, pues como campos de estudio y producción son complejos, e intentar enunciar y analizar cada uno de los contenidos y elementos que subyacen a su interior es un proyecto demasiado ambicioso que sobrepasa la capacidad temporal y extensión de la investigación. Las nociones que manejo las he ido estructurando en mi proceso, tanto formativo como profesional, por lo que son un compendio de fundamentos y elementos de diversas fuentes.

A la Pintura y la Escultura las reconozco como actividades práctico-intelectuales que exploran la esfera sensible del ser humano a través de recursos plástico-visuales. Ambas actividades artísticas son ampliamente reconocidas como disciplinas con objetos, recursos y problemas de estudio definidos, es esta cualidad la que subyace en mi concepción de sobre ellas, es decir la Pintura y Escultura como campos que se han ido conformando a lo largo de más de 500 años con obras que comparten características y elementos en común, más que elementos o características que posibilitan su realización, por ello que se revisará el concepto de disciplina y su implicación en las Artes Plásticas.

He identificado que las distinciones que se hacen sobre la Pintura y la Escultura actualmente tienden a ser más de orden técnico-formal, es decir, la forma en que se aplica un material (acuarela, óleo, acrílico, mármol, metal, resinas, etc.) y los elementos formales compositivos como recursos expresivos (soporte, materiales, línea, punto, color, forma, perspectiva, volumen, textura, movimiento, espacio, etcétera, y cada una de sus subdivisiones dependiendo la disciplina), y tiende a supeditarse a ellas o minimizar aspectos como el contenido histórico, social, psicológico, iconografía, etcétera, razón por la que la investigación reflexiona sobre la estética de lo puro y la autonomía. No son los únicos enfoques que existen

actualmente para la producción e investigación en las artes plástico-visuales, sin embargo es en el técnico-formal en el que he identificado el porqué de la desvinculación entre disciplinas artísticas y el que ha posibilitado proponer una estrategia de articulación.

Adelantando las conclusiones, más que campos con problemáticas definidas que tienden hacia lo técnico-formal, la Pintura y Escultura los concibo como campos con estrategias y recursos susceptibles a ser aprovechados, ya sea un aspecto técnico, formal, iconográfico, conceptual, un estilo, todo depende el sentido y función que el artista desee otorgarle, la historia se lo ha heredado.

I. MARCO HISTÓRICO: LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD COMO PROYECTOS CIVILIZATORIOS

I.1 Antecedentes históricos: Modernidad

Modernidad puede entenderse como otro estado de conciencia que cada sociedad va proponiéndose en su desarrollo histórico, “una nueva lógica, que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral”¹, tolerado como tradicional, impulsado por un proyecto filosófico, historiográfico, sociológico, económico y político que trata de definir e imponer un sistema de operación distinto para el desarrollo de la sociedad, la generación del conocimiento y el entendimiento de la realidad. Jorge Juanes² apunta que no es posible definirla tajantemente, pues no existe la modernidad sino que hay modernidades, “muchas líneas que son heterogéneas”³, que en ocasiones van a contracorriente de la institucionalizada, en esto, Bolívar Echeverría, reconoce cuatro versiones principales de la modernidad de corte capitalista, a saber: clásica, realista, romántica y barroca⁴. La modernidad institucionalizada, es decir, la que rige a la sociedad occidental actual, tiene su fundamento en la racionalidad técnico-científica y el capitalismo, su proyecto pretende homogenizar (todos iguales) y emancipar a la humanidad de las ideologías heredadas (religión y mitos creacionistas) de la pre-modernidad; de acuerdo a Jürgen Habermas⁵, se ejemplifica a través de la Ilustración: definir y desarrollar autónomamente las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte a través de su lógica interna, con lo que se impulsa el desarrollo de las disciplinas y el sujeto especializado.

La modernidad opera en la obra de arte a través de una constante negación a su tradición histórica, legitimando un estado perpetuo de lo nuevo como progreso, dando cabida y sentido a los conceptos de original, unicidad e innovación, lo entiende como el producto de una forma de trabajo potencialmente mercantilizable, y la somete a su lógica de especialización disciplinaria a través de un enfoque técnico-formal.

Se hizo evidente su crisis a final de los cincuentas y principios de los sesentas del siglo XX, cuando se tomó conciencia de que su proyecto, a través de la racionalidad científica, legitima discursos de poder, homogeneiza la manera en el que el sujeto se relaciona con los objetos, su entorno y la realidad, imponiendo como única vía de acceso al conocimiento

¹ Bolívar Echeverría. La Modernidad: versiones y dimensiones. México, UNAM, 2009, pág. 8

² Bolívar Echeverría, *Ibid.*

³ Jorge Juanes en Bolívar Echeverría, *ibid.*

⁴ Bolívar Echeverría. *Ibid.*

⁵ Samuel Arriaran. Filosofía de la Posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina. México: Facultad de Filosofía y Letras. Dirección de Asuntos del Personal Académico. UNAM, 1997. pág. 87-107

<<verdadero>> métodos científico-rationales que generan verdades universales deviniendo en normas, disecciona y manipula el conocimiento y el sentido de realidad. Se deduce que su proyecto está sumido en la contradicción pues a través del progreso tecnológico la sociedad se ha deshumanizado y se mantiene alienada, no cumpliéndose su proyecto de emancipación, progreso y libertad.

1.2 Sustento Histórico: Posmodernidad

No sin ser conflictiva en su conceptualización, la posmodernidad como estado o proyecto civilizatorio, sobre todo reflexivo y alterno a la modernidad, parte de la toma de conciencia sobre la crisis de su proyecto, manifestando pérdida de fe, repudio o reconsideración a ella. Como postura pone en tela de juicio, crítica y pone a revisión sus presupuestos, pues los considera, ante todo, como absolutismos y verdades relativas surgidas por la conveniencia del sector de poder. La teoría posmoderna, desarrollada principalmente por la Escuela de Frankfurt o Post-Estructuralistas, cuestiona la lógica binaria de la modernidad que privilegia un discurso mientras niega otro o *logocentrismo, reconoce las heterogeneidades de la realidad, por lo tanto no pretende averiguar, y menos imponer verdad alguna (histórica o estética), busca superar los límites y paradigmas formulados e impuestos por la modernidad, a los que somete a reflexión y mantiene en una postura relativa. Samuel Arriaran⁶ distingue dos posturas posmodernas, una conservadora (J. Lyotard, D. Bell, J. Baudrillard, R. Rorty. H. Gadamer y G. Vattimo) y otra progresista o crítica (M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida). La posmodernidad de corte conservador (neoconservadora) mantiene una postura de desencanto, pesadumbre y resignación ante los efectos y alcances de la modernidad a la que inclusive repudia. La posmodernidad crítica o también conocida como post-estructuralista pretende realizar una revisión a la modernidad para localizar los puntos en que su proyecto se fracturó, desvió y contradujo de sus propósitos, con la intención de plantear alternativas que permitan su realización a través de la *deconstrucción*⁷ de las estructuras originales de los lenguajes y discursos.

***Logocentrismo.**- Creencia cultural incorporada a nuestra manera de ver las cosas que considera que el orden que existe en nuestras representaciones no se puede cuestionar. Presupone una presencia tras el lenguaje, un compromiso ontológico, que garantiza la estabilidad de los procesos, la simetría del universo y la regularidad de los fenómenos, tras este mecanismo confiamos en que tras las palabras se manifiesta la razón o la verdad universal. Pretende establecer una presencia fundacional del Logos o la razón obtenida desde un supuesto origen común a todo conocimiento. Se manifiesta en las obras de los filósofos de tradición occidental (Platón, Rousseau, Saussure, Levis Straus, entre otros.) quienes consideran superior el discurso a la escritura, argumentando que escribir sólo representa o archiva el discurso (fonocentrismo).

Desde una postura posmoderna, el arte no propone meta-relatos estéticos pero sí cuestiona los ya existentes, no rechaza el contenido de su pasado histórico poniéndolo a disposición para que el artista haga uso de él como mejor le convenga (disposición asumida por la apropiación). La correcta aplicación del término posmodernidad [en el arte] en su pleno sentido [se da] cuando hablamos de la dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje que caracteriza la creación artística reciente. Es decir, cuando ésta se convierte en una reflexión crítica sobre los factores y procesos que determinan cómo el arte recibe su definición dentro de la cultura⁸. Una teoría posmoderna del arte desde una postura conservadora de acuerdo a Samuel Arriaran, manifiesta el “todo se vale”, tiende a satirizar y parodiar las utopías artísticas, mantiene un historicismo ecléctico, reutilizando y reciclando modas y estilos, adentrándose en ocasiones al terreno de lo *kitsch* y revalorizando la importancia del objeto artístico tradicional y la individualidad del artista. La crítica sostiene que la noción del arte no existe, sino muchas nociones, cada una tan válida como la otra, viables en un contexto particular; cuestiona al sistema historicista lineal y continuo del pensamiento basado en un desarrollo cronológico permanente, su crítica a

6 Samuel Arriaran. Op. Cit.

7 Para mayor referencia sobre el concepto de deconstrucción consultar a Jacques Derrida. Para un acceso referencial consultar de Miguel Ángel Huamán Claves de la Deconstrucción. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/lect_teoría_lit_ii/claves.pdf

8 Juan Martín Prada. La Apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad. Madrid, Fundamentos, 2001, pág. 7

la idea de un dominio estético privilegiado (alta cultura) y a los conceptos de originalidad, innovación, autoría, expresión, pureza y autonomía de la obra artística, parte de someter a reflexión los intereses económicos y políticos a los que sirven las obras de arte, evidenciando el potencial políticamente activo que reside en toda representación, determinando a quién esta dirigido el concepto de verdad que trasmite la obra como representación. Así, la teoría de arte posmoderna crítica no realiza “un análisis de los contenidos de la imagen, de lo narrado, sino de sus presupuestos de verdad, de los discursos institucionales e históricos que la acompañan, enuncian o transmiten”⁹, es decir, los procesos a través de los cuales la obra obtiene su dimensión y codificación social.

Es oportuno, señalar dos términos que son de suma importancia para poder comprender con mayor claridad las dinámicas de producción artísticas que acontecen dentro del marco de la modernidad y la posmodernidad: era industrial y era postindustrial. En su texto *Geometría Cultural*¹⁰, Jeffrey Deitch considera, que la era industrial se distingue por ser un periodo de producción, mientras que la era postindustrial es un periodo de consumo, por lo tanto el artista inmerso en la modernidad produce imágenes, mientras que el artista posmoderno las consume; notemos que en este ambiente el término producir sugiere creación-original. El arte moderno imita los esfuerzos de la sociedad de la era industrial para entender la realidad desde una racionalidad científica, por lo que el arte se fundamenta desde lo formal (teorías de color, composición, etcétera). El arte en la era postindustrial, cual modelo económico opera a través de la prestación de “servicios” y no en la producción de bienes, emula y trabaja con la disposición de la sociedad para el consumo (clima esencial para el desarrollo de la estrategia artística del apropiacionismo a partir de los años 80’s). La dinámica del arte moderno que pretende definirse en términos formales es sustituida en la era postindustrial por una dinámica interesada en la resonancia política, económica y cultura del Arte.

Modernidad/Posmodernidad, era industrial/posindustrial, no son las únicas instancias de pensamiento que actualmente existen en el mundo, de hecho, como ya se ha mencionado, se concibe que la misma modernidad no sólo se reduce a su modalidad capitalista, sin embargo son las que por consenso tienen mayor repercusión en la sociedad occidental actual que se rige por una economía capitalista.

Como lo he mencionado en la introducción y como se evidenciará, es en la posmodernidad en la que sustento mi propuesta, pues como señalé, ha surgido como estado de reflexión crítica a la modernidad institucionalizada y sus paradigmas, y uno de los propósitos de la investigación es reflexionar el impacto que la disciplina ha tenido en las artes, siendo la disciplina parte de los mecanismos racionales de la modernidad, asimismo porque de ella recupero estrategias que posibilitan la vinculación disciplinal. Podrían proponer vías de articulación disciplinal desde la modernidad, mas a través de sus paradigmas de especialización, pureza y autonomía constantemente se entorpecerían y seguramente se contradecirían, la posmodernidad me permite aprovechar los contenidos al interior de cada una de las disciplinas para mis propósitos, mientras que la modernidad abogaría para que la propuesta se enfocara en un fenómeno muy concreto de una.

⁹ Juan Martín Prada. Op. Cit. pág. 30

¹⁰ Jeffrey Deitch, “Geometría Cultural”, en Anna María Guash. Los Manifiestos de Arte Posmoderno. Textos de Exposiciones 1980-1995. Madrid: Ediciones AKAL, 2000, págs. 178-181

2. MARCO TEÓRICO - ESTÉTICO: MÁS ALLÁ DE LOS LINDES DISCIPLINARIOS EN LAS ARTES VISUALES

2.1. Antecedentes estéticos:

2.1.1. Las disciplinas artísticas

El Absoluto es el verdadero enemigo del género humano.
Friedrich Schlegel

Las disciplinas artísticas, concretamente de las plásticas, tal como hoy en día las consideramos, comienzan a surgir en la mente del hombre renacentista de los siglos XV y XVI al considerar que actividades como la arquitectura, la pintura y la escultura, requerían no sólo de oficio y destreza, sino también un tipo de conocimiento especializado e intelectual que las diferenciara e hiciera superiores a otro tipo de oficios manuales o técnicos, aun así ya en las civilizaciones de la Antigüedad (Egipto, Grecia, Roma) ha existido una determinación de oficios y para practicarlos han requerido una instrucción específica. Los gremios o talleres de corte medieval, practicados durante el Renacimiento, con claro legado en la Nueva España, son un claro ejemplo de esta determinación, llegando a ser tan especializada y regularizada la práctica de un oficio, al grado que si se realizaba una actividad a la que no se estaba autorizado uno podía hacerse acreedor a fuertes sanciones. El correcto aprendizaje y aplicación de un oficio otorgaba a un individuo el permiso para practicarlos profesionalmente y la única manera obtenerlo de era en un taller especializado. Ya en el siglo XIX la práctica artística está perfectamente estructurada en áreas y salvo algunos casos, los artistas se dedicaban exclusivamente a la disciplina en la que se había formado.

El quehacer de las artes plásticas de principios de siglo XX, bajo la tesis de progreso instaurado en la Ilustración, pretendió desplazarse de las fórmulas y habilidades técnicas para lograr una mejor representación mimética, hasta ese contexto el motivo esencial del arte, hacía indagaciones filosóficas sobre su naturaleza, promoviendo un estado permanente de autoconciencia y autoexamen, el definir y determinar su fundamento se volvió el motivo central de la producción que, desde la racionalidad hacia la segunda mitad del siglo XX, a través las Vanguardias Artísticas derivó en la estética de lo puro y la autonomía.

La fragmentación de la práctica artística a través de disciplinas, ejemplificada por los gremios o talleres, la enseñanza académica o por la estética pura y autónoma, no es un fenómeno aislado ni algo que se diera porque sí, es el resultado y seguimiento de la lógica de la modernidad: la racionalidad y el positivismo, representados por la Ciencia.

2.1.1.1. La disciplina como modelo de organización de la Ciencia

Se conoce como Ciencia al conjunto de conocimientos sistemáticamente estructurados, obtenidos mediante la observación y experimentación objetiva a un determinado objeto de estudio en un ámbito específico; utiliza diferentes métodos y técnicas para la adquisición y organización de conocimientos, siendo la disciplina el modelo de organización. La disciplina implica un campo de conocimiento específico de la ciencia, donde un objeto o fenómeno de estudio está perfectamente determinado y mayormente delimitado con respecto a otros objetos y áreas; establece al objeto de estudio una metodología y herramientas específicas para su investigación. Como modelo ha surgido desde el intelecto del ser humano para posibilitar la aprehensión y desarrollo del conocimiento para beneficiarse.

Los antecedentes al concepto actual de disciplina podemos encontrarlos en Platón, quien introduce la distinción entre *doxa* (opinión) y *episteme* (conocimiento), y en Aristóteles que reconoce a los distintos tipos de conocimiento como saberes, clasificándolos en: *teórico* (con el objetivo de generar verdad), *práctico* (con objetivo de una acción con un fin) y *productivo* (con el objetivo de la producción de un objeto). Con el surgimiento de la obra cumbre del pensamiento Ilustrado del siglo XIX: la Enciclopedia, se sientan las fronteras modernas entre los distintos aspectos del conocimiento; a través de esta ambiciosa obra intelectual es posible hablar de disciplina con la connotación actual, como sinónimo de campo o área de trabajo, pues al tiempo en que los enciclopedistas reunían todo el conocimiento e ideas de la época, clasificaban la información en áreas: artes, ciencias y oficios.

Actualmente se reconocen con apertura en el ámbito científico tres grandes áreas disciplinarias: Ciencias Duras, Ciencias Naturales y Ciencias Sociales, no sin debates se llegan a considerar las Humanidades y Artes como una cuarta, e inclusive las Artes como una quinta área disciplinaria, pues sus estrategias de investigación, a causa de sus objetos de estudio, llegan a distar del rigor racional que el método científico impone. Dichas áreas a su vez irán subdividiéndose de acuerdo a las necesidades del objeto de estudio, pues la disciplina posee la capacidad de fragmentarse indeterminadamente, tanto como lo requiera la incógnita que genere el objeto de estudio.

Como parte del cúmulo de conocimiento humano, las artes emularon los requerimientos intelectuales de su época: si las demás áreas se delimitaban en objetos y problemáticas cada vez más específicas, ellas también en la necesidad de legitimar su quehacer en una sociedad que se fundamenta y tiene sentido a través del pensamiento científico racional, por lo que adoptan el modelo epistemológico de la racionalidad positivista e intentan ajustarse a los lineamientos de la Ciencia¹¹, surgiendo y legitimándose las áreas disciplinares en las artes.

Para nosotros investigadores en las artes plástico-visuales, puede resultar lejano el poder determinar con claridad qué criterios al interior de la Ciencia son los que determinan la fragmentación y jerarquización del conocimiento, sin embargo, sí nos es posible aproximarnos a los criterios con que se fragmentaron las artes plásticas. Las disciplinas artístico-plásticas en nuestra actualidad, y como desde hace siglos, tienden a determinarse a partir de los medios, herramientas y principios formales propios a cada una de ellas, es decir, mediante las técnicas que emplea.

¹¹ Inclusive existe una tendencia estética de corte científico, representada por G.D Bickhoff y Schillinger, que investiga los elementos que la matemática puede aportar al arte.

Como estrategia para conocer y aprovechar los diversos fenómenos de nuestro mundo, la división del conocimiento a través de las disciplinas ha generado grandes aportes, pues posibilita que, a través de la exclusiva dedicación a un objeto, se pueda determinar un modelo sobre su funcionamiento y trabajar con él, sin embargo, a través del surgimiento de nuevas teorías (producto del mismo mecanismo racional) que contradicen a otras que se impusieron como leyes universales irrefutables, y el reconocimiento de objetos de estudio que por sus características son difíciles de determinar en un campo concreto, ya desde finales del siglo XIX la racionalidad científica y la división disciplinaria comienzan a ser cuestionadas, impulsándose el desarrollo de otros modelos y enfoques para la generación y aprehensión del conocimiento, ejemplo de ello El Pensamiento Complejo¹².

Más allá de una pérdida de credibilidad, motivada por el surgimiento de nuevas teorías y objetos de estudios inclasificables, los argumentos críticos al proceder de la racionalidad se fundamentan en que al dividirse el conocimiento, el individuo se vuelve docto en un objeto específico, con la capacidad de determinar su funcionamiento y, de ser necesario, solucionar problemáticas referentes a él, pero carente de otro tipo de conocimiento y experiencias que favorezca su desarrollo integral, asimismo, este modelo tiende a provocar que el humano desligue su realidad biológica-racional de su realidad sensible. Como es evidente, la racionalidad ha sido ampliamente privilegiada sobre la sensibilidad, y se le ha impuesto como la única vía para acceder al conocimiento <<verdadero>>, rechazando cualquier otro tipo de posibilidad, una razón para esto se encuentra al interior del capitalismo como modelo económico de la modernidad institucionalizada, pues a través de él, el sujeto (obrero) es propenso a ser reducido a un objeto de trabajo, que vale y tiene sentido en la sociedad en la medida que genera un capital a través de su capacidad técnico-racional para manejar y transformar los medios de producción, su estado sensible no es de utilidad. Asimismo, el conflicto que subsiste en que los mecanismos de la racionalidad, entre ellos la disciplina, sean impuestos como vía verdadera para acceder a la realidad, radica en que son abstracciones humanas surgidas en determinadas culturas y contextos, sujetas a la conveniencia de diversos intereses. Denise Najmanovich argumenta que dichos mecanismos racionales y los objetos determinados a cada disciplina, son producto emergente de los modos de interacción de una determinada comunidad con su mundo, y los problemas que se estudien sólo serán tales en los términos específicos de interrogación que dicha comunidad adopte, por lo que los resultados que arrojen no debería tomárseles como verdades absolutas e irrefutables, de igual manera, la disciplina, el método científico o la misma racionalidad, no deberían imponerse como <<la vía>> a seguir para poder acceder y desarrollar conocimiento, sino como una más, permitiendo y valorando otras, por ejemplo, el acceso a la realidad a través de la sensibilidad, vía en la que constantemente se ve inmersa la actividad artística.

La modernidad ha privilegiado ampliamente la búsqueda y mantenimiento de contextos establecidos, a lo sumo, la instrumentación de cambios progresivos (graduales y lineales) que no afectaran la esencia de los sistemas; la disciplina ha sido estructurada para garantizar dicha estabilidad al permitir que el conocimiento se genere de forma lineal y progresiva, que funcionando en periodos de estabilidad política, económica y cultural se promueva la creencia en el progreso, sin embargo cuando alguna de estas tres dimensiones se ve afectada, la disciplina como modelo se ve en crisis, son cuestionados sus principios y es puesta a crítica su operatividad, es justamente este síntoma de inestabilidad el que caracteriza, ya desde hace más de medio siglo, a la sociedad actual, el cambio es el signo de nuestro tiempo.

¹² Consultar a Edgar Morín y El Pensamiento Complejo.

Lejos del paraíso de la pureza, de la verdad incontrovertible, de las ideas claras y distintas y del mundo inodoro, incoloro e insípido, el ciudadano planetario de fin de siglo [y principios del XXI] se encuentra navegando en la complejidad. Asiste a la multiplicación de mundos posibles, al desarrollo de nuevas dimensiones de la experiencia (como la realidad virtual), ve caer fronteras y muros que nos querían hacer creer que eran eternos... Esta situación de altísima tensión cognitiva y emocional por la que transitamos exige de nosotros un esfuerzo en el esclarecimiento de nuestras posibilidades y límites, de nuestra identidad como seres cambiantes -valga la paradoja- y de los estilos cognitivos que se adecuan mejor a esta realidad en mutación¹³

Actualmente asistimos a un cambio epistemológico e intelectual que va del dogmatismo y división del conocimiento, a campos conceptuales articulados, en constante diálogo y retroalimentación. Para esta nueva necesidad epistemológica se han desarrollado diversos modelos alternos a la disciplina, destacándose la pluridisciplina, multidisciplina, interdisciplina y transdisciplina. El común de cada una de éstas es desbordar las fronteras disciplinales y promover el diálogo entre ellas, se diferencian en el grado de interacción o compromiso entre ellas¹⁴. Su implementación ha tenido un importante crecimiento en los últimos años, igual que la disciplina poseen sus pros y sus contras, sus alcances y límites, al interior de los grupos más ortodoxos de la ciencia encuentran fuerte crítica, pues argumentan que en la mayoría de los casos en que se adoptan como modelos, se hace por novedad sin una consideración objetiva a sus límites y alcances; asimismo, se juzga que su aplicación real está muy lejana aún de lo que proponen en teoría, aun así, la implementación, e inclusive la consideración de cualquiera de estas estrategias, implica cuestionar el totalitarismo monológico y la creencia que una disciplina puede indagar y descifrar en su totalidad el objeto que le es propio, por lo tanto, que exista un solo y único método de investigación.

Reitero, la **disciplina** como modelo ordenador de la ciencia, ha dado aportaciones transcendentales y sigue rindiendo frutos pues hay objetos de estudio que indiscutiblemente la requieren, mas soy de la idea que, cayendo en dogmatismo la disciplina y la especialización delimitan el acceso del humano al mundo y sus fenómenos de forma integral. Con respecto al Arte, considero que está lejos de requerir la objetividad sistemática de una ciencia formal o natural, del artista no depende curar una enfermedad, ingeniar sistemas energéticos o asegurar el abasto alimenticio, el Arte se mueve en otra esfera de requerimiento humano, si se quiere llamar sensible, intelectual, espiritual o de expresión, por lo que podemos prescindir de disecciones y delimitaciones tan tajantes; el Arte, debe permitirse e impulsar el diálogo disciplinal, primeramente entre el mismo y de ser posible con las demás esferas del conocimiento humano para promover que la razón y la sensibilidad tengan la misma trascendencia en el desarrollo del sujeto. La articulación disciplinal ofrece tantas oportunidades de producción e investigación como la especialización disciplinal.

2.1.2. La estética de lo puro y la autonomía: la aplicación del modelo epistemológico de la disciplina al campo del arte

Como parte del cúmulo de conocimiento, ya sea en una clara intención de justificar su proceder y con ello avalar su existencia en la sociedad moderna, o para poder estudiarla y en efecto practicarla, la actividad artística también ha intentado ajustarse a los lineamientos de la disciplina. En las artes plásticas la postura estética, que es el paradigma a la especialización disciplinal, es la de Arte por el Arte, ya que conlleva establecerlo como un campo de conocimiento y producción

¹³ Najmanovich, Denise. «Comunidad del Pensamiento Complejo.» s.f. <http://www.pensamientocomplejo.com.ar> (último acceso: 2010).

¹⁴ Para una aproximación a estos modelos, consultar anexo.

autónoma a otros campos con sus propias problemáticas y metodologías. Si bien la influencia del positivismo científico es de destacar para que se formulara esta postura tan característica del siglo XX, no se deben pasar por alto los factores ideológicos y técnicos que acontecieron dentro del mismo Arte, brevemente: el surgimiento y perfeccionamiento de la fotografía como medio mecánico para la reproducción de la realidad evidenció una importante problemática con respecto a la finalidad del arte plástico, pues hasta ese momento justificaba a través del “relato vasariano”¹⁵ fundamentado en la *mimesis*, “siendo la respuesta filosófica habitual a la pregunta de qué es el Arte desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX”¹⁶; donde su desarrollo es un esfuerzo, con diversos matices impuestos por el contexto social, para alcanzar la más fiel y convincente emulación de la “realidad” retiniana. Logrado el propósito, además por un mecanismo que negaba el oficio técnico y con ello la idea de maestría y genio ¿a qué podía aspirar la actividad artística?, ¿cómo justificar su validez y pertinencia en una sociedad que día a día exigía mayor utilidad y beneficio?, ¿de qué manera mostrarse en progreso? Desde esta perspectiva, los artistas y quienes se dedicaban a estudiar el fenómeno del Arte, asumieron conscientemente la necesidad de desplazar el sentido de la actividad del nivel de habilidades y fórmulas meramente técnicas para la representación hacia indagaciones filosóficas de su naturaleza y esencia, postura y requerimiento propios del ambiente intelectual de la época; lo que para algunos teóricos o críticos como Clement Greenberg, el más influyente crítico y defensor de la estética formal, significaría la etapa de madurez de la actividad artística, madurez en mayor plenitud cuando a través de su autocrítica propuso su autonomía. Una vez asumido el desplazamiento de la mimesis a algo más, el concretar ese algo más, se volvió el motivo de la producción, por lo que la experimentación, reflexión y formulación de manifiestos, que a la manera de una tesis científica avalaran las posturas que se iban concretando como el paradigma de la nueva situación artística, es la actitud por excelencia del siglo XX, de ello las Vanguardias son el mejor ejemplo, pues cada una de ellas propuso lineamientos estéticos que pretendían imponer su visión sobre lo que debería ser el Arte.

De la complejidad de visiones generadas, señalo dos perspectivas, una donde el artista asume la libertad de expresar su individualidad a través del Arte, y la del Arte por el Arte que pretende hacer al objeto artístico, y lo que posibilita su existencia, la línea de investigación y producción artística, que conlleva su autonomía respecto a otras esferas de actividad y conocimiento.

La Autonomía en las artes puede entenderse como la necesidad-intención de liberar a la actividad artística de cualquier función de índole social (política, economía, religión, etc.), para que todo su esfuerzo intelectual y práctico se dirija a lo que exclusivamente le es propio, ¿y de qué puede referir el arte que en realidad sea exclusivo a sí mismo? Dos vías:

a) Los materialistas (no confundir con el materialismo histórico) Jared S. Moore, H. Hungerland, Croce, Clement Greenberg, y formalistas Roger Fry y Wilenski, con apoyo en la práctica de los artistas de la época, propusieron que el tema propio para el Arte eran sus medios, sus técnicas, sus elementos formales, es decir, con lo que físicamente se realizaba, desplazando las indagaciones de ¿qué es lo que el Arte dice? a ¿el cómo y con qué lo dice?, es decir de “significar a ser”¹⁷; paradójicamente, la técnica, como cúmulo de medios, herramientas y habilidades, fue rechazada en su dimensión mi-

¹⁵ Arthur Danto. *Op. Cit.* pág. 70

¹⁶ *Ibid.*, pág. 68

¹⁷ Arthur Danto. *Op. Cit.* pág. 130

mética, pero fue conservada para dar sentido a la esencia de lo artístico, lo cual es un fenómeno recurrente de la modernidad pues, tal como apunta Bolívar Echeverría¹⁸, ésta opera en un estado de ambigüedad y ambivalencia, mientras que pretende dismantelar estructuras y ser innovadora respecto a la tradición, “algo de lo viejo, alguna dimensión, algún sentido de lo ancestral y tradicional queda siempre insuperable”¹⁹.

b) La obra como objeto-imagen, postura que será asumida hasta fines del siglo XX por los apropiacionistas y post-apropiacionistas, pues en la formulación de la postura del Arte por el Arte, la apropiación como estrategia no podía ser tomada en serio al conllevar (y aún conlleva) el estigma de plagio, copia, NO ORIGINAL, y la originalidad es un requerimiento fundamental del arte “oficial” en las primeras tres cuartas partes del siglo XX.

Del señalar que el nuevo paradigma de producción artística debería desarrollarse a través de la materia plástica y los elementos formales, se concreta el concepto de lo “puro”, que radica en la purga de cualquier elemento que no sea propio a cada una de las disciplinas. A través de lo puro las disciplinas artísticas deben

evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no venga dada por la naturaleza esencial de su medios... Las artes han de conseguir la concreción de la <<pureza>>, actuando exclusivamente en función de sus yos separados e irreductibles²⁰

Philip Ball ²¹, hace hincapié en la importancia que tienen los medios plásticos en los artistas de la segunda mitad del siglo XX, pues se considera que por sí solo es capaz de transmitir un mensaje, ser el objeto del mensaje.

La sustancia del arte ya no es la herramienta pasiva que fue durante los siglos intermedios [del XVII al XIX], organizada y trabajada hasta volverse invisible bajo la propia imagen. La misma elección de los materiales puede transmitir un mensaje político, crítico, subversivo, espiritual...²²

En apariencia puede resultar una operación sencilla eliminar lo que está de más en un objeto de estudio, sin embargo requiere un esfuerzo intelectual profundo y un perfecto conocimiento de aquello a depurar; en una disciplina, determinar qué es lo más esencial a ella conlleva extraer lo que puede surgir de otros campos de conocimiento, y quien está familiarizado con la actividad plástica sabe de antemano que entre disciplinas existen principios, conceptos, medios, etcétera, que son comunes entre ellas, por algo integran el campo del Arte; como se ha ido evidenciado, en realidad aquello que es más esencial en una disciplina artística es una cuestión de enfoque, cada artista y teórico, de acuerdo a su postura y relación con el objeto y la disciplina, propondrá una posibilidad.

La depuración Pintura/Escultura es la que compete a la investigación.

¹⁸ Bolívar Echeverría. Op. Cit, pág 13

¹⁹ Bolívar Echeverría, Ibid.

²⁰ Clement Greenberg, Arte y Cultura. Ensayos críticos. Edición en Castellano. Traducido por Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1979, pág. 132

²¹ Philip Ball. La Invención de Color. Madrid. Turner FCE. 2001.

²² Ibid. pág. 402

2.1.2.1 La Pintura y la Escultura bajo la estética de lo puro y la autonomía

Aquello que, en el contexto de mayor operatividad de la estética de lo puro y la autonomía, se determinó como lo esencial para la Pintura y la Escultura es:

Para la Pintura, Clement Greenberg propuso al plano-bidimensión, por su parte Danto consideró “difícil pensar en algo más específico de la pintura que la pincelada”²³, de mismo modo para Juan Acha “el color se torna el problema principal”²⁴ reafirmando la propuesta de Paul Cézanne de que “en la pintura la única verdad son los colores”²⁵ pues a partir de la práctica impresionista es impensable concebir la pintura sin él, y por supuesto, la visión frontal.

Mediante la lógica de la estética de lo puro y la autonomía para la Escultura, lo táctil, lo monolítico, tridimensionalidad, espacio-lugar y visión espacial se han ido determinando propio a ella²⁶, para Juan Acha, “el escultor... trabaja la madera o la piedra y produce volúmenes y espacios...”²⁷ y para Rosalind Krauss es “inseparable de la lógica del monumento”²⁸, es decir de la representación conmemorativa asentada en un lugar concreto con un fin simbólico a través de un pedestal como mediador entre el lugar y el signo que representa.

Desde el Renacimiento, a través del concepto *paragone*²⁹, es evidente la tendencia a mantener en querrela estas dos disciplinas al intentar determinar cuál era la mejor o, en su defecto, cuál tenía más influencia sobre la otra, sin embargo, en el punto cumbre la estética de lo puro y la autonomía, Clement Greenberg reconoció, a pesar que abogaba por la pureza de los medios como paradigma de la obra moderna, que la Pintura como la Escultura, en su proceso no se concibe una sin la otra, influyéndose de manera significativa en diversos periodos³⁰, mas no escapa a la tendencia de hacer que una se encuentre sobre la otra, que una sea la influencia de la otra, mantenerlas en relación binaria.

Desde la estética de lo puro y la autonomía, como estado radical de comparación/exclusión, para Clement Greenberg, “la pintura tenía una historia de progreso sólo por usurpar las prerrogativas de la escultura”³¹, por lo que, si pretendía alcanzar su *status* de moderna mediante la pureza de sus medios y la autonomía respecto a otros campos, se veía en la necesidad de borrar cualquier intromisión del lenguaje escultórico. ¿Dónde se encuentran las prerrogativas escultóricas en la pintura?, en aquello que hace posible la impresión visual de volumen en el plano pictórico, es decir, mediante la adecuada traducción pictórica de los juegos de “luz y la sombra -los medios por excelencia de la ilusión escultórica-”³², que acontecen en la obra escultórica tradicional, desechando la ilusión de la tercera dimensión y con ello de paso, la representación y narrativa que liga a la obra a un motivo externo a los medios artísticos, surgiendo así la Abstracción pictórica. Desde lo escultórico ha existido la tendencia a exaltar las cualidades expresivas de sus medios y posiblemente

23 Arthur Danto. Op. Cit. pág. 99

24 Juan Acha, Introducción a la creatividad artística. Primera reimpresión, Trillas, México, 2002, pág. 168.

25 Paul Cezanne, citado por Juan Acha, Op. Cit. pág. 169

26 Lo que nos da un indicativo el porqué el arte objeto y la instalación suelen ser consideradas dentro lo escultórico.

27 Juan Acha. Op. Cit. pág. 204

28 Rosalind Krauss. “La escultura en el campo expandido” en La Posmodernidad. Editorial Kairos, Barcelona, 7 edición 2008, pag.63.

29 Vocablo italiano para confrontación.

30 Clement Greenberg, Op. Cit.

31 Arthur Danto. Op. Cit., pág. 90

32 Clement Greenberg. Op. Cit. pág. 158



Composición espacial, Katarzyna Kobro, 1929,
acero soldado y pintado, 40 x 40 x 64 cm.

ser más renuente a asumir una vinculación con la pintura. La policromía, es decir la aplicación de color a través de medio pigmentado, ha sido considerada la gran intromisión de la Pintura, también cierto tipo de modelados y acabados en la Escultura se les ha relacionado con lo pictórico, ejemplo de ello fue Rodin quien fue criticado, pues se consideró que al recurrir al modelado para realizar sus piezas, éstas se asemejaban a la pintura impresionista, tanto por la inmediatez en que las realizaba, como por su acabado, ya que luz, a causa de la irregularidad de la superficie, no se distribuye sutil y gradualmente como en la escultura de influencia clásica, sino que se traduce en cientos de valores tonales discontinuos que se relacionan entre sí para estructurar la forma, y la pintura impresionista se construye por innumerables manchas de color.

2.1.3 Crisis de la estética de lo puro y lo autonomía

Los estragos de las guerras mundiales de la primera mitad del siglo XX y la toma de conciencia de que el sujeto es cosificado y reducido a un mero objeto, propiciaron la gradual pérdida de fe (sin que ello signifique el que se renuncie a su realización) en el proyecto de emancipación e igualdad social que la modernidad pretendía mediante la racionalidad técnico-científica; y el surgimiento de nuevos objetos de estudio, imposibles de clasificar tajantemente en una sola disciplina y que demandaban estrategias más acordes a su naturaleza, propiciaron que se pusieran en tela de juicio sus principios y se pensara otro tipo de paradigmas, mismos que la rechazarán tajantemente o bien la replantearán en otros términos.

La estética de lo puro y la autonomía, como paradigma de la especialización disciplinal, fue víctima de sus propios planteamientos, Clement Greenberg llegó a plantearse la posibilidad de que, tal y como se estaba desarrollando el reduccionismo modernista, podrían estrecharse considerablemente las posibilidades de producción artística, poniendo en conflicto el relato de progreso; esta estética así como fue fructífera y permitió el desarrollo de la abstracción como lenguaje artístico, también permeó de manera autoritaria y ortodoxa al campo del arte, imponiendo una manera de aproximarse a él y rechazando cualquier estrategia que se alejara de su postura. Paradójicamente, una vía de articulación Pintura/Escultura se dio a sí interior: la experimentación con aquello que era elemental condujo a que se realizaran propuestas que sobrepasaban el concepto de lo puro, por ejemplo: en la Pintura, la exploración con el propio medio llevó a que se le agregaran cargas para que fuera más sustancial, de mayor corporeidad, al grado de obtener cuasi relieves, no de piedra sino de puro pigmento aglutinado, lo que para los defensores del purismo significó que la Pintura reintroducía principios escultóricos, ya no mediante la ilusión de volumen y lo táctil sino mediante el volumen mismo. Hay que destacar que la Escultura a partir de las Vanguardias ha tenido la disposición de superar sus propias normas, desde el abandono de la piedra y el bronce como medios escultóricos por excelencia, y la incorporación de medios surgidos del avance industrial como el acero, el acrílico, el cartón y objetos de consumo, y hasta aceptar y hacer indispensable el color aplicado; es de suma trascendencia la introducción de medios como el acero o las láminas de acrílico, pues presentan la característica de ser relativamente planas, posibilitando que la escultura se zafara de la idea de tridimensionalidad/volumen/bloque y entrar al terreno de la bidimensión/visión, característica de la pintura, asimismo, la crudeza de la superficie de algunos de estos nuevos medios dio pauta para que a sus superficies se les cubriera de color, introduciéndose más abiertamente problemas cromáticos a la escultura³³.

³³ Ya Bernini planteaba en su escultura problemas de índole cromático, pero siempre desde el color mismo del material, para él era inconcebible el color surgido desde una acción pictórica.

La estética de lo puro y la autonomía fue una de las respuestas que se propusieron para indagar la naturaleza propia de lo artístico, a la par se desarrolló otra respuesta que se traduce a través del *ready-made* duchampiano y sus diversas reinterpretaciones, que propuso que las investigaciones sobre lo artístico debían ir más allá de las cuestiones formales o técnicas de las obras y se adentraran al terreno de indagaciones filosóficas del cómo distinguir un objeto artístico de los objetos cotidianos. Desde esta perspectiva no existe la necesidad o imposición de que un artista deba desarrollar sus propuestas a través de la exclusiva consideración de los medios artísticos y en consecuencia especializarse en una determinada disciplina, muestra de ello son las propuestas que integran el campo de las llamadas Artes Visuales.

Es oportuno señalar la distinción entre Artes Plásticas y Artes Visuales.

El concepto de Artes Plásticas, es parte de la integración y clasificación de las Bellas Artes a través de la Academia del siglo XIX tales como la Pintura o la Escultura que se distinguen por ser obras surgidas por la manipulación instruida e intelectual de un material, el mismo término plásticas nos refiere a la capacidad o disposición de un medio para ser transformado mediante una técnica y herramientas. Ya la introducción de la fotografía al campo del Arte, sugirió que la clasificación de Artes Plásticas estaba siendo sobrepasada, el surgimiento de las manifestaciones del arte procesual y la desmaterialización del objeto y la implementación de nuevas estrategias, medios y la transferencia de recursos entre disciplinas evidenció que definitivamente era inapropiado para la nueva realidad de la práctica, proponiéndose el de Artes Visuales que pone énfasis en la visualidad, manifestación intelectual o su recepción de un objeto físico o conceptual. Artes Plásticas en su determinación conlleva la división y especialización disciplinal, mientras que Artes Visuales se hace implícita la disolución de los lindes disciplinarios de las Artes Plásticas. En esta dinámica distingase los conceptos de taller y laboratorio artístico, pues uno es propio de la dinámica de las artes plásticas y el otro de las artes visuales.

Un taller se reconoce comúnmente como el espacio donde se realizan trabajos de manufactura manual, o bien artísticos. Relacionado al Arte, por tradición, se reconoce como taller al espacio donde un artista ejerce su profesión, con la particularidad que este artista puede adiestrar a próximos, a través de su conocimiento y experiencia; de este modelo surgen la mayoría de talleres de educación artística actualmente, donde un sujeto en equipo aprenden a hacer algo participando junto a otros. El taller actual se diferencia de sus antecesores en que, más allá de sólo dar instrucción técnica-práctica, se integra la teoría, y la instrucción tiende a ser recíproca, donde la instrucción-visión del artista-docente no es inapelable, tanto el alumno como el docente aprenden.

Su importancia pedagógica radica en la

...integración en el proceso de aprendizaje o adquisición del conocimiento de la práctica y la teoría, sin darle preeminencia a ninguna de estas dos categorías, ya que en ambas hay que reconocerles equitativo valor en la construcción o adquisición del conocimiento³⁴

Enfatiza en la solución de problemas y la capacitación profesional, posibilitando una más cercana inserción a la realidad laboral.

34 Néstor Bravo. El Concepto de taller, http://acreditacion.unillanos.edu.co/contenidos/NESTOR%20BRAVO/Segunda%20Sesion/Concepto_taller.pdf

El laboratorio artístico es el claro ejemplo de la articulación ciencia-arte y por ende la de lo racional y lo sensible, el concepto mismo de laboratorio se relaciona totalmente con lo científico, por lo que desde un laboratorio artístico se pretendería mirar y afrontar el Arte desde una visión científica, posibilitando que se realice investigación-experimentación de una manera rigurosa, ordenada mediante una metodología concreta, y adquiriera toda la validez de las demás esferas del conocimiento validadas a través de la racionalidad científica. “La convergencia nueva entre ciencia y arte tiene como reto generar prácticas y pensamientos artísticos divergentes, caracterizando a la creatividad de una manera procesual. La creatividad como proceso alude a la búsqueda y recopilación de ideas.”³⁵

Juan Jesús Morales³⁶ reconoce como laboratorios artísticos, a los espacios que, mediante el trabajo interdisciplinar, resuelven los problemas técnicos y de manufactura que un artista podría llegar a tener para la realización de una obra, es decir, “el laboratorio de arte será el mediador [del]... proceso creativo entre la idea inicial del artista y su materialización”³⁷; podría pensarse que estos espacios más bien son como fábricas de arte, mas el ser llamados laboratorios responde a que ellos no sólo se dedican a manufacturar una obra, sino que para su materialización intervienen diversos campos (artes plásticas, visuales, ingeniería, química, medios electrónicos, digitales, entre otros), que al proponer distintos enfoques y recursos llegan a la estrategia idónea para resolverla. Este modo de hacer arte podría asemejarse a los antiguos talleres de producción en donde el artista tenía a su disposición ayudantes-aprendices, sin embargo en el taller tradicional el artista se hacía presente al intervenir de manera práctica la obra, actualmente estos laboratorios ofrecen el servicio al artista y su intervención se concreta a dar un proyecto y opinar si el rumbo que va tomando es el indicado, la manufactura física de la obra corre totalmente por cuenta del laboratorio. El surgimiento de estos centros laboratorios ha venido a reconfirmar la crítica al paradigma moderno del *genio* a través de la habilidad manual del artista.

Si bien, el taller y el laboratorio como centros de investigación pretenden generar conocimiento e impulsar la creación, las diferencias más claras entre ambos consisten en que el taller, sobre todo si es formativo, sólo va a centrar sus esfuerzos en explorar y desarrollar una disciplina o un fenómeno de ella (taller de pintura o taller de acuarela, taller de escultura o taller de madera), reafirmando la división del conocimiento, generalmente el artista-docente de un taller es un profesional dedicado a una determinada rama del Arte y por lo tanto la conoce ampliamente, el alumno ingresa a dicho taller porque está interesado en conocer y experimentar específicamente los pormenores de tal rama, asimismo, el conocimiento que se genera en un taller tiende a ser comunitario, en cambio el laboratorio, si bien puede dirigir su finalidad hacia un ámbito artístico en específico, posibilita que se vinculen disciplinas tanto artísticas como científicas, pues en el laboratorio ya no se atienden problemas de índole formativo sino que se problematiza e investiga con aquello que pudo aprenderse en un taller educativo que ocasiones llega a vincularse con otras áreas, de manera que quien se encuentra al frente del laboratorio de arte debe poseer, más que un conocimiento amplio en ciencias y artes, un criterio amplio y abierto a diversas perspectivas, pues debe ser capaz de dirigir a los diversos profesionistas que apoyarán al artista interesado en realizar una investigación.

³⁵ Juan Jesús Morales. El laboratorio de arte contemporáneo: la actual convergencia de arte y ciencia en el campo artístico. <http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/el-laboratorio-de-arte-contemporaneo-la-actual-convergencia-de-arte-y-ciencia-en-el-campo-artistico/333/>

³⁶ Juan Jesús Morales (Madrid, España) Pintor, sociólogo y comunicador audio visual. Su investigación gira en torno al conocimiento y reflexión del impacto que la información y las nuevas tecnologías aplicadas a los medios de comunicación masivos tienen sobre la sociedad. La ponencia El laboratorio de arte contemporáneo: la actual convergencia de arte y ciencia en el campo artístico, para el IV Congreso de la Cibersociedad, 2009, (<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/el-laboratorio-de-arte-contemporaneo-la-actual-convergencia-de-arte-y-ciencia-en-el-campo-artistico/333/>) surge de su intervención como pintor junto con Factum-Arte para la realización de la obra escultórica Planet de M. Quinn.

³⁷ Juan Jesús Morales, Op Cit.

2.2 Antecedentes artísticos a la investigación:

En las artes plástico-visuales existen una serie de estrategias de producción que he considerado como antecedentes e influencia a la presente investigación, en algunas de ellas he intuido una vinculación entre la Pintura y la Escultura, otras han posibilitado que en el terreno teórico y práctico de las Artes se reflexionen los límites impuestos entre estas disciplinas. A continuación hago breve revisión.

2.2.1 Escultura Policromada

La policromía, como la aplicación de medio pigmentado a un objeto escultórico, es una práctica ancestral, y en la antigüedad respondió a dos situaciones: a que al color se le atribuía un valor simbólico, por lo tanto su presencia revestía de cierto poder o significado a la pieza, y porque le imprimía naturalismo, muestra de ello la estatua egipcia como el *busto de la reina Neferti*.

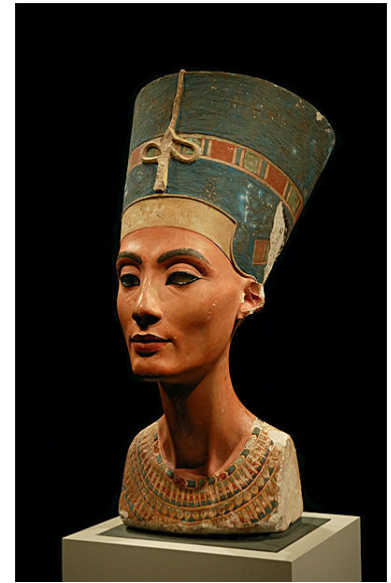
La policromía en torno a la escultura clásica ha suscitado un sinfín de debates y prejuicios a lo largo de cinco siglos, a raíz de que en el Renacimiento, y posteriormente en el Neoclásico, se concluyera y reafirmara que la escultura de este periodo exaltaba las cualidades discursivas del mármol o el bronce para evidenciar el deseo de armonía y sobriedad que el hombre clásico pretendía, actualmente se asegura que la escultura griega se policromaba, pero en la romana aún se mantiene la discusión; Rudolf Wittkower afirma, que la falta de color aplicado es el signo distintivo entre la producción escultórica de ambos periodos, lo que justificaría las tesis que afirman que la escultura clásica no estaba policromada y exaltaba las propiedades del medio, ya que las esculturas que se descubrieron en el Renacimiento y recuperaron en el Neoclásico, en su mayoría eran romanas o copias de las griegas. Policromada o no, el punto es que la escultura de ambos periodos al ser redescubiertas se encontraron desprovistas de color, instaurando una serie de prejuicios en torno a su uso, “el despertar renacentista y la reafirmación de los criterios vigentes en la Antigua Roma llevan a la historia de la escultura a una interesante dicotomía”³⁸, pues

“la escultura... creada para un público entendido,... la clase culta, imita los mármoles sin colorear,... reservándose la policromía, casi exclusivamente, para las obras populares, realizadas en materiales de bajo costo”³⁹.

Más allá de interpretaciones fundadas en la ideal belleza clásica, hay dos motivos de peso del porqué ambas esculturas se encontraron sin color y por qué dicha falta supuso una cuestión estética: las inclemencias del medio ambiente y un inadecuado estado de conservación de varios siglos es motivo suficiente para que el color aplicado se desvaneciera, en este enfoque la falta de color en la romana, más que una valoración estética al medio, puede atribuirse a las condiciones geográficas del Imperio Romano, el ritmo de producción no lograba cubrir la demanda de escultura y el pintarlas exigía tiempo y esfuerzo extra, por lo que en un sentido práctico se prescindió de la policromía. La idea de otorgarle un valor al medio en sí mismo es una herencia del Medioevo, pues a los medios artísticos a modo de

³⁸ Rudolf Wittkower, *La escultura: Procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1984.

³⁹ *Ibid.* pág. 210



Busto de la reina Neferti, 3500 años de antigüedad



Nuestra Señora de los Dolores, Felipe del Corral, 1710-1714. Imaginería Barroca

la Antigüedad, se les invistió de valor simbólico: el oro lo divino y celestial, el purpura lo real, el mármol blanco la pureza, etc.

Así pues, con moderada presencia durante el Medievo y Renacimiento, la policromía escultórica retomará presencia en el Barroco a través de la *Imaginería*, tratándose de tallas escultóricas o pinturas de imágenes sagradas, por lo común realistas con un fin religioso, devocional, litúrgico, procesional o catequético. La técnica habitual para su realización consiste en: a una talla en madera se le recubre con ligera tela con cola, se aplican capas de creta para corregir cualquier imperfección y preparar la superficie para ser pintada, seca la imprimatura, a las zonas que van a ser doradas (con finas láminas de oro batido o pan de oro) y/o estofadas (aplicación de pintura sobre las láminas de oro para esgrafiar motivos diversos y dar la impresión de bordados), se les cubre con bol (tierra roja), las carnaciones se pintan como si se tratase de un retrato y se bruñen con vejiga para borrar cualquier marca de pincel y dejar la superficie tersa. Para alcanzar mayor verismo, a las piezas se les agregaban ojos de vidrio, pestañas, dientes, gotas de cristal para simular lágrimas, pelo natural, ropa y en algunos casos huesos.

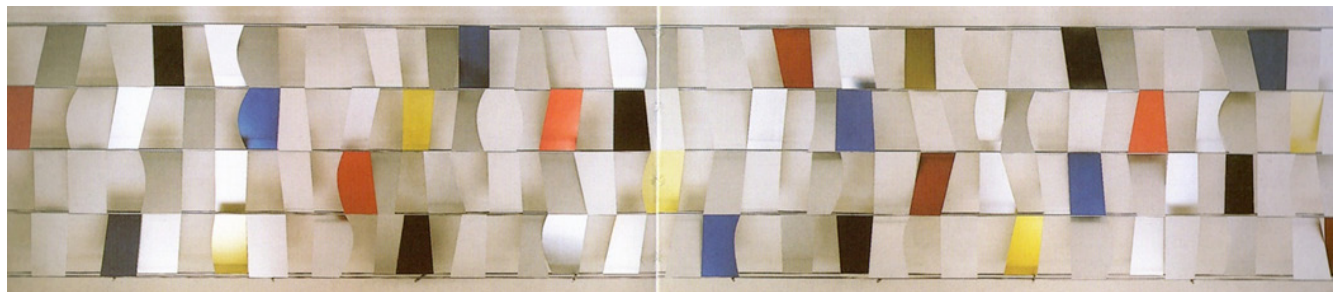
A partir del Concilio de Trento (1545-1563) la Iglesia Católica, en respuesta a la Reforma Luterana, decide **recurrir** a las artes plásticas como medio para atraer la atención y devoción de los fieles, por lo que la Imaginería se desarrolla extraordinariamente, sobre todo en la Península Ibérica y la Nueva España. La Imaginería, al igual que en su contexto la escultura egipcia y clásica, recurría a la policromía para crear un mayor vínculo emocional entre la pieza y el espectador.

En el Neoclásico la policromía escultórica sobrevivió a través de la estatuaria religiosa, es de destacar que, con influencias del Renacimiento, la policromía y el color mismo (salvo el blanco y el uso de la paleta tonal) se identificó con lo vulgar e irracional, “propio de las razas simples, campesinos y salvajes”⁴⁰, o bien con el gusto excesivo y derrochador de la monarquía, con mayor suerte el color empezó a determinarse como aquello “que diferenciaba a la pintura”⁴¹ de la escultura.

En el siglo XX, a través de algunas Vanguardias, es común que encontremos esculturas que son cubiertas con pintura, sobre todo la escultura en metal, con un determinado fin, evidenciando que la Escultura también podía indagar sobre problemas cromáticos, desde esta perspectiva, si uno de los fundamentos inapelables de la Pintura es el color, entenderíamos que la introducción de problemas cromáticos a la Escultura proponía al escultor a pensar pictóricamente con su obra, recíprocamente, la corporeidad tridimensional de la escultura, sus volúmenes y planos, permitirían al pintor

Escultura para una pared grande,

Ellsworth Kelly, 1957, aluminio anodizado y 14 paneles, 348 x 1994 x 71 cm.



en pensar en una pintura más allá de la superficie del bastidor, en una pintura que se desarrollara a través del volumen escultórico, la escultura geométrica y minimalista son muestras claras de este fenómeno.

Con el Hiperrealismo, surgido a mediados de los 60's, se manifiesta un retorno a la escultura policromada semejante a la Imaginería, pero en vez de suscitar en el espectador una relación devocional y religiosa, la escultura hiperrealista pretende mostrar crudamente a la sociedad de consumo de la segunda mitad del siglo XX, ejemplo de ello la obra de Duane Hanson. Los nuevos medios que ha dado el desarrollo industrial, como la fibra de vidrio y los silicones, han permitido que la simulación llegue a grados extraordinarios, como la obra del escultor Ron Mueck; el impacto que llegan a generar estas obras, no sólo radica en el agregado de ropas, objetos, o pelo, sino la maestría pictórica en las carnaciones. En esta nueva escultura policromada, si bien, el artista del siglo XX e inicios del XXI, podría realizar tanto el trabajo pictórico como escultórico, pues tiene la opción de asumir a las disciplinas como campos de estrategias y no como fines, existen casos en que manda fabricar su pieza, con instrucciones específicas, a espacios como Factum-Arte (ya mencionado en el apartado 2.1.3), pues la complejidad de sus proyectos y sus propias limitantes técnicas, requieren la intervención de diversos especialistas.

La obra de Lavier Bertrad, que se inscribe en el *Neodadá*, se centra en indagar la ambivalencia entre el objeto real y el representado, y el gusto de la alta cultura/cultura de masas, a través de la pintura. La serie de obras que se consideran en esta investigación consisten en esculturas y objetos de uso cotidiano cubiertos con gruesas capas de pintura (manifestando la materialidad de la pintura), con la característica de que recrea sus colores originales, por lo que éstos a la vez son el objeto en sí y su imagen por la pintura que los cubre. En la obra *Painting* (1983, molde de yeso de un torso antiguo pintado con una gruesa capa de pintura blanca sobre un pedestal), claramente “El ojo percibe una escultura mientras que el análisis del objeto indica que estamos, en realidad, tratando con una pintura”⁴².

Podría considerarse que en la mayoría de estos casos, la pintura sólo es un recurso para otorgar un acabado realista a las piezas y que de ninguna manera podrían comprarse con una obra pictórica, sin embargo, deben reflexionarse un par de cuestiones: a) El término “acabado” nos remite a lo accesorio, lo que está de más y que se puede prescindir de él, dicha consideración tiene sentido sólo si se analiza bajo una postura estética que tiende a sobrevalorar determinados elementos y rechaza otros en una obra; aquellos elementos que han tenido mayor importancia en un determinado contexto han variado a lo largo de la historia del arte, y en el caso de esta investigación la postura estética que la organiza pretende no hacer discriminación, toda la información y elementos que pueda ofrecer una obra son válidos. b) Actualmente, a raíz de las investigaciones teórico-prácticas que se han hecho en torno al fenómeno pictórico resulta complicado, si no que ocioso, limitar a la Pintura a determinadas cualidades de un número selecto de obras y determinar aquello que es lo genuinamente pictórico, siempre debe considerarse el contexto en que las obras ocurrieron. c) Citando al Barroco, los juicios que lo tienen por excesivo, ornamentalista, efectista, son argumentos para verle como una decadencia frente a la sobriedad racional clásica-renacentista y la posterior justificación para el surgimiento del Neoclásico. Es evidente que en la Imaginería Barroca, la pintura efectivamente tenía el propósito de otorgarle mayor realismo a las piezas para que el espectador tuviera mayor identificación con ellas, si se le ha de tomar como un acabado realista se debe tenerse en cuenta que es una necesidad en la obra, sin ella las piezas no cumplirían con su fin, asimismo en la escultura hiperrea-



Tourists II, Duane Hanson, 1988, fibra de vidrio, ropa y objetos, tamaño natural. Hiperrealismo



Wild Man, Ron Mueck, 2005. Hiperrealismo

⁴² Juan Martín Prada. Op. Cit. pág. 180



Sicli - Type Mon, Lavier Bertrand,
1985, acrílico sobre extintor.

lista, o bien la obra de Bertrand, la pintura es un elemento que significa e influye sobre la recepción de la obra, sin ella tendría una lectura completamente distinta.

2.2.2 Collage

Es indiscutible la influencia que el *collage* como técnica ha ejercido en las reflexiones sobre los límites entre disciplinas artísticas, pues significa una apertura a su vinculación, por el hecho de que en su propósito de representar la realidad en lugar de sólo reproducir su apariencia (sujeta siempre a una interpretación), opta por agregar a la superficie de las obras (pintura o escultura) fragmentos, citas textuales, medios no propios a la tradición, extraídos del entorno cotidiano. La incorporación de objetos, recortes de papel periódico, tela en la pintura, utilización de cartón y vidrio en la escultura, revolucionó la concepción de los medios plásticos, al mismo tiempo que abrían la posibilidad de transportar un medio propio de una disciplina a otra. Como estrategia, el *collage* amplió el repertorio a los sistemas de producción de obra, dio cabida a que elementos extra artísticos, surgidos del mundo cotidiano, objetos de uso y consumo popular, se insertaran a los medios artísticos. Asimismo, el *collage* es fundamental en el desarrollo de la Apropiación como estrategia artística, pues el agregado conlleva el apropiarse de un objeto y reubicarlo en otro contexto transformando su sentido.

2.2.3 Combine Painting

Robert Rauschenberg ideó el término *combine painting* para dar nombre a una parte de sus obras y hoy en día constituye una estrategia artística que producen obras que se desplazan entre ser pinturas, ser esculturas, un objeto de objetos, una instalación o un híbrido de todo. Desde el rigor de la clasificación de los objetos artísticos, la obra *combine painting* causa un gran problema: ¿Dónde, dentro de las disciplinas tradicionales se podía ingresar?, ya que se muestra con una intención pictórica al ser una superficie cubierta de pintura/color, en la que los objetos e imágenes que se incorporan actúan como un color más, y al mismo tiempo con intención escultórica, como *Monogram*, pues son construcciones que reclaman la espacialidad de la escultura tradicional, por lo tanto espectador requiere circundarlas. El *combine painting* explora las fronteras entre los objetos artísticos y los objetos cotidianos, a su vez que cuestiona la doctrina de la pureza y la especificidad del medio.



Naturaleza muerta con trenzado de silla,
Pablo Picasso, París, 1912. Óleo y
hule sobre lienzo enmarcado con
cuerda, 29 x 37 cm. Collage

2.2.4 El objeto como color pictórico

Es necesario argumentar el cómo un objeto entra al terreno de lo artístico y su consideración en el campo escultórico. Como se ha señalado, el surgimiento del *collage* es fundamental para que un objeto cotidiano se vuelva parte del repertorio artístico, ya que de él se desprendió el *ready made* propuesto por M. Duchamp (recuérdese que el *ready made* es una de las vías para indagar la naturaleza de lo artístico), que se trata de un objeto común y utilitario que es confiscado (apropiado), vaciado de su función y reasumido como objeto artístico, pero con la radical diferencia de que no se le apropia para cumplir una función de sustitución/presentación en la obra, sino por el simple hecho de ser elegido por el

artista en un gesto intelectual. La confiscación de todo *ready made* está basada en la indiferencia, así como en la carencia total de <<buen gusto>>, indiferencia que da pie a todos los modos de percepción y lectura que pueda suscitar el objeto, incluida la consideración estética. Como suceso, propició una torsión a la valoración de los conceptos de originalidad, autoría e innovación, pues los objetos *ready made* no son manufacturados por el artista sino por alguien más, anónimo, e inclusive hasta por una máquina, además de ser producidos en serie para su consumo masivo, por lo que no pretenden reproducir la creencia de que lo artístico y el artista se resume al conocimiento y aplicación personal de una técnica, rechazando la idea romántica, que en su manera muy particular de manipular un medio (innovación) expone toda su individualidad y genialidad. A través de los *ready made* se puede advertir que M. Duchamp sospechaba del discurso oficial del arte, ya que evidenció que lo artístico era una cuestión de definición, un término arbitrario sustentado en una hábil argumentación.

El objeto como medio artístico tiene su mayor operatividad a través del Arte Objeto que surge como una radicalización del *collage* y una relectura al *ready made* duchampiano, al declarar a los objetos o fragmentos prefabricados de uso común y propios de la cultura de masas como arte. El arte objeto, que para su apropiación sí se considera un valor estético en su diseño y posibilidades expresivas por sí mismo, obtiene su valor como Arte y su estética contenida es aceptada justo en el momento en que es exhibido en el museo (o cualquier otro sistema de exhibición), por lo cual depende completamente de la institución del Arte. Su discurso pretende que por medio de la apropiación de los objetos de la cultura de masas se amplíen las consideraciones sobre lo artístico y se nivelen los tópicos arte/vida.

Al respecto del cómo el objeto accede al campo de lo escultórico, Rosalind Krauss⁴³ hace notar que en un intento de seguir legitimando el discurso de la novedad y el progreso afianzado en la Vanguardia, el objeto como medio y motivo artístico fue introducido en el terreno de lo escultórico; no deja claro mediante qué criterios en específico, pero no es arriesgado creer que se vincularon a través del volumen y lo táctil.

Las obras de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine y Arman, quizás más claramente en este último, sugieren que la pintura pueden ser objetos y los objetos pueden ser pintura. Arman, parte de la acumulación y repetición de objetos, ya sea por su especie, su color o por ser simplemente residuos de la sociedad de consumo, sus acumulaciones sostienen una ambivalencia entre ser pinturas o esculturas, pues dejan entrever la valoración del objeto como un medio pictórico a través del color intrínseco en él, inclusive llega a acumular tubos de pintura y pinceles, sin embargo, como obra, están catalogadas en el campo escultórico.

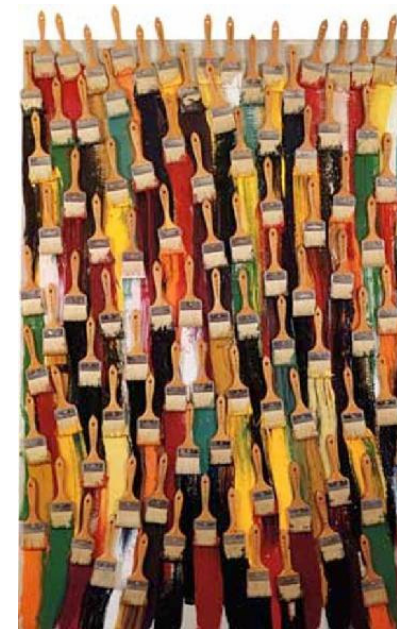
2.2.5 La Escultura en la Pintura

Otro caso en que la Pintura y la Escultura se han visto vinculadas es cuando se pinta una escultura, pero no como se manifiesta en la escultura policromada, sino cuando la Escultura es motivo pictórico, mientras en una, la escultura participa como soporte pictórico, en la otra, la escultura es traducida por un medio pigmentado.

⁴³ Rosalind Krauss, Op. Cit.



Monogram, Robert Rauschenberg, 1955, combine painting, 42 x 63 1/4 x 64 1/2 in.



Brush-strokes, Arman, brochas y pintura sobre mesa, 160 x 100 cm.



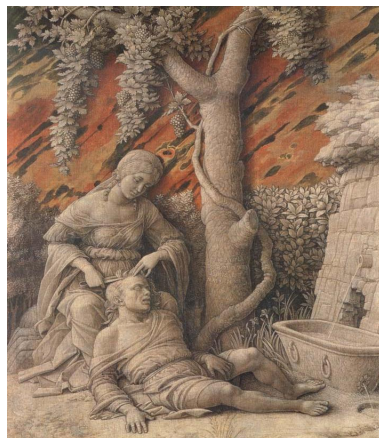
La Fe, Giotto di Bondone, 1305, Fresco.

Como ya he señalado, Clement Greenberg entendió la figuración mimética en Pintura como consecuencia de la interpretación y adecuación de ciertos aspectos del lenguaje de la Escultura a través del material propio de la primera, lo cual debería ser superado en nombre del progreso y para poder formular una pintura <<verdaderamente>> moderna, entendimiento no tan errado, pues una revisión histórica nos apunta que con antecedentes en la pintura del florentino Giotto di Bondone (1267-1337), la presencia de la Escultura en la Pintura se ha desarrollado desde el Bajo Renacimiento hasta nuestros días. En un contexto donde comenzó a ser muy importante para escultores y pintores lograr que sus obras externaran sentimientos y emociones para resultar lo mayormente convincentes y verosímiles a los ojos de los fieles, y donde “ya no se interesaban tan sólo en lo que representaban, sino también en los problemas acerca de cómo representarlo”⁴⁴, Giotto realizó una síntesis visual de la pintura bizantina con la escultura de su contexto: De la pintura bizantina que, a pesar de hieratismo de sus formas, “había conservado la mayoría de los descubrimientos de los pintores helenísticos, que sobrevivieron en...”⁴⁵ los manuscritos del Medioevo, recuperó la sugerencia de cierto volumen a través de sutiles zonas de sombra/luz. De la escultura, que a ojos de sus contemporáneos era el medio donde se lograba mayor veracidad, tomó la expresividad de los gestos y la graduación de luces y sombras que en ella se generaba; la adecuada interpretación de dicha graduación, mediante pigmentos con medio aglutinante, significó un paso a sus propósitos, pues encontró la manera de que en una superficie plana, una imagen diera la impresión de ser volumétrica, logrando así para la Pintura la identificación emocional e impresión de realidad que la escultura causaba. Una vez trascendida dicha necesidad, bajo la lógica materialista, ¿para qué conservar esta adecuación?

Formalmente dicha adecuación puede identificarse a través del modelado⁴⁶ como sistema constructivo de la pintura y en la grisalla⁴⁷. Se destaca que el modelado se encuentra presente en ambas disciplinas, lo que refuerza la argumentación de que, por más que se pretendiera lograr el purismo ideal de la estética de lo puro y la autonomía, siempre van a existir conceptos y estrategias afines entre las disciplinas, esta relación se retomará en el capítulo 3.

Además de valerse de ciertos aspectos del lenguaje de la escultura para lograr una representación mimética, la pintura también la ha aprovechado como motivo representable en su espacio.

Las pinturas *Virtudes y Vicios* de Giotto di Bondone en la Capilla de los Scrovegni en Padua, Italia, son posiblemente las primeras obras pictóricas con la intención de ser consideradas como esculturas.



Sanson y Dalila, Andrea Mantegna, 1595-1506, temple sobre lino.

⁴⁴ E.H. Gombrich La Historia del Arte. Debate, Madrid, 2002, 3ª reimpresión, pág. 193

⁴⁵ E.H. Gombrich. Ibid. pág. 198

⁴⁶ Sistema constructivo de la pintura que, por medio de valor tonal, logra dar la impresión visual de volumen o corporeidad de los objetos y cuerpos, destacando su solidez, peso, dureza y textura, por lo cual determinamos que es el sistema que ha adaptado el lenguaje de la escultura a la pintura. El modelado se consigue mediante gradaciones de valor tonal, que traducen las gradaciones de las luces y las sombras que se reparten en las superficies de los objetos. La transición de los tonos oscuros a tonos claros, de las zonas más profundas a las más próximas visualmente, pasando por una zona de setonos cuyos matices, más o menos sutiles, es decir el valor es el que genera la impresión de volumen. A partir del siglo XIV, su desarrollo progresa paralelamente a las búsquedas de perspectiva, tendiendo a remplazar al antiguo procedimiento pictórico a base de tonos planos. A finales del siglo XIX, con el Impresionismo, cae casi totalmente en desuso, siendo remplazado por el modulado que en adelante apartará a los pintores de la representación a través de la adecuación del lenguaje escultórico. El modelado toma un fin e interpretación distinta, según cada pintor. Al someterse a los cuerpos es redondo o continuado, labrado en realce y empastado; cuando desborda el límite de los cuerpos, suprimiendo los semitonos, deriva en un claro-oscuro, donde los cuerpos se someten a un contraste de luz y sombra más violento.

⁴⁷ Grisalla.-Variante del modelado, pero con orígenes en una clara intención de crear la impresión de un cuerpo escultórico. Esta consiste en una pintura monocroma que mediante el modulado genera una impresión de un altorrelieve en piedra a través de la traducción del color visual de éstas por medio de tonos generalmente grises, ocre, verdes o marrones. Los inicios de la técnica pueden rastrearse, en la Alta Edad Media, en bocetos y dibujos preparatorios y fue empleada principalmente en los manuscritos para ilustrar miniaturas, acentuando las figuras de los fondos coloreados o sustituyendo detalles ornamentales, escultóricos o arquitectónicos. Para el Renacimiento, con continuación en los siglos del XVI al XIX, la técnica tuvo un desarrollo en toda Europa, tanto como boceto preparatorio de pinturas, modelos para esculturas o imitaciones de elementos escultóricos y arquitectónicos en frescos y pintura de caballete.

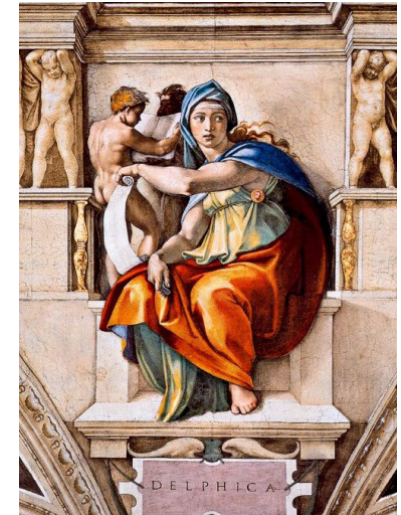
Diversos artistas del Renacimiento encontraron en la escultura su modelo a seguir, por ejemplo Masaccio (1401-1428) en la escultura de Donatello (1386-1466), o dotaban a su pintura una visualidad escultórica, logrando que cuerpos que las habitan se presenten firmes y corpóreas, como Andrea Mantegna (1431-1506), y evidentemente Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), que desarrolló profesionalmente ambas disciplinas. Es de notar que a pesar de reconocerse a sí mismo más escultor que pintor, su intervención pictórica en la bóveda y el atrio de la Capilla Sixtina es más reconocida que su obra escultórica. Su preferencia por la Escultura se justifica a que él creía que era más próxima a la realidad tangible que la pintura, que sólo era una ilusión de ella, y si ella pretendía emular a la realidad, debía ser semejante a la escultura, por lo que su obra pictórica da visualmente la impresión de ser una versión coloreada de sus esculturas: monumentales, sólidas y pesadas. La proximidad de una escultura con la realidad, es seguro que la adjudicaba a la cualidad táctil de su medio plástico, el mármol existe físicamente y se puede tocar, sin duda también la pintura, mas en el contexto de Miguel Ángel su cualidad táctil era prácticamente inadvertida, la superficie de una pintura renacentista es tersa, de pincelada discreta, la pintura como medio quedaba oculta en la imagen, será en el Barroco a través de las obras de Rembrandt van Rijn (1606-1669) o Diego Velázquez (1599-1660), entre otros, que el medio pictórico adquiere presencia táctil.

La escultura pictórica aparecerá con frecuencia en la pintura de los siglos XV al XIX, con diversos fines, por ejemplo, para ahorrar tiempo, material y dinero en su realización en vez de realizar una pieza en piedra que podría conllevar meses y esfuerzo de hombres trabajo, se realizaba una pintura que dieran la impresión de ser escultura, algo muy próximo al *trompe-l'œil* (*trampantojo*), del cual Jean Baudrillard menciona que

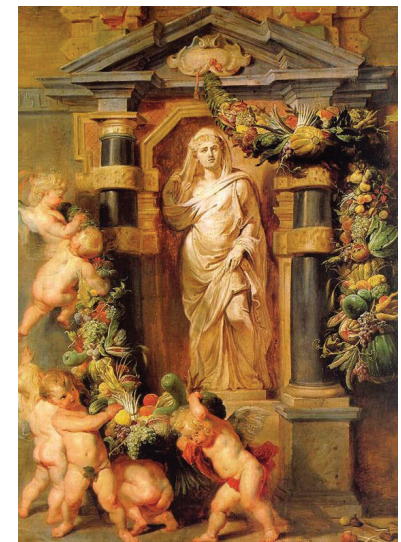
no se trata de confundirse con lo real, se trata de producir un simulacro con plena conciencia del juego y del artificio — remedando la tercera dimensión, sembrar la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión — remedando y sobrepasando el efecto de real, sembrar una duda radical sobre el principio de realidad, pérdida de lo real a través del mismo exceso de apariencias de lo real⁴⁸

Asimismo, con propósitos ornamentales, como parte de la decoración de la escenografía del cuadro, como recurso para hacer alusión a la antigüedad clásica, o bien como motivo central de la pintura, como la *Estatua de Ceres*, de Pablo Rubens (1577-1640).

En el Neoclásico, además de encontrarse inmersa a través modelado, se mira a la escultura como fuente de información para la pintura ya que, frente a un sentimiento de rechazo por parte de los hombres de la revolución francesa hacia el *Rococó*, que lo tenían como muestra irrefutable de los excesos de la aristocracia, buscaban formas de tono solemne y austero, que refirieran a su nueva conciencia racional, encontrando su modelo en la antigüedad clásica, “Los revolucionarios franceses gustaron de sentirse como griegos y romanos vueltos a nacer, y su pintura..., reflejó su afición a lo que se conocía como <<la grandeza de Roma>>⁴⁹, pero se contaban con pocos ejemplos de pintura clásica, en su gran mayoría a través de la cerámica y los restos de los murales de Pompeya, por lo cual la escultura clásica, sobre todo los relieves, se volvió el modelo a seguir y se pretendió traducir en pictóricamente la perfección de sus formas, de ella se asumió temas, poses solemnes y en reposada actitud, hasta el mismo cromatismo que en blanco mármol se distinguió como gesto de sencillez si se le compara con la extravagancia de las formas del *Rococó*, “no hay colores matizados, ni...



Sibylla Delphica, Miguel Ángel Buonarroti, fresco sobre muro, Capilla Sixtina.



La Estatua de Ceres, Pablo Rubens, 1615, óleo sobre tela.

⁴⁸ Jean Baudrillard. De la seducción, Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1981, pág. 61

⁴⁹ E.H. Gombrich. Op. Cit. pág. 485



Galería de escultura en tiempo de Augusto, sir Alma-Tadema, 1867, óleo sobre tela.

complicado escorzo⁵⁰, todo lo construye una equilibrada y sutil paleta tonal, no hay pinceladas sueltas que disuelvan los contornos, éstos son limpios, perfectamente definidos, y el acabado de la superficie es tersa, que en este contexto, le otorgó carácter escultórico. De este periodo destacó el trabajo de Sir Laurence Alma-Tadema (1836-1912), quien hace alusión a las esculturas de dioses y emperadores en sus pinturas.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la presencia de la Escultura en la Pintura oficial prácticamente es inadvertida, hasta ponerse en tela de juicio la estética de lo puro y la autonomía, recuperándose a través de la figuración, del modelado como sistema constructivo y como motivo iconográfico.

Ya avanzado el siglo XX es posible encontrar esculturas habitando en las pinturas de Eric Fischl (1948-) y David Bierk (1944-2002), entre otros.

Además de usos ya mencionados, la presencia de una escultura en la Pintura tiene un significado determinado por el artista, más o menos vinculado a los conceptos de cultura, herencia clásica, pasado, vestigio y memoria. Se encuentra en los terrenos de la apropiación posmoderna crítica, descrita por Juan Martín Prada, cuando las esculturas que se pintan son obras relevantes en la historia del arte y se encuentran dentro de un museo u otros espacios de exposición, o justamente fuera de ellos, por ejemplo el *David* en un tiradero clandestino, motivando que se reflexione sobre el papel e influencia de la institución cultural en la recepción de la obra de arte.



If the Dead had Ears, Erik Fischl, óleo sobre lino, 1996, 203 x 250 cm.



Paradise Lost 1, David Bierk, óleo, 96 x 108 in, 1988.

⁵⁰ E.H. Gombrich, Ídem.

3. PROPUESTA: ESCULTURA PINTADA

3.1. Fundamento estético conceptual:

El entrecruzamiento disciplinal como estrategia de producción

En la presente investigación, la estrategia para vincular a la Pintura y la Escultura, apartadas mediante la racionalidad moderna y ejemplificada por la estética de lo puro y la autonomía del siglo XX, la he propuesto como *entrecruzamiento*.

3.1.1. Estrategia: *Entrecruzamiento*

El término *entrecruzamiento* ha venido figurando en los últimos años, junto a otros términos como hibridación y contaminación, en la teoría y crítica de arte, para referir a la práctica artística que se ha venido generando a partir de la crisis de la modernidad, caracterizada por cuestionar los paradigmas que se impusieron en el proceso, tales como originalidad, unicidad, autonomía, pureza y el propio concepto de lo artístico y el Arte (arte/decoración, objeto artístico/objeto de consumo), a través de ya no inventar formas sino reciclarlas, producir en serie, re-connotar al Arte de una función más allá de sí misma y contrariar lo puro a través de una mezcla premeditada de formas, lenguajes y disciplinas, apropiarse de la decoración y los objetos de consumo e ingresarlos a su sistema, etcétera, que a voces de quienes los han empleado, como el teórico y crítico de arte Achille Bonito Oliva, ejemplifican el devenir de la sociedad actual: no se cree más en los grandes relatos, se disuelven las diferencias raciales, las fronteras culturales y sociales; las telecomunicaciones y actualmente la *internet* han permitido que culturas en un tiempo distantes entablen un diálogo dinámico, donde para el artista

hacer arte significa... tener todo sobre la mesa en una simultaneidad girable y sincrónica que consigue filtrar en el crisol de la obra imágenes refrendadas e imaginables míticas, signos personales, relacionados con la historia individual, y signos públicos relativos a la historia del arte y de la cultura.⁵¹

⁵¹ Achille Bonito Oliva. "Transvanguardia: Italia/América" en Anna Maria Guash, Op. Cit. pág. 40

En las artes visuales es complicado determinar concretamente a qué se refiere el *entrecruzamiento*, con tintes de obviedad su sentido es escurridizo y susceptible a múltiples significaciones dependiendo de quién lo utilice y en dónde se aplique, pero como lo he acogido como estrategia de producción, propondré una definición que dé razón del cómo opera en esta investigación.

Básicamente se puede entender por *entrecruzamiento* a la acción de cruzar o enlazar dos o más cosas, elementos o fenómenos.

Rastreando desde donde se ha extraído, su aplicación en las Artes Visuales conlleva un genuino esfuerzo interdisciplinar, pues como término con una función específica, el *entrecruzamiento* surge desde la genética celular refiriéndose al proceso físico de unión-combinación de segmentos de células no-hermanas, dotados de información genética, para que surja una nueva célula distinta pero no extraña a las paternas, permitiendo la variación genética y la adaptación de las especies.

Para el propósito de la investigación el *entrecruzamiento* puede definirse como:

Estrategia donde dos o más elementos de distinta fuente se vinculan para obtener otro, que es diferente pero no ajeno a los que lo originaron, pues constituye una variable de ambos.

Sin embargo, esta definición no da razón del sentido crítico, ni explica el cómo *entrecruzamiento* como estrategia de producción en las Artes Visuales, pretende posibilitar una vía de articulación Pintura-Escultura, por lo cual se ha de apoyar en las estrategias de la Deconstrucción y la Apropiación

La Deconstrucción dará razón de cómo el *entrecruzamiento* se puede volver un mecanismo que entorpece los paradigmas artísticos determinados en la modernidad, entre ellos el de pureza y autonomía.

3.1.1.1. Deconstrucción

El requerimiento-imposición de dividir el conocimiento como parte del proyecto de la modernidad para alcanzar la verdad y emancipar a la humanidad, ha manifestado una tendencia a privilegiar y dar mayor importancia a ciertos objetos de estudio sobre otros, propiciado, entre otras cosas, la división de la razón y lo sensible, y se ha hecho presente en las Artes Plásticas a través del *paragone* y la estética de lo puro y la autonomía, a esta tendencia se le conoce como logocentrismo y de los opuestos binarios, y ha sido cuestionada por la Deconstrucción que, como ya mencionó en el apartado sobre posmodernidad, es una estrategia fundamental para cuestionar y/o reivindicar los proyectos de la modernidad, posibilitando su realización.

Como han señalado otros investigadores en el tema, tratar de dar una definición que explique de una manera sistemática y conceptual lo qué es la Deconstrucción, no sólo es complicado sino fallido, pues su intención justamente es cuestio-

nar la unicidad e irrevocabilidad del significado, abogando por las múltiples lecturas y la inter-relación de significantes, por lo que no es posible tener un concepto único y generalizador, cualquier lectura que se dé sobre ella es una visión particular, una interpretación que no pretende ser impuesta como verdad, que puede y debe ser considerada y reconsiderada. La aproximación que aquí se propone sólo pretende ofrecer un marco referencial al concepto, haciendo uso de las cualidades que han tenido mayor resonancia en investigaciones más puntuales, para que se advierta su presencia y relación con el *entrecruzamiento* que aquí se propone.

La Deconstrucción, con diversos antecedentes, tiene posiblemente su mayor impacto y estudio a través del trabajo de Jacques Derrida, por su permeabilidad no sólo en los campos de las humanidades y las sociales, sino también en las ciencias duras, biológicas y el Arte.

Dependiendo de quien haga referencia a ella, subsiste la concepción de la deconstrucción como estrategia o enfoque crítico de lectura, actividad comprensiva, corriente del pensamiento, *praxis* interpretativa o “actitud y disposición ante el logocentrismo”⁵², negándose como corriente científica o método de investigación de fundamento tecnicista, pues “carece de especificidad metodológica y no posee un objeto propio”⁵³ de estudio; y a diferencia de la ciencia, la deconstrucción no tiene la intención de establecer nuevas normativas.

La deconstrucción derridiana se articula por medio de un nutrido conjunto de autores, entre los que destacan Martín Heidegger, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche y Ferdinand Saussure, de quienes recupera, asume o critica sus posturas y propuestas. De Heidegger recupera la noción de “*destruktion*” para proponer deconstrucción y adopta la actitud de apartarse de la filosofía de corte ontológico para centrarse en el estudio del lenguaje de la filosofía; de Freud aprovecha su concepción de la memoria como una acumulación de huellas-experiencias que se van montando una sobre de otra, y propone que cualquier texto se conforma de datos (sentidos, significados, mitos, comentarios) que a la manera de capas se acumulan a su alrededor, capas-datos que pueden ser removidos y extraídos para evidenciarse; con Nietzsche comparte el escepticismo a la filosofía y a la tradición metafísica; de Saussure y su lingüística estructuralista, aprovecha el modelo binario. El Estructuralismo saussuriano, de estrecha relación con la racionalidad positivista de principios del siglo XX, es de suma importancia para el desarrollo de la Deconstrucción, pues Saussure planteó que las relaciones entre las unidades constituyentes del sistema lingüístico, es decir, entre la lengua y el habla, eran el objeto de estudio de la lingüística, donde el lenguaje es un sistema formal basado en la diferenciación de dichas unidades, que en conjunto forman una estructura. Para entender dicho sistema, el modo en el que el lenguaje opera y las convenciones que va creando, era necesario identificar, aislar momentáneamente, y relacionar en una amplia red de significados cada una de las unidades, con la particularidad que dicha relación opera a través de la diferenciación-comparación entre los signos, lo que consiste en que un concepto u objeto es lo que es en la medida que no es otro, ejemplo: uno sabe que el color rojo es rojo al compararlo y diferenciarlo con otros colores, no es azul o amarillo, esta estrategia de acceso al conocimiento de un objeto es la base metodológica del Estructuralismo, la cual viendo su operatividad en la lingüística fue implementándose en otros campos, como las ciencias sociales y a

⁵² Renato Esquivel. *La implementación del concepto deconstrucción en mi obra pictórica. Tesis para obtener el grado de maestro en artes visuales orientación pintura.* ENAP-UNAM. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas. División de estudios de posgrado. UNAM, 2001, pág. 38

⁵³ Miguel Ángel Huamán «Claves de la Deconstrucción.» Sistema de Bibliotecas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Lima-Perú). s.f. http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualldata/libros/Literatura/Lect_teorialit_II/claves.pdf (último acceso: 2012)

las humanidades, para que sus objetos de estudio fueran investigados de manera sistemática y objetiva, tal y como lo demanda la racionalidad. Como modelo de investigación han ofrecido aspectos de suma importancia para el desarrollo y aprehensión del conocimiento, pero también ha manifestado los rasgos negativos del positivismo, pues “el estructuralismo de Saussure propone estructuras, reglas y normas universales y atemporales que forman un sistema cerrado y estable de oposiciones binarias”⁵⁴, se mostró intolerante a otros modelos, mediante sus mecanismos privilegió unos objetos de estudio y fenómenos sobre otros, y con ello asegurar los sistemas de poder, el hombre a través del Estructuralismo, pasa de ser objeto de la historia y de la cultura, a ser un objeto que debe ser estudiado objetivamente y con toda la neutralidad científica, rechazando las ideas de subjetivismo, historicismo y humanismo, abogando por un absolutismo universal, racional y formalista.

A los ojos de Derrida, el Estructuralismo debía ejemplificar la lógica y mecanismos en que la filosofía y la ciencia habían intentado fundamentarse en la <<verdad>>, imponiendo una, y como parte del síntoma general de escepticismo a los proyectos y paradigmas de la modernidad, él tiene la intención de revertir ese efecto, pues “lo que llamamos realidad [y la verdad] es una selección [contingente]...”⁵⁵

El punto de arranque de la Deconstrucción crítica derridiana, se da a través del reconocimiento de que dentro de la lingüística ocurre una discriminación entre los binarios habla/escritura, pues desde Platón hasta Saussure

favorecen el significado y discriminan al significante, el significado como concepto abstracto es privilegiado frente al significante que es el texto o la escritura, la escritura es vista como un signo de un signo, como copia del concepto⁵⁶,

y la copia se ha tendido a considerar de menor calidad o con altas posibilidades de alteración; Derrida tenía la intención de rescatar a la escritura de dicha discriminación, que a mayor amplitud significaría rescatar todo aquello que dentro de los discursos se ha visto relegado, y todo campo de conocimiento, toda disciplina está constituida de ellos (por ello la permeabilidad de la deconstrucción más allá de la lingüística o la filosofía). La discriminación surge a través de la operación diferenciación-comparación, que dentro del Estructuralismo es reconocido como el “modelo de binarios opuestos”, que tiene la particularidad de sobrevalorar a uno de los objetos que se hace oponer mientras que al otro se le relega: significado/significante, habla/escritura, razón/sensibilidad, culto/salvaje, bueno/malo, cultura/naturaleza, alta cultura/baja cultura, blanco/negro, etc., generándose en ciertos casos connotaciones de positivo y negativo (aquello que conviene y aquello que debe evitarse), dando operatividad al logocentrismo que, como se ha estado desarrollando, ocasiona la división y exclusión del conocimiento. Para revertir la discriminación y evitar que uno de los opuestos se privilegie sobre el otro, Derrida adopta al mismo sistema binario de opuestos, para que al situarlos uno frente a otro en conjunto se noten sus diferencias, pero no con una intención despectiva, sino para que se tome conciencia de que sin uno el otro no tiene sentido, situándolos en un término intermedio y evitando los centros que imponen sentidos únicos e inamovibles, pues

⁵⁴ Renato Esquivel. Op. Cit. Pág. 30

⁵⁵ Miguel Ángel Huamán Op. Cit.

⁵⁶ Renato Esquivel. Op. Cit. pág. 34

al ser descentrados los términos, al perder su posición dentro de la estructura, pierden su función y sentido, pasando a contemplárseles como huellas sin identidad susceptibles de adquirir múltiples y variados significados en función a las nuevas combinaciones en las que [se les hagan] participar⁵⁷,

posibilitando el realizarles otra lectura. A través de la deconstrucción crítica derridiana se evidencian las contradicciones que se dan a partir del logocentrismo y que subsisten más allá de los discursos.

Así pues, la deconstrucción se propone como una estrategia para descentrar, desmontar los efectos del sentido logocéntrico, permitiendo ver y abordar una lectura, texto o imagen desde distintas perceptivas, así como advertir el binario privilegiado y el reprimido en cualquier discurso. Patricio Peñalver al respecto señala:

“intenta deestructurar o descomponer, dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o secuencia histórica, descintar los estratos de sentido que ocultan la construcción genética de un proceso signficante de la objetividad constituida... [Con lo qué] desautoriza, deconstruye, teórica y prácticamente, los axiomas hermenéuticos usuales de la identidad totalizante de la obra y de la simplicidad o individualidad de la firma⁵⁸.”

Siendo pues una estrategia para cuestionar los paradigmas que se han erigido como verdades absolutas a través de la racionalidad positivista de la modernidad.

El enfoque derridiano cuestiona el mito del texto presente, que el orden simbólico convierte en ideología del texto en cuanto texto..., pone en debate el significado, la representación y el conocimiento como un sistema cerrado, autónomo y absoluto, [que termina por aniquilar el proceso creativo, por lo cual] busca crear un caos mental necesario... en la cual nuestra mente cambie y auto-organice la percepción de la realidad de otra manera⁵⁹

La crítica deconstructiva se enfrenta al deseo racional e intelectual de dividir el mundo en dualidades, de colocar los conceptos en campos pertinentemente diseñados y después levantar fronteras a su alrededor.

La lectura deconstructiva critica dicha hegemonía y al denunciar la naturaleza parcial, sesgada e inter-subjetiva del conocimiento pone en cuestión su verdad absoluta propiciando una postura de flexibilidad, diálogo y apertura frente a otros saberes, culturas y experiencias⁶⁰

En el terreno del arte y la estética, la adopción de la deconstrucción como estrategia crítica descentra los binarios que subyacen en lo artístico: presentación/representación, alta cultura/baja cultura, arte/decoración, figuración/abstracción, original/copia, puro/contaminado o puro/entrecruzado, pues permite diluir los límites entre disciplinas al situarlas como discursos que se han dado al interior de la racionalidad positivista y que operan a través de la comparación/discriminación: la pintura es Pintura, en la medida en que se diferencie de la Escultura, y viceversa.

⁵⁷ Ainhoa Kaiero Claver. «La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna.» TRANS. Revista transcultural de música. s.f. <http://www.sibetrans.com/trans/a103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna> (último acceso: 2011).

⁵⁸ Patricio Peñalver, «Introducción a la deconstrucción en las fronteras de la filosofía.» Derrida en castellano. s.f. <http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/deconstruccion-p.htm> (último acceso: 2012).

⁵⁹ Miguel Ángel Huamán. Op.Cit.

⁶⁰ Idem.

Como recursos de la deconstrucción para transformar los conceptos y las prácticas podemos señalar:

Gizros, variaciones, desplazamientos de interés temático [se abandonan las grandes narrativas o temas], transferencias, traducciones”, injertos contaminantes pertenecientes a otros textos que arruinan el sentido homogéneo del texto referencia o base, imposibilitando el establecimiento de un sentido final⁶¹.

Así pues, el *entrecruzamiento* que se pretende, comienza a tener sentido a través de la deconstrucción, de ella asume su postura de disolver la identidad totalizante y disciplinaria de la racionalidad. Entrecruzar la Pintura y la Escultura conlleva en sí mismo reflexionar sobre la división disciplinaria en las artes y proponer estrategias alternas a ella.

3.1.1.2. Apropiación

En la ciudad de Nueva York, en 1977 el crítico de arte Douglas Crimp, realizó la curaduría de la exposición por él titulada *Pictures*, integrada por artistas que no realizaban obras/imágenes <<originales>> fruto de su imaginación y subjetividad, sino que las tomaban (literal) directamente de otras ya existentes: obras artísticas, fotografías, imágenes publicitarias, tomas de televisión o cinematográficas, imágenes de la cultura popular, y las presentaban como propias. A este tomar y presentar obras de alguien más como propias se le ha reconocido como Apropiación.

Desde su consideración como estrategia en la producción artística a partir del *collage cubista*, pero sobre todo a partir de los años ochenta, se ha vuelto una estrategia muy recurrida, no sin ser blanco de debates y críticas, pues en un imaginario colectivo posee el estigma de plagio o copia, falsificación en negativo, y por poseer la capacidad de atentar contra los paradigmas artísticos de la modernidad.

El sentido más habitual para apropiación es *hacer de algo ajeno propio*. En las artes tiende a interpretarse como *el plagio, copia o imitación* de la obra o lenguaje de otro artista (pastiche) para hacerlo pasar por propio, engañando al público y asegurando su consumo, lo que la demerita frente a otras estrategias de producción pero, como lo advertiremos, esta concepción es un prejuicio cultural heredado; asimismo, la apropiación no sólo se limita a obras o lenguajes, sino también a imágenes y objetos no artísticos.

La Apropiación consiste básicamente en tomar un elemento, objeto, obra o lenguaje, extraerlo de su contexto espacio-temporal, implicándose la pérdida de su sentido original, y la reasignación de uno nuevo, lo cual puede ocurrir por el simple hecho de cambiarlo de contexto o bien a través de su intervención, ya que la sustitución, omisión, agregado, alteración de cualquier elemento sobre lo apropiado, provoca un cambio y con ello todo su sentido se altera. Toda apropiación, con diferencia de matices en su aplicación y función, implica un discurso (obra- texto) previo, conocido y reconocible (de aquí radica su eficacia como estrategia crítica).

⁶¹ Miguel Ángel Huamán Op. Cit.

La apropiación de obras, lenguajes y códigos lingüísticos, establece una relación de *intertextualidad* e *hipertextualidad*, que de acuerdo a Gerard Genette la *intertextualidad* es la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir,... la presencia efectiva de un texto en otro”⁶², siendo su forma más común la cita, el plagio y la alusión; y la *hipertextualidad* es la “relación que une un texto B (...*hipertexto*) a un texto anterior A (...*hipotexto*) en que se injerta de una manera que no es la del comentario,... [es decir, el] texto derivado de otro texto preexistente”⁶³. En nuestra investigación la intertextualidad se reconoce como *entrecruzamiento*.

Si bien la Apropiación como estrategia en la producción artística propone una realidad o bien una interpretación de ella, se opone a ser un medio para imponerla como norma, pues su planteamiento promueve que una obra con un discurso institucionalmente determinado o un objeto sin ninguna consideración estética tengan apertura a múltiples significaciones; asimismo, posee la capacidad de cuestionar y dismantelar los mitos y discursos institucionalizados del arte y la autoridad de los conceptos: *originalidad*, *unicidad*, *innovación* y, por ende, el de *autor-genio* (sentido y fin de toda obra de la modernidad).

Particularmente, apropiarse de objetos extra-artísticos conlleva la consigna de: indagar cuál es la diferencia entre un objeto común y corriente, y uno considerado obra de arte, cuando visualmente pueden ser semejantes; apropiarse de obras y lenguajes conlleva claramente dismantelar el concepto tradicional de autor, y el apropiarse de la institución del arte pretende criticar el cómo funciona ésta.

La Apropiación como estrategia de producción artística es un fenómeno propio de la posmodernidad, sin embargo, si a la alusión, cita, imitación, etcétera, de una imagen las consideramos modos de apropiación, puede establecerse que es un recurso constante en el arte, por lo que no está de más apuntar el sentido que estas formas de intertextualidad tienen en la modernidad para notar su radicalidad en el contexto posmoderno.

Al revisar la historia del Arte a través de sus obras-imágenes se puede notar que, más allá del tema, algunas de ellas comparten rasgos visuales que hace considerar que el autor se valió de la imagen de alguien más para producir la suya, por ejemplo la *Venus dormida* de Giorgione, la *Venus de Urbino* de Tiziano y *Olimpia* de Manet, tres artistas, épocas distintas y tres lenguajes que comparten soluciones de sintaxis; actualmente existen amplísimos estudios que proponen que efectivamente hay una relación consciente entre autores; el reproducir, copiar o imitar una obra de cualquier gran maestro era parte esencial de la educación artística, pues a través de su estudio, mediante la emulación de su técnica y composición, el estudiante podía aspirar a conocer los secretos del Arte, asimismo el retomar cierto elemento (composición, aplomos, gestos, etcétera), podría considerarse un tipo de homenaje al artista, al mismo tiempo que se declaraba un posicionamiento histórico y estético sobre de él.

Al respecto de la copia, es de destacar su papel en la formulación de los paradigmas estéticos modernos de la originalidad y el autor. Si se realizaban copias a modo didáctico o se asumían elementos para la conformación de una obra, nunca faltó (y no falta) quien, con cierta habilidad técnica, quisiera aprovecharse de la fama de un artista y el deseo de



Venus dormida, Giorgione, 1510, óleo sobre tela.



Venus de Urbino, Tiziano, 1538, óleo sobre lienzo.



Olimpia, Manet, 1863, óleo sobre tela.

62 Gerard Genette. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989, pág. 10

63 Gerard Genette, *Ibid.* pág. 14

un inocente para obtener ingresos, asimismo, una burguesía en ascenso económico, que empezó a ver en las obras de arte bienes de plusvalía, lo menos que deseaba era obtener una obra que decía ser otra, que existiera otra igual y que además fuera de un ciudadano cualquiera, de igual forma, en el contexto de Revolución Industrial, donde la máquina sustituía el trabajo del hombre, un objeto hecho artesanalmente, de una única versión y que contenía parte de un ser sensible, significaba un escape a la maquinización de la vida, por lo que si en siglos anteriores la copia era considerada una vía de aprendizaje, hacia el siglo XIX y afianzándose en el XX, el copiar o imitar, parcial o totalmente, la obra de alguien más, comenzó a considerarse negativo y no artístico⁶⁴.

Como estrategia consciente, intencionada e intelectual en la producción artística, la Apropiación comenzó a operar con mayor claridad a partir del *collage cubista*, desarrollándose a través, *el Arte Objeto* y el *Arte Pop*, que tienen en común la confiscación de objetos e imágenes hasta ese momento extra-artísticos y sin consideración estética de la cultura de masas que, mediante su re-contextualización, los hacen operar como artísticos, e implantan un cuestionamiento a los conceptos hasta ese momento tradicionales en el Arte.

La apropiación posmoderna, aquella que se hace evidente en la exposición *Pictures*, surge como la radicalización de las reflexiones intelectuales gestadas a partir del *ready made duchampiano*, que revitalizando su sospecha y con la conciencia de que la obra de arte es mercantilizada y consumida como cualquier otro objeto, desplaza su operación hacia el Arte mismo con todo e institución, para cuestionar los mitos y paradigmas artísticos que a través del proceso de la modernidad se impusieron como verdades esenciales de la creación artística, y ante todo cuestionar ¿quién había creado e impuesto dichos paradigmas?, es decir, a la institución del Arte (museo, galería, coleccionista, curador, etcétera.)

Juan Martín Prada⁶⁵ distingue dos tipos de apropiación en la postura posmoderna: una positiva-afirmativa o estética, y otra crítica, que se relacionan con un posmodernismo de corte conservador y con un posmodernismo crítico, siendo la primera la que más se ha practicado y de la que mayormente se tiene referencia, por lo cual Prada advierte que “la práctica apropiacionista posmoderna no puede ser simplemente entendida como una frívola y acrítica estética referencial e historicista”⁶⁶, sino que también puede generar un discurso crítico de resonancia política.

En la apropiación estética acontecen dos situaciones: una de ellas se limita a satirizar y parodiar al Arte como proyecto de la modernidad, a través de sus bienes como muestra de su rechazo y repudio, como el Neomexicanismo, que retoma los símbolos de lo mexicano para satirizarlos, pues se tiene conciencia que son parte del proyecto civilizatorio moderno en México; y otra que se caracteriza por la recuperación del vigor de los neovitalismos estéticos, basados en un retorno a la pintura de corte romántico, nihilista y a un citacionismo recurrente, que, ante la pérdida de fe en los proyectos sociales de la modernidad, cede ante el placer y ensalza los aspectos más inmediatos e intensos de las experiencias de la vida, potencializando la subjetividad y ocasionando una sensibilidad hiperestimulada, intenta recuperar una estética idealista y el poder retórico de la imagen, desde esta posición, la historia se entiende como una transmisión de lenguajes e imágenes, se retorna a materiales y técnicas tradicionales, se impulsa la re-

⁶⁴ De tal forma que actualmente los estudiantes de arte se resisten a realizar copias como parte de su proceso formativo, sólo por la creencia que antenta contra su creatividad y subjetividad.

⁶⁵ Juan Martín Prada. Op. Cit.

⁶⁶ Ibid. pág. 7

lectura y uso de temáticas y narrativas antiguas y mitológicas que se entremezclan con nuevas modas y estilos, con el único fin de intensificar la identidad y subjetividad del artista. Para Prada, este modo de apropiación es de índole secundario, pues al actualizar el pasado de esta manera, se intensifica aún más las interpretaciones tradicionales del arte, ejemplo de ello son la *Transvanguardia Italiana* y el *Neoexpresionismo Alemán*, ya que la apropiación que en sus obras opera, pretenden perpetuar al individuo-autor, tradicional e histórico a través del reciclaje de estilos, formas e imágenes.

Desde la postura post-estructuralista, la apropiación crítica⁶⁷ se distingue por la recuperación de lo que fue uno de los proyectos claves de la vanguardia del siglo XX: la crítica a la institucionalización del Arte, por lo cual centra sus esfuerzos en evidenciar la manipulación y dependencia ideológica, política y económica, que los aparatos institucionales de arte (museo, galería, crítico, coleccionista y sus sistemas de exposición y comercialización), pueden tener sobre el espectador-consumidor (recepción, gusto, consumo), las pretensiones de verdad que supone toda imagen (incluida la artística), y el cómo el discurso que la obra contiene, funciona como forma de poder, lo que implica una actitud de revisión y toma de conciencia crítica ante el discurso histórico determinado por las instituciones, propiciando así, que el análisis de las obras se desplace de la psicología o sus principios formales hacia el análisis de sus marcos institucionales.

Por lo tanto, la Apropiación como estrategia introduce la movilidad del significado y la no fijación de sentido (aspiración de la obra artística en la modernidad), que a través de la relectura, reubicación y recombinación (*entrecruzamiento*) de lenguajes, estilos, obras de arte e imágenes de los más diversos orígenes, desubica y desplaza el significado que le fue determinado a la obra. La reubicación y recombinación de lenguajes, imágenes, etcétera, desmantela el discurso de temporalidad lineal del arte, basado en la consecución progresiva y evolutiva de etapas históricas.

A través de la Apropiación se ha buscado que el espectador, por lo menos si no llegase a tomar conciencia de la cosificación en la que vive, tenga alguna reacción que le haga cuestionar el porqué estas propuestas contraría la idea que tiene del Arte.

Si ha existido mayor recepción y permeabilidad de la práctica apropiacionista estética, en comparación con la crítica, se debe a la resistencia que el espectador/consumidor presenta para un análisis de la producción y recepción artística desde las instituciones, pues está muy arraigada la idea de la autonomía y libertad de la práctica artística, principios idealistas de aproximación al arte tales como belleza, el arte como contemplación, actividad solitaria del genio, fruto de la inspiración individual, creación con fines estéticos y espirituales, impiden que se tenga conciencia que el arte puede ser un aparato de cosificación ideológica.

Finalmente, para proponer en la presente investigación cómo operará el *entrecruzamiento*, cito un par de párrafos para advertir desde las Artes Visuales cómo es utilizado el término, destacando que Aquille Bonito Oliva es quien en sus textos hace repetidamente uso de él:

67 En el texto La apropiación Posmoderna. Arte, práctica y Teoría de la Posmodernidad de J. M. Prada se explica detalladamente.

... Los estilos de la pintura se recuperan como una especie de *objet trouvé*, ajenos a sus referencias semánticas, a toda remisión metafórica. Quedan desmontados dentro de la elaboración de la obra que se convierte en el crisol que depura su ejemplaridad. Por ello queda la recuperación de referencias irreconciliables entre sí y el entrelazamiento de distintas temperaturas culturales. Si no hay parámetros para dar un juicio sobre el mundo, tampoco existen ópticas privilegiadas que permitan elegir entre vanguardia y tradición. En cambio, es dable obrar en el **entrecruzamiento** de esta antigua antinomia, mediante un cruce ininterrumpido que logre captar las dos polaridades dentro de la prensa del hacer...⁶⁸

[Respecto a la obra de Enzo Cucchi]... La pintura se convierte en un proceso de agregación de distintos elementos, figurativos y abstractos, mentales y orgánicos, explícitos y alusivos, combinados entre sí sin solución de continuidad. Materia pictórica y extrapictórica se **entrecruzan** en la superficie del cuadro.⁶⁹

... Al igual que el artista vive en su existencia cotidiana una situación que es encrucijada de muchas posibilidades y potencialidades existenciales, así la obra se realiza mediante un **entrecruzamiento** de recuperaciones y proyecciones que destruyen la soberbia y purista unidad del arte y el mundo.⁷⁰

Así pues, para advertir de qué manera puede operar el **entrecruzamiento** como estrategia de producción artística, he recurrido a las estrategias de la Deconstrucción y la Apropiación; mientras una hace permisible el descentrar la división disciplinal como discurso producto de la racionalidad moderna, la otra es un recurso que permite seleccionar y extraer elementos de diversos contextos, incluidos los campos disciplinarios de la Pintura y la Escultura que, mediante su re-combinación, implicanda su recontextualización y resignificación, posibilite que nos podamos relacionar con ellos de manera distinta.

Por lo tanto, el **entrecruzamiento** que propongo puede entenderse como:

El *entrecruzamiento* es la relación y diálogo entre uno o más elementos de distinta fuente para obtener otro que es diferente pero no ajeno a los que lo originaron, pues constituye una variable de ambos. Como estrategia y acción de producción artística, posibilita y promueve la vinculación de fenómenos artísticos a través de la apropiación y re-combinación de elementos clave de aquello que se quiera vincular; re-combinación que da origen a la propuesta/obra de índole artística (objetual o conceptual). La vinculación es efectiva, pues la propuesta/obra resultante es consecuencia, y no de otra manera, de los elementos que se apropiaron y recombinaron.

La dimensión reflexiva y crítica del **entrecruzamiento** como estrategia ocurre al ser aplicado para vincular fenómenos artísticos que han sido delimitados y desvinculados mediante la racionalidad moderna, la lógica purista o la lógica de desarrollo progresivo y lineal de la estética moderna de corte pura y autónoma.

Para que opere el **entrecruzamiento** en la vinculación de las disciplinas que he venido proponiendo, se requiere que los elementos que se toman de ellas se descontextualicen para perder su sentido y orden original, recuérdese que cualquier alteración provoca una resignificación, de lo contrario, en dichos elementos seguiría imponiéndose la lógica y los límites

68 Achille Bonito Oliva. Op. Cit. pág. 38

69 Achille Bonito Oliva. El arte hacia el 2000, Ediciones Akal, Madrid, 1992, pág. 38

70 Achille Bonito Oliva. Ibid. pág. 45

de la disciplina, para lo cual se apoya en la Deconstrucción y la Apropiación, lo que justifica que la investigación adopte una postura posmoderna.

Así como la deconstrucción derridiana se valió del sistema binario del estructuralismo para operar, el *entrecruzamiento*, para dislocar el sustento racional del purismo disciplinario, se vale de aquellos relatos o elementos que se han ido estructurando como propios a cada una de las disciplinas y los introduce en su dinámica de recombinación, por lo tanto, el *entrecruzamiento* en su operar no rechaza ni niega, sino que aprovecha toda información, al tiempo que cuestiona. Asimismo, los elementos que en su contexto original estaban combinados con una determinada lógica (lo que da sentido a cualquier discurso), al ser seleccionados y extraídos (en esta selección/extracción está implicada la fragmentación de la fuente original y su descontextualización respecto a ella, permitiendo que interactúen con apertura con otros elementos), no es para que existan solos, como se pretendió en la estética de lo puro y la autonomía, sino para coexistir con otros elementos surgidos de otra fuente.

3.2 Propuesta Visual

Recapitulando: A lo largo de los apartados anteriores he ido exponiendo una serie de conceptos y postura estética que argumentan el porqué a través de esta investigación propongo una vinculación entre la Pintura y la Escultura, y cómo se pretendo lograrla.

Primeramente se han desarrollado los conceptos de modernidad y posmodernidad para identificar las características de ambos periodos y cómo la producción artística se ha ido desarrollando dentro de ellos. Al proponer una vía de vinculación, se han reconocido a la Pintura y a la Escultura como disciplinas, que poseen sus propios objetos y medios de investigación, por lo que se ha revisado el concepto de disciplina como modelo organizador de la ciencia moderna, mostrando cómo a través de ella se tiende a generar individuos especializados en ciertas áreas de conocimiento pero totalmente ajenos a otras, y cómo el objeto de estudio es fragmentado indeterminadamente y limitado no sólo a otros objetos de estudio, sino a objetos de él mismo extraídos. Asimismo, se ha revisado cómo la disciplina ha funcionado dentro de las Artes Plásticas, de donde se ha identificado el porqué de la desvinculación de la Pintura y la Escultura, y el cómo se disuelve en las propuestas del Arte Visual.

Como estrategia de vinculación hemos propuesto el *entrecruzamiento*. Para entender mejor cómo opera y con qué dinámicas de producción actual se vincula, se ha explicado el concepto de Deconstrucción y la estrategia de la Apropiación. En su conjunto, todo lo anterior constituye el panorama y sustento teórico (histórico y estético) de la investigación.

Se han señalado a los artistas, obras, estrategias y lenguajes que han aportado información y soluciones a la investigación.

Es momento de exponer la propuesta visual.

Un acotamiento, si bien me he apropiado de la Pintura y la Escultura como disciplinas para que el *entrecruzamiento* pue-

da operar mediante sus objetos y medios de estudio/producción, la propuesta visual no pretende operar en el discurso artístico de la modernidad ni reproducir sus paradigmas, recurrir a actitudes y estrategias tales como la relectura de lenguajes y códigos, la deconstrucción, la apropiación, la disolución tanto de límites disciplinarios como de la alta y la baja cultura, la ubican dentro de un terreno artístico de índole posmoderno, por lo que, si en repetidas ocasiones se hace mención a recursos formales o técnicos, de hecho una estrategia hace hincapié en este último, y la obra es susceptible a ser analizada desde lo técnico-formal por la misma naturaleza de su lenguaje, la problemática de la propuesta no radica en investigar un aspecto de ellos, lo que tendría total sentido en el arte moderno, si no el cómo articular disciplinas artísticas.

Asimismo, debe tenerse en cuenta que, como Teresa del Conde⁷¹ apunta, cuando se entrecruzan dos o más elementos (sentidos, lenguajes, medios) y aparece otro (en su caso refiriéndose al *tropos* -figuras con cambio de sentido-), ninguno de los elementos entrecruzados es privilegiado, idealmente se neutralizan, tal como lo propone la deconstrucción, pero que al generarse a través de las artes plástico-visuales, por naturaleza de su lenguaje y medios “puede suceder que uno de los sentidos originales tome preponderancia sobre del otro...”⁷², es decir, que la obra resultante tienda a incluirse hacia una de las disciplinas; justo es lo que acontece en la obra que propongo, por la dinámica y, sobre todo, por el área de especialización donde se inscribió, la propuesta formal y técnicamente tiende hacia la Pintura, sin embargo, como se ha de observar en ciertos momentos, es la Escultura la que llega a tener preponderancia.

La obra/investigación práctica que a continuación propongo, la divido en dos grupos: los generados entre 2006 y 2009, que son el antecedente a esta investigación, y los generados a partir de 2010 hasta publicación de ésta. De manera más específica en: a) **Módulos Pictóricos**, b) **Escultura Pintada o Sinónimos Visuales**, c) **El Objeto Extrapictórico y el Objeto como Color: Abarrotos Abarrocados**, d) **El Color en la Escultura**, e) **Escultura Pintada**. Como en todo proceso de investigación y experimentación, algunas obras llegan a articular series y otras no, en ocasiones las obras otorgaron elementos para desarrollar la vía de entrecruzamiento que proponía, y en otros casos tuve que retroceder y reconsiderar elementos que en su momento fueron descartados pero que a través del proceso tomaron sentido, considerándolos viables. Por lo tanto, toda propuesta, ya sea que hubiera sido descartada o bien continuada, es una vía a desarrollar.

Prácticamente en la totalidad de la obra se recuperan, citan, aluden o reciclan imágenes y estrategias del discurso y la historia del Arte, sobre todo aquéllas que dejan entrever la articulación Pintura/Escultura, ya descritas en el punto 2.3, o bien porque me son significativas y vislumbro que me pueden permitir materializar en la obra el *entrecruzamiento* Pintura/Escultura, notándose la importancia de la Apropiación en mi propuesta, asimismo, además de la articulación Pintura/Escultura, otra vinculación que se hará evidente es la Figuración/Abstracción que, como se ha comentado en la introducción, ha formado parte de mi desarrollo artístico, al respecto: es a través de la investigación que me he percatado que sí, en mi etapa estudiantil, en la Pintura opté por la figuración y en la Escultura por la abstracción, actualmente he invertido esta situación, ahora a través de lo escultórico hago uso de la figuración, mientras la abstracción la he explorado con la pintura.

⁷¹ Teresa del Conde, “Tropos”, En Catálogo de Exposición. Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano: Del 29 de octubre al 7 de febrero, Sala Carlos Pellicer, Museo de Arte Moderno, México, DF, 1992-1993. México, 1992, págs. 9-34

⁷² Teresa del Conde, *Ibid.* pág. 9

A) Antecedentes

Un primer intento de buscar una vía de articulación Pintura/Escultura, consistió en realizar un retrato aplicando pintura de manera generosa, con la intención de que se generaran relieves capaces de proyectar una sombra, tal y como una escultura normalmente lo haría cuando le incide una fuente de luz, sombra que a su vez modificaría el valor tonal de los colores en que incidiera. Cabe destacar que, justamente el relacionar la construcción de una pintura como si estuviera modelando una escultura, me ayudó a desarrollar un tratamiento pictórico, es quizás esta la primera articulación que me planteé entre ambas disciplinas, el modelado como sistema constructivo se encuentra presente en ambas disciplinas, en principio el modelado se refiere al proceso con el que se crea una forma a través del agregado gradual y la manipulación de materia suave con diversas herramientas, así funciona en la escultura y el principio más esencial de toda pintura es el agregado de medio pigmentado, ya sea líquido o pastoso; dentro de la norma pictórica el modelado específicamente se refiere al proceso que recurre al valor tonal para dar la impresión visual de volumen, destacando su solidez, peso, dureza y textura, técnicamente existe la diferencia que mientras en escultura es agregado-manipulación de materia, en pintura es aplicación gradual y estructurada de blanco sobre una superficie parda u oscura para destacar las zonas de luz, mientras las sombras conservan el fondo; para cromar la superficie basta ir aplicando veladoras tonales entre el blanco, es quizás el modulado⁷³ desde su aplicación, el que más se aproxima al modelado escultórico, pues son manchas de materia-color las que se van agregando a la superficie para construir la forma; posiblemente uno de los cuestionamientos que han surgido es el cómo relacionar la Pintura y la Escultura si ya desde sus sistemas constructivos se diferencian, esto es correcto desde cierta visión, pues para los tratadistas italianos del Renacimiento esculpir, de donde deriva Escultura, se refiere a extraer materia de un bloque hasta obtener una figura, principio que contrasta con el de la Pintura que es adición; por mucho tiempo el modelado fue considerado sólo para bocetar, sin embargo en la actualidad es parte de los recursos de producción escultórica, la cerámica es un ejemplo. En la obra pictórica propuesta se notará que en algunos casos se hace uso del modelado, en otros del modulado en valor tonal, o del color plano propio del lenguaje *pop*.

a) Módulos Pictóricos

En las siguientes dos obras, la imagen que expongo es un mero pretexto, el motivo es la disposición y dinámica de los módulos de formato regular que la estructuran, sugiriéndose su proximidad a las propuestas escultóricas del constructivismo, geometrismo y el minimalismo, a la vez que propone la reflexión al soporte pictórico y los límites físicos de la obra.



Metamorfosis, acrílico y gasa sobre tabla, 80 x 70 cm., 2006. Colección BOTOX



Fragmentada, acrílico sobre tabla, 120 x 100 cm., 2006

⁷³ Modulado. Sistema de construcción pictórica introducida en el siglo XIX a través de la práctica impresionista con antecedentes en las teorías del color de Chevreul. Básicamente consiste en la aplicación de materia-manchas de color al lienzo, a través del pincel, espátula o directamente del tubo de pintura, para estructurar la obra, principalmente recurre a los colores complementarios y opuestos para realizar la mezcla óptico-partitiva (dos manchas de color que juntos visualmente dan la impresión de una tercera) y la mezcla sustantiva (manchas de color sobrepuestas, el color se construye en la paleta) la que también puede operar mediante el valor tonal.

b) Escultura Pintada o Sinónimos Visuales

A manera de ejercicio pictórico, en 2007 realicé interpretaciones de obra la escultórica del artista Javier Marín, proponiéndome una a vía seguir. A diferencia de la recuperación de **Escultura Pintada** que explicaré más adelante, el entrecruzamiento aún no lo podía plantear únicamente a través de una traducción de la Escultura hacia la Pintura, pues suponía forzosamente necesario el elemento táctil-corporal, por lo que a la pintura le integré elementos en alto relieve. Más adelante, se comenzó a evidenciar el dibujo de la composición al punto de que éste se volvió un tercer elemento en esta serie de propuestas; tres maneras de decir exactamente lo mismo, tres lenguajes artísticos entrecruzándose a través de su reunión en un mismo espacio visual. Ya en obras anteriores, imitando el gesto del *nonfinito* de Miguel Ángel, conservaba fragmentos tanto la grisalla del fondo como el dibujo, e inclusive si era necesario recuperar y exagerar algunos trazos, por lo que, al interpretar la obra de Marín, quien como parte de su lenguaje hace trazos de dibujo sobre la arcilla, me pareció pertinente integrar el dibujo. Las siguientes dos obras citan un fragmento de la obra de Javier Marín para reflexionar sobre el modelado como sistema constructivo común a las disciplinas de la pintura y la escultura, así como el dibujo como disciplina presente en ambas.



Citando a Marín. Reflexión del modelado pictórico y escultórico, acrílico y plastilina sobre tela, 25 x 19 cm., 2008



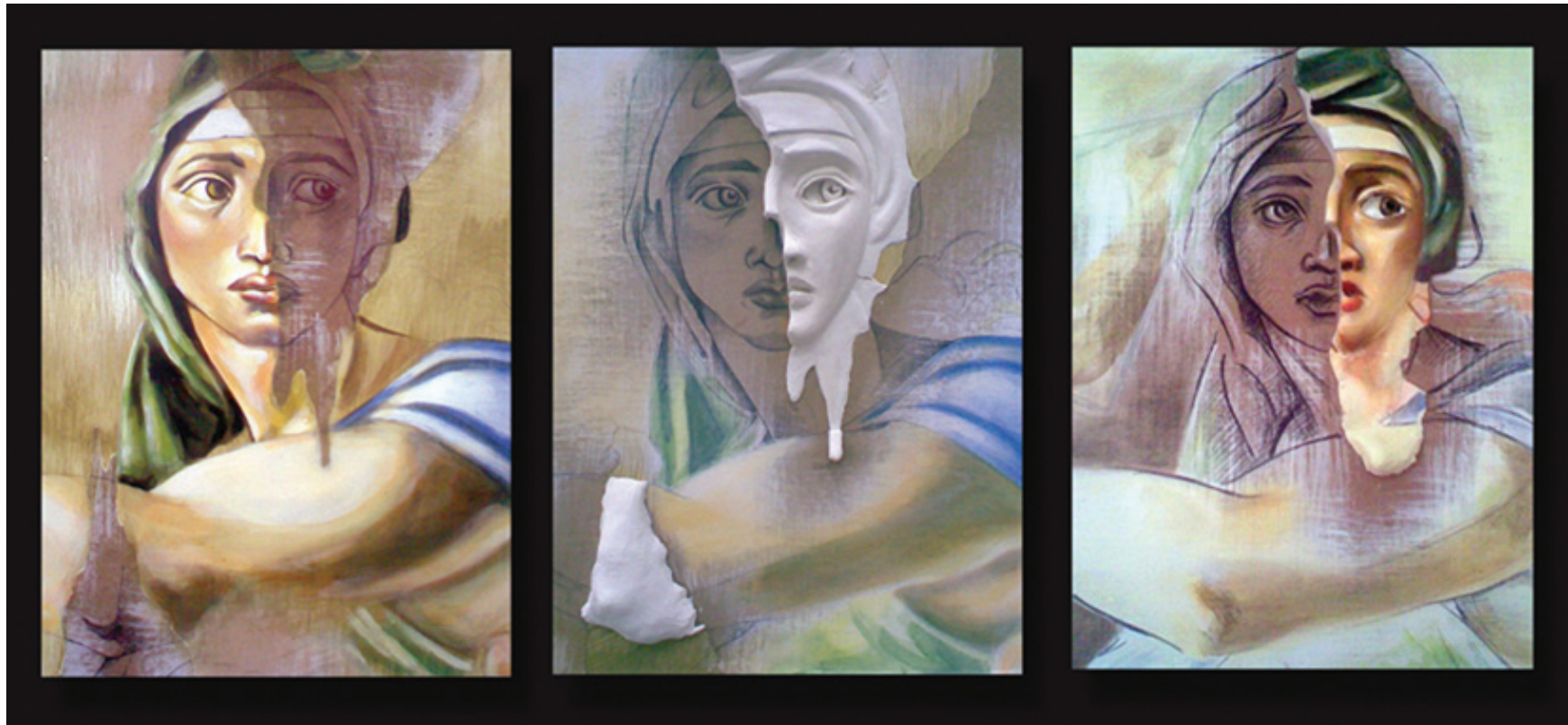
Citando a Marín II. Reflexión del modelado en el dibujo, la pintura y la escultura; lápiz conté, acrílico y plastilina sobre papel, tela y madera, 50 x 60 cm. 2008

La cita a la obra del escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, continúa siendo el pretexto para articular el dibujo (rostro de la beata Ludovica), la pintura (ropajes) y la escultura (la obra de Bernini). La obra al estructurarse a través de paneles cita a la composición geométrica que se confronta con el tratamiento orgánico en los paneles inferiores izquierdo y derecho (ropajes) y con la figuración en el panel superior izquierdo. Se recurre al dorado del panel central y de la moldura, así como el fondo neutro para citar el contexto en que originalmente fue realizada la pieza, el Barroco. La imagen de esta obra fue recuperada de un texto de historia del arte donde se aprecia atrás de la obra un panel de mármol enmarcado, dicho marco se hace presente en la moldura montada y el panel superior, asimismo, el tratamiento tonal en los paneles pictóricos retoma la información cromática dada por el texto. El incluir el marco, que no es parte de la obra pero que está presente en la imagen, y utilizar la información cromática de la impresión, aluden a que mi aproximación de la obra de Bernini se ha dado a través de libros.



Citando a Bernini entrecruzando diversos elementos plásticos sobre el soporte pictórico; acrílico, lápiz conté en aglomerado, talla y panel de madera dorada sobre tela; 77 x 100 cm., 2008

Se recurre una vez más a la cita para reflexionar sobre el modelado como sistema constructivo presente en la pintura y la escultura, y el dibujo como una disciplina o medio que también está presente en ambas. La Sibila Délfica en los tres paneles presenta la articulación en distintas estrategias del dibujo, la pintura y la escultura. Izquierda: dibujo/pintura. Centro: pintura/dibujo/modelado escultórico. Derecha: dibujo/ escultura (relieve)/ pintura, con la particularidad que el relieve está policromado; el acabado policromo del relieve, que acentúa zonas de luz y sombra, provoca que el volumen de la pieza se funda con el soporte, sólo viéndolo de lado uno se percata que es un relieve montado. La policromía en esta pieza hará a que en un futuro se reflexione con mayor detenimiento el **Color en la Escultura**. La composición de los paneles propone que se entiendan como estratos, donde del dibujo se traslapa la pintura y de ella la escultura, o bien capas que van sobreponiéndose una sobre de otra.



Citando a Miguel Ángel. Reflexión sobre el entrecruzamiento de lenguajes plásticos mediante el modelado en dibujo, pintura y escultura; tinta fuente, lápiz conté, acrílico, plastilina, yeso y papel sobre tabla, tríptico 60 x 150 cm. (60 x 50 cm. c/u), 2008

B) Propuesta surgidas a través del desarrollo de la presente investigación

Al concretar los objetivos y plan de trabajo del presente estudio, me di a la tarea de investigar estrategias que se propusieran como vías para el propósito de entrecruzar la Pintura y la Escultura, de las que surgieron:

c) El objeto extrapictórico, el objeto como color: *Abarrotes Abarrocados*

La aproximación a las estrategias del *Collage*, el *Ready-Made*, el Arte Objeto, etcétera, y considerando la incursión del objeto a los terrenos de lo escultórico, provocó la posibilidad de hacer operar el *entrecruzamiento* a partir de construir una pintura a través de objetos dotados de color, es decir, en vez de utilizar el tradicional medio pictórico (pigmento con medio) recurriría a objetos prefabricados, lo que implicaría la recuperación de la tesis del objeto extra-artístico como medio para hacer pintura. No olvidemos que en la Pintura, tal y como lo puede demostrar una revisión a la historia de los materiales pictóricos, lo que aglutina al pigmento coloreado es propenso a ser cambiado, lo fundamental es que tenga color. También aplica la posibilidad que mediante estos objetos coloreados se puede hacer escultura.

De la consideración del objeto como un medio incluido en el campo de lo escultórico, y con una mayor conciencia de las propuestas del Arte *Pop* y la dislocación de los binarios alta cultura/baja cultura o la cultura de consumo, surgió la serie *Abarrotes Abarrocados* (2010), con la propuesta de entrecruzar la Pintura y la Escultura a través de las relecturas al Barroco (la pintura de bodegón, el tratamiento y el dorado), las estrategias de *collage*, los *combine painting* y el arte objeto considerado dentro de lo escultórico (envases). El objeto- envase apropiado y montado (alusión a la escultura) y la pintura se articulan como sinónimos visuales. Asimismo, este encuentro articula el pasado con el presente, la tradición con lo actual, la alta cultura (pintura) con la cultura popular (envase de consumo popular). Los elementos de esta serie más que buscarlos en la historia del arte lo hice en el supermercado, centros que exhiben sus productos como si fueran galerías.

De nuevo como en *Sinónimos Visuales*, el *entrecruzamiento* Pintura/Escultura opera a través de situar en un mismo espacio visual un objeto tridimensional y pintura. En las primeras piezas, como *Manzanas*, el objeto se montó de tal manera que se integrara lo más posible a la superficie física de la tela; en *Molcajete*, el montaje del objeto-/envase permite que éste se sitúe físicamente más allá del límite físico de la tela, evidenciando la propiedad tridimensional del objeto, lo que me condujo a mirar al objeto mismo como soporte para pintar, ejemplo de ello *Naranjada*, repitiendo el planteamiento de pintar aquello que anuncian y contienen los envases.



Manzanas; acrílico y envases de refresco sobre tela, 80 x 80 cm., 2009



Molcajete; óleo sobre tela y ornamento tallado, montados sobre acrílico y esmalte dorado, 80 x 100 cm., 2010

En *Concha* no recorro al objeto confiscado como alusión a lo escultórico, sino que se sustituye por un elemento propiamente escultórico: el relieve de una concha. Se relaciona visualmente como sinónimo con el panel pictórico: una concha de pan. El dorado del panel y el relieve alude al pan de oro (hojas de oro con que se doraban los retablos /Barroco) que a su vez se relaciona con la concha de pan.



Concha; acrílico, relieve de yeso y esmalte dorado sobre tela, 100 x 120 cm., 2010

En esta pieza se recupera la ornamentación, el dorado y la confiscación de envase (lo escultórico). El panel pictórico tiene por pretexto el diseño barroco de un marco. Sobre el panel dorado (Barroco) se ha montado un envase de cristal, ícono de la cultura *Pop*.



Ornamentación Pop; acrílico, hoja de oro y envase sobre tela, 80 x 60 cm., 2011

Aquí el Arte Objeto hace una relectura a la escultura policromada de Imaginería Barroca. Por sí sola, la relectura a la policromía conlleva el entrecruzamiento Pintura/Escultura. Al igual que sus antecesoras de serie, el envase se relaciona con lo escultórico, mientras que la aplicación de dorado (íconos medievales y Barroco) y el estofado (técnica de pintura al óleo sobre talla en madera encolada y enyesada) aluden a la pintura. A través de esta pieza se articula el Barroco (dorado y estofado) con el Pop (envase ícono de la sociedad de consumo), y la tradición con lo actual.

Como es de notar, aquí el arte objeto da pie para generar el entrecruzamiento.



Six pack dorado + envase estofado; seis envases de cristal dorados y uno estofado en cajón de madera tallada, 2010



Cuatro envases dorados y estofados; envases de cristal dorados y estofados, 2010

Naranjada y *Pulque enlatado* hacen una relectura a la escultura policromada, al objeto como elemento escultórico y se retoma la relación por sinónimo de aquello que contiene el objeto-envase y lo que muestra la pintura. El objeto es apropiado como soporte pictórico.



Naranjada, acrílico sobre cartón, 2010



Pulque enlatado; acrílico sobre lata de aluminio; 12.5 alto x 2.5 de radio, 2010.
Colección particular

d) El Color en la Escultura

Al considerar al objeto-envase como soporte pictórico, me remitió a una vía alterna de entrecruzamiento a través de la escultura policromada, como ya he señalado, para su realización es fundamental intervención de la Pintura/Escultura. Con motivo de la Escultura Policromada indagué sobre el color (aquello que se ha determinado propio de la pintura) en la escultura, sobre todo el color que surge a partir de la aplicación de medio pigmentado. El color en una escultura, o bien puede reafirmar el discurso que la forma presenta o bien contradecirlo. Ejemplo, una escultura de aplomo clásico refuerza su sentido de seriedad, armonía y sobriedad mediante el blanco mármol pero si se pintara o realizará con un material en rosa pastel, por más que la forma nos diga lo contrario, perdería todo sentido de seriedad, se volvería incongruente y se aproximaría al terreno de lo cursi y frívolo, esto a causa del concepto mismo que tenemos de los colores llamados pastel o desaturados, que cabe decirlo ni siquiera son considerados dentro de las teorías de color científico-modernas, sino son que recuperados del *rococó* y del diseño en la segunda mitad del siglo XX. Mediante esta estrategia se efectúa una relectura a la policromía escultórica, sin embargo se diferencia de la Imaginería o el hiperrealismo, pues el color que presentan es monocromo, se percata valor tonal gracias a la corporeidad de la pieza y la luz que la incide. La intención de las siguientes dos piezas, es proponer una dicotomía entre el contenido de la forma y el discurso que da el color aplicado, posibilitando que se reflexione sobre uno de los elementos de suma importancia en la pintura: el soporte.

Cabe señalar que a últimas fechas Javier Marín, como parte de su experimentación artística, ha desarrollado una serie de obras de pequeño formato que se vinculan visualmente con esta estrategia.



Drama Pop (Rosa y Azul), acrílico sobre busto de yeso y tabla, 30 x 25 cm. c/u, 2011



Estudio en naranja, amarillo y rosa del color en la escultura, acrílico sobre yeso, 2010



Muñequitos, Javier Marín, resina, 2012.

e) Escultura Pintada

Desde hace ya algunas décadas han surgido términos como *pintoescultura*, *escultopintura*, *pictotridimensión*⁷⁴, todas ellas, mediante diversas estrategias, pretenden plantear una vinculación Pintura/Escultura, a partir de la creación de obra que reúna en sí misma cualidades, materiales, principios formales, espacio y técnicas que, en un determinado contexto y bajo la lógica de las disciplinas, como se ha revisado, fueron determinadas como propias y exclusivas tanto para la Pintura o la Escultura, que en su mayoría no pretenden homogeneizar sino generar obra donde sea evidente el aspecto que se tomó de cada disciplina, surgiendo pinturas generosamente matéricas, al grado de disolver por completo lo plano de la superficie, se ha tratado al medio pictórico como si fuera materia escultórica⁷⁵, se han propuesto esculturas que exhiben en la pared y sin pedestal cual pintura⁷⁶, pintura cubriendo en su totalidad cuerpos y objetos escultóricos. Es interesante advertir que estas investigaciones apuntan principalmente a cómo la pintura se expande al campo escultórico: se rompe el límite del marco, la pintura se desborda por las paredes, por el suelo... es espacial, se construye por módulos, la pintura es tangible a través del medio, se expande por un volumen, por lo escultórico; en **Módulos Pictóricos, Sinónimos Visuales, Objetos Extrapictóricos, el Objeto como Color** y en **Color en la Escultura** existe la necesidad de hacer evidente la presencia de lo escultórico mediante una presencia tridimensional: en el montaje de relieves y objetos, el considerar la escultura como soporte pictórico, pero, ¿qué ocurriría si se elimina esta presencia tangible/objetual, si se planteara otra manera de entrecruzar la Escultura y la Pintura?, ¿qué ocurre cuando la escultura se retrae al espacio de la pintura, es decir, cuando una escultura y su lenguaje es traducida a través de pigmentos y medios esparcidos sobre una tela u otro soporte pictórico, tal como las obras descritas en el apartado 2.2.5 “La Escultura en la Pintura”?

Se tiene la noción de que lo táctil puede intuirse a través de la visión, de ello se ha fundamentado la práctica artística por cinco siglos, y que tal y como ya lo anticipara el mismo Clement Greenberg “Con la <<reducción>> modernista, la escultura ha pasado a ser exclusivamente visual en su esencia, como la pintura misma... La escultura puede confinarse prácticamente a la bidimensionalidad...”⁷⁷. Al respecto considérese que en la actual práctica artística, entre otras cosas, se toma en cuenta al espectador, indaga el cómo éste se relaciona con la obra, y en la obra tradicional, el espectador dista de establecer un reconocimiento táctil físico con la Escultura, aquello está exclusivamente reservado para el escultor, la relación real del espectador, sobre todo en los museos, es a través de la visión, con suerte se podrá circundar la pieza, es por medio de la visión que leemos sus dimensiones, su textura, intuimos su temperatura, y ni hablar cuando nuestra relación se da a través una imagen fotográfica, la visión y nuestra mente codifican la información, con mayor suerte sabemos que se trata de una escultura porque una ficha técnica nos lo señala, pero dentro del terreno de la imagen, donde lo escultórico se descontextualiza de su espacialidad y volumen táctil, puede pasar como pintura, ejemplo de ello el trabajo de Alexa Meade, o bien, la pintura llega a pasar como escultura, como en Shane Wolf.

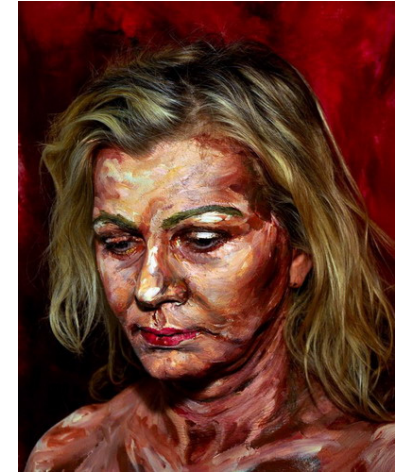
Introducir la Escultura al terreno de lo pictórico, en sí misma se plantea como una vía sumamente sutil e inadvertida, si se le compara con todas las prácticas que han propuesto el *entrecruzamiento* disciplinal a través de la materialidad

⁷⁴ Término propuesto por Ramón Almada García, doctor en pintura. Para mayor información: de Ramón Almada García La pictotridimensión, proceso artístico diferenciado: constatación en Nueva York, 1989-90, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001

⁷⁵ Como el artista mexicano Bosco Sodi, quien en su serie Pangea utiliza directamente sus manos, absteniéndose de los pinceles y dando volumen a la pintura sobre el lienzo como si se tratara de una escultura.

⁷⁶ Por ejemplo la más reciente obra del maestro Vicente Rojo Alfabeto Abierto, 2012 (ENAP-UNAM)

⁷⁷ Clement Greenberg, “La nueva escultura”, en Op. Cit. pág. 136- 136.



Ann, Alexa Meade, 2010, pintura especial sobre sobre piel, tamaño natural.



Giuliano de' Medici, Shane Wolf, 2007, oleo sobre tela.

plástica de los medios o sus dimensiones físicas, y no poco problemática, pues conlleva entender a la escultura también como imagen visual, visualidad que, mediante los mecanismos de la apropiación, puede también desarrollarse a través del lenguaje de la Pintura, y es claro que al hacerlo se contrariaría el desarrollo de la pintura moderna que pasó del qué (representación) al cómo (presentación) en aras de definir el sentido verdadero de ella, pues de esta manera la escultura se vuelve uno de los motivos de la obra, sin embargo paradójicamente daría pie a que se reflexione el cómo se hace una escultura y la influencia que tiene el medio para que se le reconozca como tal.

Por lo tanto:

Para proponer el *entrecruzamiento* Pintura/Escultura que opere a través de la construcción de una escultura mediante los recursos pictóricos, se recurre a la estrategia de la apropiación para confiscar piezas escultóricas que sean culturalmente paradigmas a la disciplina o medianamente reconocibles como tal, pues el que el espectador pueda relacionar la imagen como una escultura, más allá del tratamiento pictórico, depende del previo conocimiento de la obra, pues sin él, el *entrecruzamiento* de manera clara difícilmente podrá advertirse; como se ha de notar, la apropiación que se hace al campo de la escultura es a un nivel iconográfico, desde su visualidad, insertándose en la obra como un intertexto, es decir, una cita a una obra existente, en este caso la cita de una obra escultórica insertada y articulada a la Pintura. Como lo he explicado, recurriendo a la apropiación como estrategia, lo confiscado se descontextualiza de su sentido original, por lo que es susceptible a operar en otra obra y re-significarse; la apropiación que propongo se vale del lenguaje pictórico para recontextualizar a una escultura mediante su traducción a través del medio pictórico, recuérdese que la resignificación se da por el simple hecho de alterar, sustituir, modificar, omitir un determinado elemento de una obra, y la traducción es una interpretación de un texto y su transferencia a otro código lingüístico, por lo tanto, lo que se modifica en este caso, es el medio, la materia plástica con la que se realiza comúnmente, ya no es piedra o metales, sino pintura, que puede ser más próxima al barro o las resinas, y por supuesto su soporte espacial.

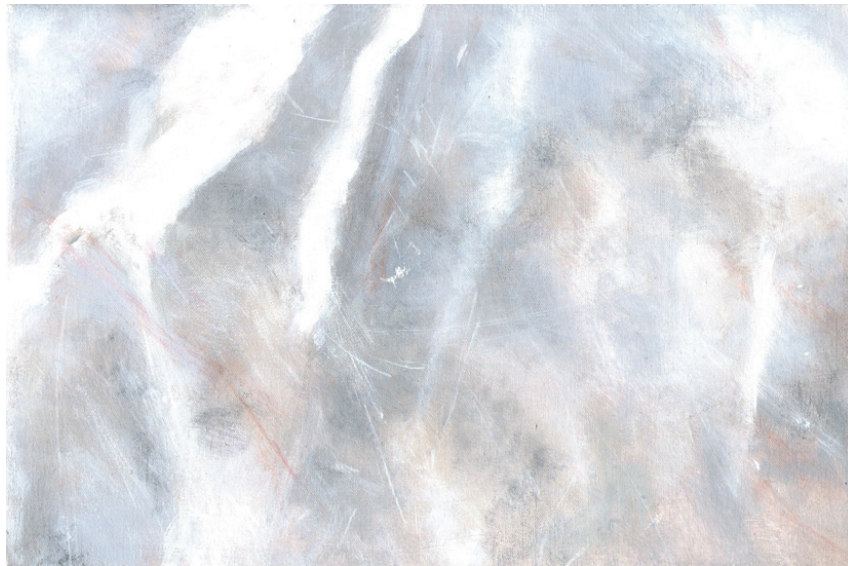
El apropiarse intencionalmente de lo escultórico desde su nivel iconográfico y entrecruzarlo a la pintura como un intertexto, como estrategia permite proponer una vinculación disciplinal alternativa a las estrategias que operan exclusivamente desde el nivel formal o técnico, que son a las que más se ha recurrido mediante la lógica de la estética de lo puro la autonomía.

El *entrecruzamiento* Pintura/Escultura que propongo mediante esta estrategia, podría limitarse a una recontextualización-traducción de la Escultura por medio de los recursos técnicos-formales de la Pintura, modelar una escultura con pintura, mas como se irá haciendo evidente, a través del *entrecruzamiento* no sólo se articulan la Pintura y la Escultura, sino que da espacio para que entren en dinámica diversas estrategias y elementos pictóricos, que por un lado darán riqueza visual a la obra y por otro, dan pie para que se reflexionen sobre algunos paradigmas no sólo de la Pintura, sino del campo del Arte, tales como el de pureza, estilo, alta/baja cultura, arte/decoración.

Es mediante esta vía que he realizado más propuestas/obras y doy título a esta investigación. Al respecto, el título puede resultar un tanto controversial, pues la idea inicial que se pueda tener, seguramente apunta a una propuesta que siga el camino de la escultura policromada, ya que estará presente la idea de lo escultórico exclusivamente como una obra de

tres dimensiones, realizada con algún medio que podrá ser piedra, madera, cerámica, hasta desperdicio quizás, que indague problemas relacionados con el medio y sus posibilidades plásticas: espacio, volumen, peso, etcétera; sin embargo aquí se propone una otra mirada a la escultura, no sólo limitar su campo a lo formal o técnico, sino recuperar su nivel conceptual, estético, iconográfico o histórico, proponer otra forma de hacer escultura, en este caso mediante los medios plásticos pictóricos.

Desde **El Color en la Escultura** me propuse estudiar pictóricamente los medios escultóricos tradiciones, tales como la piedra recinto y el mármol. Este estudio es de suma importancia para el desarrollo de las próximas obras.



Mármol, acrílico sobre tela, 20 x 30 cm., 2011



Resinto, acrílico sobre tela, 20 x 30 cm., 2011

En la siguiente obra recupero la cita a piezas escultóricas, en caso concreto se alude un esclavo moribundo de Miguel Ángel, y la textura visual hace referencia a un tipo de mármol que se utiliza para decoración, mármol amarillo mare. Al juntar una pieza que hace alusión a una obra de Miguel Ángel con un mármol propio de la decoración se está reflexionando sobre el binario arte/decoración. En este caso no existe distinción jerárquica entre la figura (un cuerpo en un espacio) y el fondo, ambos se sitúan en el mismo plano al ser tratados con la misma textura visual, con la intención de cancelar el principio de figura/fondo de la pintura.

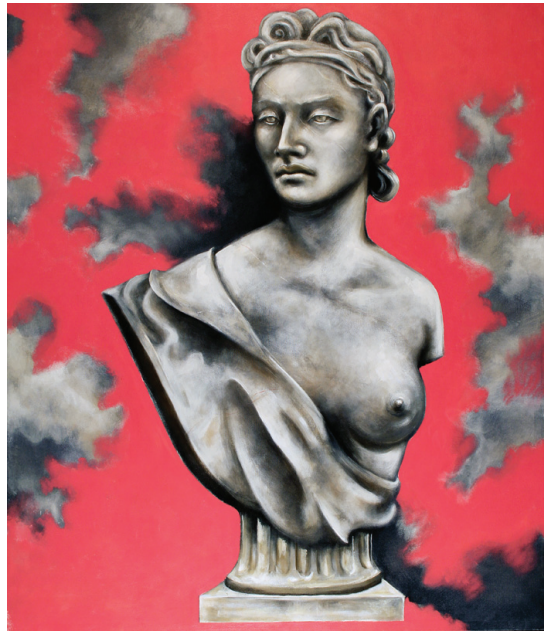


Torso en amarillo mare, acrílico, texturizador, tinta sobre tela, 100 x 100 cm., 2010

Neoclásico Azul y *Neoclásico Rosa*, son las dos primeras obras con la clara intención de entrecruzar la pintura y la escultura mediante una recontextualización-traducción de un campo al otro. La distinción entre ambas es que *Neoclásico Rosa* es una alusión a la escultura del periodo neoclásico, realizada a partir de préstamos a una serie de esculturas de la época y con una sutil intención de autorretrato, mientras *Neoclásico Azul* es la cita de una escultura del periodo neoclásico.⁷⁸ En su concepción se planteaban la misma intención de fusionar figura/fondo, mas en su proceso de realización se reconsideró el acabado, que como se aprecia, el estrato más distante guarda relación con la textura-acabado pictórico de la figura/escultura, interponiéndose de forma parcial entre ellos un plano de color, rosa y azul respectivamente; este plano retoma lo concluido a partir de la investigación del color en la escultura: el color puede reafirmar o alterar el discurso de una forma escultórica. La elección del rosa y el azul “apastelados”, es decir, valor de tono hacia el blanco o tonos desaturados, tiene la intención de evidenciar que por más que la forma neoclásica pretendía mostrarse armónica y sobria en sus acabados, para denotar la racionalidad del pensamiento moderno, en muchos casos es dramática con aires de cursi.



Neoclásico azul, acrílico sobre tela, 120 x 100 cm., 2011
Preselección III Bienal Pedro Coronel.



Neoclásico rosa, acrílico sobretela, 120 x 100 cm., 2011

⁷⁸ En su momento hemos desarrollado el concepto de Apropiación en las artes visuales, pero consideramos apropiado mencionar que Teresa del Conde en su ensayo Tropos, dentro del catálogo de exposición Encuentros. De la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano, distingue que influencia o alusión, como lo he señalado, es cuando una obra (o algún rasgo de ella), da pie para que se realice una nueva, un préstamo “se refiere por lo común a detalles concretos” (pág. 16), las apropiaciones “equivalen casi a copias iconográficas de la fuente... [diferenciándose] de las citas o glosas en que se presentan la fuente original tal cual es, sin modificar ni complicar mayormente la morfología”. Subrayo el casi a razón que, para que una obra pudiera ser considerada como copia de otra ésta tendría que guardar íntima relación con su fuente, y ya desde el cambio de medio, soporte e inclusive realizador se efectúa un cambio con respecto al original. Quizás los mejores ejemplos que tenemos de copias “textuales” en las artes plásticas son los vaciados que se realizan a las obras de Rodin, de otra manera dichas copias entran al terreno de los préstamos, apropiaciones, citas, glosas, etcétera.

De la misma línea en que el color puede reiterar o alterar el discurso de la forma escultórica, son *Bellas Artes en Rosa* y *Busto Escultórico I* que, como se aprecia, la primera es una apropiación a uno de los conjuntos escultórico del Palacio de Bellas Artes (México), que a diferencia de sus antecesoras no se recurre a un sustrato inferior que se equipare con la textura de la pieza escultórica, sino que es un sustrato acromático y sobre de él un campo gestual de color rosa, *Busto Escultórico* es cita una escultura mexicana del periodo neoclásico, obra que se distingue de las anteriores al incluir rasgos de fragmentación del espacio pictórico, la seriación y variación, es la misma pieza repetida dos veces, pero en distinta escala y recurriendo a distintas estrategias



Bellas Artes en rosa; acrílico sobre tela, 150 x 120 cm., 2011



Busto Escultórico; acrílico sobre tela, 150 x 120 cm.,
2011 Preselección III Bial Pedro Coronel.

La siguiente serie de obras tienen por directriz la apropiación de esculturas de Miguel Ángel Buonarroti, elección que responde a dos situaciones: a) Su apropiación primeramente responde a un gesto de tributo; b) su obra escultórica se encuentra dentro de la historia del arte como aquello que representa universalmente el quehacer escultórico, por lo que son ampliamente reconocidas e identificables. Es oportuno señalar que las apropiaciones, tanto de esta serie de obras como las anteriores, a partir de la vía de pintar esculturas, en realidad no se dan del original, sino de reproducciones escultóricas y fotográficas, lo que conlleva que la pieza en sí, al momento de su apropiación, ya está descontextualizada de su fuente original y es susceptible a ser re-significada. La fuente de esta serie son las reproducciones que se encuentran en la Academia de San Carlos, de hecho, el contacto real que he tenido con la obra de Miguel Ángel es a partir de reproducciones hechas de yeso o fibra de vidrio con pátina que pretende asemejar mármol, ante todo de reproducciones fotográficas con sus alteraciones de color y aberraciones ópticas, sin una relación espacial real y en un franco desconocimiento de sus dimensiones, en tal caso el contacto con ellas es meramente visual, es a través de los libros y la *internet* que me relaciono con ellas, por lo que no me es tan descabellado proponer la realización de una escultura y/o su conocimiento a través del espacio pictórico.

Como se puede notar, además de proponerse un entrecruzamiento pintura/escultura que se ha venido manejando, se encuentran y articulan diversos códigos plástico-visuales: figuración/abstracción-geometrismo, modelado/modulado, claro-oscuro/contraste de complementarios, renacimiento/impresionismo/abstracción/*pop*; que en su conjunto evidencian aquello que en nuestra actualidad ha estructurado la disciplina y el concepto de la Pintura, y que me influenciado técnica o estéticamente, si bien convergen varios elementos en una sola obra, cada uno de ellos tiene un espacio, las obras se estructuran en secciones, con lo que se fragmenta el espacio pictórico, que por un lado permiten relacionar y compara a los elementos que se agrupan para que, a la manera de la Deconstrucción, se cuestionen los motivos por los que se presentan de esa manera, y por otro, da paso a que se conciba como espacio para reunión de diversas estrategias artísticas mediante su traducción pictórica.

En las siguientes cuatro obras: *Aurora/Traslape I*, *David*, *David II* y *Juliano* se encuentra el elemento escultórico, un bloque de color aludiendo a las investigaciones del geometrismo, una sección matérica que sugiere tanto al modelado escultórico como al gestualismo matérico en la pintura y que se contrapone con el bloque de color plano, una sección de motas de color que refiere al modulado como sistema constructivo en pintura y a su vez dan la impresión de ser confeti, lo que genera una paradoja, pues el modulado es consecuencia de las teorías científicas del color (rigidez, método, seriedad), mientras que el confeti es ampliamente relacionado con la diversión y la fiesta, a su vez dicha impresión de confeti (lo divertido, relajado) se contrapone con la seriedad y determinación que supone el momento en que David está a punto de pegarle a Goliat o la solemnidad que merece la última morada de Giuliano Medici; aludiendo al modulado, se contrapone con la escultura realizada mediante el modelado.

Esta obra se divide visualmente en dos partes, en una de ellas es evidente la cita a *La Aurora* (del conjunto escultórico de la tumba de Lorenzo Medici) y la otra es una composición geométrica que hace alusión al geometrismo y la estética de lo puro y la autonomía, con la particularidad de que los colores que la componen no son propios a las teorías de color que utilizaban, sino que vuelvo a recurrir a los colores apastelados, entrecruzando la forma purista del geometrismo y los colores propios de la decoración. En su conjunto, ambos paneles hacen entrecruzar, mediante traslape, los códigos pictóricos de la figuración y la abstracción geométrica. La particularidad de esta obra es que se integra por dos paneles desmontables, lo que posibilita que la pieza transforme su formato y pase de la bidimensión (plano) a la tridimensión similar de la escultura de pared.



La Aurora/Traslape 1; óleo y acrílico sobre tela, 100 x 200 cm., 2011

David II se diferencia respecto a la otra *David* y a *Juliano* en que las motas de color modulan un fragmento ampliado de la cita al David (nariz) y se integran paneles de color plano.



David; acrílico y texturizador sobre tela, 80 x 150 cm., 2011



David II; acrílico y texturizador sobre tela, 120 x 150 cm., 2011



Juliano; acrílico sobre tela, 150 x 120 cm., 2011

En *La Noche* el espacio se fragmenta en dos bloques, en el derecho habita la cita pictórica de *La Noche* de Miguel Ángel Buonarroti, y a su izquierda una composición de motas de color que, además de continuar con el concepto que se han venido manejando en las obras anteriores (modelado/modulado), la escala tonal refiere a aquello que representa la pieza escultórica. Está planeada para conformar, junto con tres piezas similares y dos esculturas, una instalación que tiene como pretexto el complejo escultórico de las tumbas de Lorenzo y Giuliano Medici.



La Noche, acrílico sobre tela, 130 x 110 cm, 2011

En *La Aurora/Cuadrícula* el cuadrículado que estructura la imagen alude al geometrismo, los bloques de color plano retoman el color pastel haciendo referencia al *Pop* y la decoración; los bloques donde se evidencia la escultura presentan distintos grados de acabado, se incluye el bloque de motas de color, dos de los bloques hacen referencia a la serigrafía como estrategia introducida al lenguaje artístico a mediados de los 60's y se recupera el elemento dibujo desde Sinónimos Visuales.



La Aurora/Cuadrícula; acrílico y lápiz conté sobre tela, 115 x 94 cm, 2012

Realizada como ejercicio del taller de experimentación plástica, el autorretrato se presta a los propósitos de la investigación; como es de notar, el entrecruzamiento Pintura/Escultura lo propongo al sobreponer mi yo escultórico (alusión a la escultura por medio del modelado tonal) sobre un autorretrato de tradición. Las posibilidades del entrecruzamiento como estrategia para articular diversos medios plásticos y elementos artísticos se evidencian al insertar en la obra elementos de la cultura *Neo Pop* (tela ahulada y los campos de color rosa) que se contraponen con un tratamiento pictórico que alude al claro-oscuro Barroco (tradición/actualidad); la inserción de blondas decorativas (arte/decoración).



Autorretrato Neo Pop/Entrecruzamientos; mixta (acrílico, tinta fuente, papel china-minagris-blondas decorativas, tela ahulada con diseños pop, grafito, tinta fuente) sobre madera y tela, 2011

CONCLUSIÓN

En esta investigación me he propuesto una reflexión a cómo la disciplina (modelo de organización de la Ciencia) ha impactado en las artes plásticas, considerando que, si bien ha generado y seguramente seguirá configurando más propuestas en el campo, en el contexto actual, y a raíz de la crisis del proyecto de la modernidad (en su versión racional y capitalista) y el surgimiento de la nombrada conciencia posmoderna, ya no se impone como la vía para la aprehensión y generación de conocimiento, sino sólo una de tantas, permitiendo que los lindes y divisiones, que se determinaron para cada área bajo su modelo se disolviera y se permitiera un diálogo dinámico, muestra de ello las Artes Visuales.

La delimitación del conocimiento promueve que se tenga control sobre los fenómenos del mundo, pero guía a que el individuo, al tiempo que es visto como un objeto más de estudio extraído de cualquier *status* sensible o social, se especialice exclusivamente en un campo de conocimiento y desconociendo otros, volviéndolo dogmático y poco tolerante. Al promoverse el diálogo, los distintos campos del saber posibilitan que el individuo se forme de manera integral y se asuma como un ser dinámico y en transformación.

Desde el Arte, se ha concluido que aquello que se determina como lo propio a una disciplina es cuestión de enfoques y ante todo, es el resultado del proyecto intelectual de una sociedad influida por su el contexto político, económico y cultural, por lo es que en un momento es, puede no serlo en otro, o bien, se conservan algunos elementos o tiempo después se reconsideran y se hacen vigentes; actualmente una disciplina artística es un muy nutrido y complejo encuentro de posturas y fundamentos, el artista selecciona los que más se adecuan a su visión sobre lo artístico. A pesar de esto, no se debe demeritar, menos rechazar, tajantemente a la disciplina al interior del Arte, ni a la estética de lo puro y a la autonomía, pues en su contexto, con eco en la actualidad, realizaron un esfuerzo titánico para que el Arte fuera considerado una actividad que requería educación, dedicación y que surgía de un pensamiento crítico e intelectual, de igual manera, la determinación de objetos de estudio, principios formales y normas para su análisis, posibilitó que su lenguaje se universalizara y por lo tanto que estuviera al alcance de cualquier individuo y no significara un medio de segregación social.

Entre las posibilidades de diálogo, la articulación Pintura /Escultura es origen de esta investigación, proponiendo el *entrecruzamiento*, con apoyo en la Deconstrucción y la Apropiación, como estrategia para lograrlo.

El *entrecruzamiento* básicamente hace alusión a la acción en que dos o más fenómenos o cosas se relacionan entre sí, en las Artes Visuales ha sido integrado como vocablo que pretende hacer referencia a un síntoma de la práctica actual

que se caracteriza por la mezcla premeditada de recursos plásticos visuales, lo que supone el abandono a las divisiones disciplinares y la especialización en campo artístico. Como parte de los vocablos que surgen a través de la conciencia posmoderna, su sentido escapa a una determinación puntal, por lo que su uso y aplicación tiende a depender de quien haga uso de él.

En esta investigación, el *entrecruzamiento* se ha propuesto como la relación y diálogo entre uno o más elementos de distinta fuente para obtener otro elemento que es diferente pero no ajeno a los que lo originaron, pues constituye una variable de ambos. Como estrategia y acción de producción artística, posibilita y promueve la vinculación de fenómenos artísticos a través de la apropiación y recombinación de elementos clave de aquello que se quiera vincular; recombinación que da origen a la propuesta/obra de índole artística (objetual o conceptual). La vinculación es efectiva, pues la propuesta/obra resultante es consecuencia, y no de otra manera, de los elementos que se apropiaron y recombinaron. Para operar como estrategia que busca articular disciplinas dadas al interior de la racionalidad se apoya en la Deconstrucción y de la Apropiación, estrategias que posibilitan vaciar a los elementos que se toman de cada disciplina o fenómeno, del sentido y orden que tenían en su estado origen.

Entrecruzar disciplinas conlleva valorarlas al mismo nivel como estrategias válidas de producción, evitando la segregación sólo por desconocimiento o por valoraciones heredadas, posibilitando un desarrollo integral en las Artes Visuales. Asimismo, implica reconocer los lenguajes al interior de cada disciplina, no como fines sino como herramientas para la generación de obra conceptual u objetual. Las técnicas y medios artísticos son un abanico de estrategias a la disposición del artista.

Apoyándome en la maduración del proyecto he propuesto un par de vías que promueven la estrategia del *entrecruzamiento*, todas ellas como resultado de la experimentación práctica y con sustento en la investigación teórica.

He montado relieves y objetos sobre la superficie pictórica, cubierto con color un cuerpo escultórico, utilizado objetos como soporte pictórico y pintado esculturas. En algunas obras, además de la articulación Pintura/Escultura, el entrecruzamiento tiende a evidenciar los opuestos binarios que se dan al interior de los discursos artísticos, fundamentados a través de la modernidad: color/forma/diseño, arte/decoración, alta cultura/ baja cultura o popular, clásico/ actual, tradicional/moderno, puro/contaminado; por lo que no sólo el *entrecruzamiento* es aplicado en la dinámica Pintura/Escultura para diluir fronteras disciplinarias, sino que posee la capacidad para entrecruzar cualquier grupo de fenómenos que busquen articularse, ya sea por el simple gusto por reunirse o bien con una intención reflexiva y/o crítica.

La implicación epistemológica que subyace en el *entrecruzamiento*, ya sea disciplinal o de lenguajes, es que promueve a que se reflexione el cómo nos relacionamos con los objetos y la influencia que los datos que se van acumulando a su alrededor nos condicionan. La incógnita que ha motivado la investigación ha sido reflexionar qué es lo que hace que la Pintura o la Escultura sean consideradas como tal y mediante qué criterios se hacen ajenos en un mismo campo de actividad humana, es decir, a través de sus medios, sus técnicas, su propuesta conceptual, el espacio que ocupan, un título o una ficha técnica, etcétera. Actualmente, la Escultura Pintada sobre un lienzo no deja de ser Escultura por el hecho de que a través de ciertos rasgos nos permite reconocerla como tal y no de otro modo, gracias a siglos de actividad

escultórica que la han definido, lo que varía es el medio con que está realizada, en el caso de esta investigación, con un medio que por tradición heredada se ha determinado para la Pintura, mas tanto una disciplina como la otra, a lo largo de su proceso histórico han ido modificando sus medios y soportes de producción. La interrogante de ninguna manera ha concluido, al respecto la investigación ha generado más preguntas y vislumbra posibles respuestas, siempre dando pie a que se revaloren otros modos de considerar, no sólo a la Pintura o la Escultura sino al objeto artístico.

Desde el aspecto técnico-formal, el modelar pictóricamente esculturas ha promovido que se tenga mayor conocimiento y manejo de la paleta tonal y los grises matizados. Al entrecruzar diversos elementos en el espacio pictórico se ha promovido que éste se vislumbre como un espacio dinámico para la reunión, transferencia y articulación de disciplinas, códigos lingüísticos y realidades visuales.

Además de proponer la articulación Pintura/Escultura mediante el *entrecruzamiento* como estrategia, la intención de la investigación ha sido dar sustento teórico y formal a la propuesta visual que se he ido desarrollando desde las primeras indagaciones y experimentos, hasta mi obra más reciente, proponiéndose como una aproximación a mi quehacer artístico.

Finalmente, ya sea como un fenómeno propio del desarrollo de quehacer artístico o como proyecto reflexivo a los paradigmas modernos de la autonomía y la pureza en las Artes tanto Plásticas como Visuales, he propuesto importantes estrategias que se han generado en la coexistencia de la Pintura y la Escultura, tales como la escultura policromada, parte de la escultura moderna que ingresa al color a su lenguaje, el *collage*, el *combine painting*, las acumulaciones *neodadá*, la misma figuración en la pintura, que se han tomado como antecedentes. La aportación que esta investigación ofrece al campo y que marca su distinción y pertinencia respecto a sus antecesoras es: a) La conceptualización y propuesta del *entrecruzamiento* como estrategia para la articulación de diversos objetos y fenómenos artísticos, mostrando su potencial reflexivo, cuando dicha articulación se da entre objetos desvinculados a través de las disciplinas.

b) El conjunto de más de 30 obras, que al tiempo que exponen la operatividad del entrecruzamiento como estrategia actual de producción artística, evidencian una postura y actitud personal de investigación y creación en las artes visuales; como se evidencia, sobre todo en la serie /estrategia **Escultura Pintada**, son obras que mediante el *entrecruzamiento* parecen catálogos o diccionarios de obras, lenguajes, técnicas, medios y etapas histórico-artísticas que entablan diálogos, que en ocasiones parecieran suscitar opiniones contrastantes y desconcertantes, mientras que otros reafirman las ideas pero dichas de otra manera, con lo que se evidencia mi postura de asumir a las disciplinas artísticas no como fines sino como un muy amplio y surtido catálogo de estrategias y elementos, que allí están, la historia me las ha heredado y las ha puesto a mi disposición, ya sea para que sólo las reciba de manera pasiva o contemplativa, o bien que las entrecruce con mi realidad.

APÉNDICE

Multidisciplina, pluridisciplina, interdisciplina y trasndisciplina, modelos alternos a la disciplina

MULTIDISCIPLINA: *Multi->*Muchos. En un modelo multidisciplinario se entabla una relación de colaboración mutua y acumulativa, pero no integradora o interactiva, mínimo entre dos disciplinas, “cada una de ellas con su cuerpo teórico y metodológico específico, para abordar un objeto de estudio compartido”⁷⁹. Cada una de las disciplinas que se ven relacionadas conservan sin alteración sus metodologías, esquemas conceptuales, referenciales y operativos de investigación. Los datos que aporta un enfoque multidisciplinario “no expresan nuevas alternativas de acción para la resolución de la problemática que las convoca, ya que cada disciplina aporta individualmente una respuesta”⁸⁰.

PLURIDISCIPLINA: Semejante a la multidisciplina, la pluridisciplinariedad como modelo, de acuerdo a Basarab Nicolescu, consiste en el “estudio del objeto de una sola y misma disciplina por medio de varias disciplinas a la vez”⁸¹. Por ejemplo, para investigar una obra pictórica antigua puede estudiarse desde la historia del arte, las religiones, historia en general para determinar su contexto socio-político, y a su vez recurrir a la física y química para determinar la composición de sus medios. La investigación de un objeto de este modo será rica en datos, por la convergencia de varias disciplinas. Para Nicolescu:

la investigación pluridisciplinaria...aporta un “más” a la disciplina en cuestión, pero ese “más” está al servicio exclusivo de esa misma disciplina... La gestión pluridisciplinaria sobrepasa las disciplinas pero su finalidad queda inscrita en el marco de la investigación disciplinaria⁸².

INTERDISCIPLINA: *Inter ->* Entre o en medio. La Interdisciplina a grandes rasgos es entendida como un conjunto de disciplinas **conexas entre sí y con relaciones definidas**, a fin de que sus actividades no se produzcan en forma aislada,

79 Mariel Monfiglio. *La Interdisciplina: un encuentro más allá de las fronteras*. 2002. <http://www.dem.fmed.edu.uy/Unidad%20Psicopedagogica/Documentos/Interdisciplina%20-%20Un%20Encuentro%20Mas%20Alla%20de%20las%20Fronteras.pdf> (último acceso: 2011).

80 ídem

81 Basarab Nicolescu. *La transdisciplinariedad: Una nueva visión del mundo*. <http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/espagnol/visiones.htm> (último acceso: 20 de Diciembre de 2010).

82 Basarab Nicolescu Op. Cit.

dispersa y fraccionada. También es un proceso dinámico que busca proyectarse, con base en la integración de varias disciplinas, para la búsqueda de soluciones a problemas de investigación, por lo cual, excluye la verticalidad como proceso de investigación, para ello se da una transferencia, asimilación y reformulación de metodologías y esquemas conceptuales de cada una de las disciplinas que intervienen, dando por resultado “una integración diferente [enfoque o modelo distinto] por esa reciprocidad en el intercambio...”⁸³ El objeto de estudio se investiga de **forma integral**, estimulando la elaboración de nuevos enfoques metodológicos más idóneos para la solución de los problemas que dicho objeto genera. Como marco metodológico se caracteriza por la búsqueda sistemática de integración de las teorías, métodos, instrumentos a partir de una concepción multidimensional de los fenómenos y del reconocimiento del carácter relativo de los enfoques científicos por separado. Para que ocurra un diálogo interdisciplinal deben existir la cooperación de investigadores que conozcan adecuadamente la(s) disciplina(s) en que están sistemáticamente formados.

TRANSDISCIPLINA: *Trans* -> del otro lado, más allá o a través de. Una investigación desde la transdisciplina conlleva aquello que está al mismo tiempo entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas, y más allá de cada disciplina individual. La transdisciplinariedad es un término introducido por Jean Piaget. Su objetivo es la comprensión del mundo actual, para lo cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento global. Mantiene una postura integradora entre disciplinas con la intención de relacionar el conocimiento científico, la experiencia extra-científica y la práctica de la resolución de problemas. Este modelo de investigación puede sólo emerger si la participación de las personas expertas interactúa en forma de discusión abierta y de diálogo, aceptando cada perspectiva como de igual importancia y relacionando las diferentes perspectivas entre ellas. Como producción de conocimiento promueve la superación del binario conocimiento básico/ conocimiento aplicado, con la intención de generar una circulación dinámica y transitoria entre los diferentes niveles de conocimiento, más allá de estructuras jerárquicas, homogéneas y estables, posibilitando agrupamientos heterogéneos. Nicolescu en su texto *La Transdisciplinariedad- Manifiesto*⁸⁴, la define mediante tres postulados metodológicos: la existencia de niveles de realidad, la lógica de los intermedios incluidos, y la complejidad. El descubrimiento de esas dinámicas necesariamente pasa a través del conocimiento disciplinar.

⁸³ Mariel Monfiglio. Op, Cit.

⁸⁴ Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinariedad- Manifiesto*. 7 Saberes. 1 edición español. Traducido por Mercedes Vallejo Gómez. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morín, A.C., 2009.

FUENTES DE CONSULTA

Bibliografía

Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina*. México, Trillas, 2008.

---, *Introducción a la creatividad artística*. Primera reimpresión, México, Trillas, 2002.

Almela García, Ramón. *La pictotridimensión, proceso artístico diferenciado: constatación en Nueva York, 1989-90, Tesis Doctoral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid., 2001.

Arriaran, Samuel. *Filosofía de la Posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Dirección de Asuntos del Personal Académico. UNAM, 1997.

Ball, Philip. *La Invención del color*. México- Madrid: Fondo de Cultura Económica, Turner Publicaciones, 2003.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*, Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1981, pág. 61

Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. Primera edición en español, 1965. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Benjamin, Walter. *La Obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Primera Edición, Editorial Itaca, 2003.

Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Cuarta edición, Cátedra, Madrid, 1999.

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

Echeverría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad? Cuadernos del Seminario Modernidad: versiones y dimensiones*. Cd. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

---, *La Modernidad de lo Barroco*. México, Ediciones Era, Segunda reimpresión 2011.

Esquivel, Renato. *La implementación del concepto deconstrucción en mi obra pictórica. Tesis para obtener el grado de maestro en artes visuales orientación pintura. ENAP-UNAM*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas. División de estudios de posgrado. UNAM, 2001.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gombrich, E.H. *La Historia del Arte*. 3ª reimpresión. Madrid: Debate, 2002.

Greenberg, Clement. *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Edición en Castellano. Traducido por Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1979.

Guash, Anna María. *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma.

---*Los Manifiesto de Arte Posmoderno. Textos de Exposiciones 1980-1995*. Madrid, Ediciones Akal, 2000.

Krauss, Rosalind. «La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna.» En *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación.*, de Brian Wallis, traducido por Carolina del Olmo y César Rendueles, 13-29. Madrid: Akal, 2001.

---, «La escultura en el campo expandido» *La Posmodernidad*, Séptima, Barcelona, Editorial Kairos, 2008, págs. 59-74

Matawecki, Natalia. «Arte y nuevas tecnologías ¿plagio o apropiación?» *Tercer Simposio Prácticas de comunicación emergente en la cultura digital*. Córdoba, Argentina, 2006.

Medina Vargas, Raquel. *La Luz en la Pintura. Un factor plástico. El siglo XVII*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A., 1988.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona- Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, s.f.

Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinariedad- Manifiesto*. 7 Saberes. 1 edición español. Traducido por Mercedes Vallejo Gómez. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morín, A.C., 2009.

Oliva, Achille Bonito. *El arte hacia el 2000*. Madrid: Ediciones Akal, 1992.

Prada, Juan Martín. *La Apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

Salomon-Godeau, Abigail. «La fotografía tras la fotografía artística. » En *Arte después de la modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación.*, de Brian Wallis, 75-87. Madrid: Akal, 2001.

Sánchez Vázquez, Adolfo. «Modernidad, vanguardia y posmodernismo.» Cap. Tercer capítulo de *A tiempo y destiempo. Antología de ensayos*, de Adolfo Sánchez Vázquez. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Primera edición en español. Traducido por Margarita Nelken. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

Sousa, Bethánia Barbosa B. de. «Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas.» *Educatio Siglo XXI, Vol.27.1*, 2009: 217-230.

Taylor, Brandon. *Arte Hoy*. 1 reimpresión. Traducido por Isabel Balside. Akal, 2009.

Varios. *Arte del siglo XX*. Editado por Ingo F. Walter. México: Océano, 2003.

---*Historia General del Arte Antología SUMMA ARTIS*. Vol. XII. 17 vols. Madrid: ESPASA, 2004.

---*Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano: Del 29 de octubre al 7 de febrero, Sala Carlos Pellicer, Museo de Arte Moderno, México, DF, 1992-1993*. México, 1992.

---*La Posmodernidad*. Séptima. Barcelona: Kairós, 2008.

Wallis, Brian. *Arte después de la Modernidad. Nuevos Planteamientos en torno a la representación*. Traducido por Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

Wittkower, Rudolf. *La escultura: Procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1984.

Consulta

Diccionario Larouse de la Pintura. Planeta-Agostini, Barcelona, 1987.

Internet

Ayala, Ivonne. *Apropiacionismo*. 18 de junio de 2010.

<http://historiadelarotecuatro.blogspot.com/2010/06/apropiacionismo.html> (último acceso: junio de 2011).

Claver, Ainhoa Kaiero. «La de-construcción de la historia, de la música y de la autonomía del arte en la estética post-moderna.» *TRANS. Revista transcultural de música*. s.f. <http://www.sibetrans.com/trans/a103/la-de-construccion-de-la-historia-de-la-musica-y-de-la-autonomia-del-arte-en-la-estetica-postmoderna> (último acceso: 2011).

Lésper, Avelina. *De la apropiación en el arte contemporáneo*. 8 de Agosto de 2009. <http://impreso.milenio.com/node/8621126> (último acceso: mayo de 2011).

Morales, Juan Jesús. *El laboratorio de arte contemporáneo: la actual convergencia de arte y ciencia en el campo artístico*.

<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/el-laboratorio-de-arte-contemporaneo-la-actual-convergencia-de-arte-y-ciencia-en-el-campo-artistico/333/> 09 julio 2012

Najmanovich, Denise. «Comunidad del Pensamiento Complejo.» s.f.

<http://www.pensamientocomplejo.com.ar> (último acceso: 2010).

Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinariedad: Una nueva visión del mundo*. s.f.

<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/espagnol/visiones.htm> (último acceso: 20 de Diciembre de 2010).

Paris, Ignacio. *Relectura y apropiación. Ignacio Paris*. 2011.

http://www.ignacioparis.org/?page_id=28 (último acceso: 30 de MAYO de 2011).

Rosique, Roberto. *Apropiacionismo*. 20 de mayo de 2009.

<http://historiadelartecuatro.blogspot.com/2009/05/apropiacionismo.html> (último acceso: junio de 2011).

Publicaciones Electrónicas

Bravo, Néstor. *El Concepto de taller*.

http://acreditacion.unillanos.edu.co/contenidos/NESTOR%20BRAVO/Segunda%20Sesion/Concepto_taller.pdf 09 de junio 2012

Escoubas, Eliane. *Estética y fenomenología del espacio pictórico*.

www.pucp.edu.pe/cef/docs/escoubas_pintura_fenomenologia.pdf

Gianella, Alicia. *Las disciplinas científicas y sus relaciones*. Abril de 2006.

http://abc.gov.ar/lainstitucion/revistacomponents/revista/archivos/anales/numero03/ArchivosParaImprimir/12_gianella_st.pdf (último acceso: 15 de Mayo de 2011).

Mancilla, Ricardo. «E-journal .» Julio-Septiembre de 2005.

www.ejournal.unam.mx/cns/no79/CNS07902.pdf (último acceso: 15 de junio de 2011).

Monfiglio, Lic Psic. Mariel Scocozza. «Interdisciplina: Un encuentro más allá de las fronteras» 2002. <http://www.dem.fmed.edu.uy/Unidad%20Psicopedagogica/Documentos/Interdisciplina%20-%20Un%20Encuentro%20Mas%20Alla%20de%20las%20Fronteras.pdf> (último acceso: 2011).

Libro Digital

Huamán, Miguel Ángel. «Claves de la Deconstrucción.» *Sistema de Bibliotecas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. (Lima-Perú)*. s.f.

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/Literatura/Lect_teor%C3%ADa_lit_II/claves.pdf (último acceso: 2012).

Peñalver, Patricio. «Introducción a la deconstrucción en las fronteras de la filosofía.» *Derrida en castellano*. s.f.

<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/deconstruccion-p.htm> (último acceso: 2012).

Banco de Imágenes

ARTNET, <http://www.artnet.com>

Google, <http://www.google.com/imghp?hl=es&tab=Ti>

La ciudad de la Pintura, <http://pintura.aut.org>

Visual Art Encyclopedia, <http://www.wikipaintings.org>