



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

APROPIACIÓN, RESIGNIFICACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO EN LA PINTURA POSMODERNA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
MARÍA GUADALUPE FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA DURAN

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO
(ENAP)

SINODALES
MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
(ENAP)
MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA
(ENAP)
MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS
(ENAP)
MTRA. DIANA YURIKO ESTÉVEZ GÓMEZ
(ENAP)

MÉXICO, D.F. MAYO DE 2013



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.

*Con profundo amor y agradecimiento
a mi Mamá, mi Papá, a Cristy y a mi Esposo*

Agradecimientos

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo otorgado para la realización de esta investigación. Agradezco también al Mtro. Fausto Renato Esquivel Romero, al Mtro. Arturo Miranda Videragay, a la Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera, al Mtro. Ricardo Pavel Ferrer Blancas y a la Mtra. Diana Yuriko Estévez Gómez; por sus consejos y apoyo para con esta investigación.

Contenido

Introducción → 1

Primera parte

I. La apropiación posmoderna en el arte como estrategia de lenguaje y como estrategia crítica → 4

1. Consideraciones generales de la apropiación → 4

2. Algunos ejemplos de la apropiación en las Artes Visuales → 9

3. La apropiación en la pintura → 15

II. Planteamientos sobre la construcción de sentido y la resignificación en la teoría posestructuralista → 23

1. Roland Barthes: el sistema semiológico amplificado → 24

2. Julia Kristeva: la variable como unidad significativa del texto → 25

3. Jacques Derrida: la diseminación, lo indecible y el injerto → 27

4. Notas sobre la construcción del sentido, la resignificación y la apropiación en la pintura → 28

Segunda Parte

III. Aplicación de las nociones posestructuralistas de la construcción del sentido y la resignificación al análisis del aspecto operativo de la apropiación en pintura → 32

IV. Aplicación de la resignificación en la pintura mediante la estrategia de la apropiación. Una propuesta propia → 50

Conclusiones → 82

Bibliografía → 85

Introducción

El objeto de estudio de esta investigación es la construcción de sentido y el proceso de resignificación en el marco de la estrategia apropiacionista en la pintura posmoderna. De modo que, el objetivo general de la misma, es abordar, analizar y aplicar el proceso de resignificación en pintura, a partir de la estrategia de la apropiación.

La presente es una investigación teórico-práctica y, aunque ambas líneas corren paralelamente, se fueron compaginando sobre la marcha, de modo que el resultado de la investigación teórica repercutiera en la investigación práctica y viceversa, es decir, de un modo recursivo.

Siguiendo con ello, la investigación teórica se dividió en tres momentos. Primero, se elaboró un análisis de la apropiación en pintura como proceso de resignificación, mediante el uso del método analítico-sintético. En un segundo momento, se elaboró un análisis similar acerca de las nociones de la construcción del sentido y la resignificación dentro de la teoría posestructuralista, a partir de tres autores: Julia Kristeva, Jacques Derrida y Roland Barthes. Posteriormente, en un tercer momento, se tomaron los elementos obtenidos de las dos fases anteriores, para aplicarlos a un análisis operativo de la apropiación en pintura, a partir de las nociones posestructuralistas antes mencionadas. Lo cual, a su vez, implicaba la traslación de conceptos de un ámbito, más bien literario, al ámbito pictórico.

Además, de modo paralelo a la investigación teórica, y a lo largo de todo el proceso, se llevó a cabo la parte práctica de la investigación. La cual consistía en la experimentación, mediante la producción pictórica, de la aplicación del proceso de resignificación, a partir del uso de la estrategia de apropiación.

En consecuencia con lo anterior, esta tesis se divide en dos partes. La primera parte, funciona más bien como un marco histórico y teórico-conceptual. Contiene dos capítulos, los cuales se corresponden directamente con los dos primeros momentos de la ruta antes mencionada. Así, el primer capítulo aborda la apropiación posmoderna, tanto

como estrategia de lenguaje, como estrategia crítica. Esta aproximación se realizó en tres niveles: primero a un nivel abstracto en torno a la apropiación, luego se concretizó a un nivel general, abordando de forma somera la apropiación en las artes visuales, y finalmente, se particularizó el enfoque, planteando propiamente, y de modo más extenso, la apropiación en pintura. A lo largo del segundo capítulo se analizaron, algunas nociones posestructuralistas que serían de utilidad en la etapa siguiente.

Ahora bien, la segunda parte se corresponde a la etapa más ardua y propositiva de la investigación, tanto a nivel teórico como práctico. Ya que en estas dos últimas fases se realizó la aplicación de los elementos resultantes de las dos anteriores. El propósito del tercer capítulo es esbozar una respuesta a cuestiones como: ¿qué sucede con la imagen o el estilo apropiados?, ¿cómo funcionan éstos dentro de la lógica de la pintura apropiacionista posmoderna?, ¿cómo construye ésta el sentido?, ¿cómo emergen y operan varios sentidos en ella?, ¿qué papel juega en el marco del arte de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI? y, ¿cómo es que esto le añade un estrato más de sentido a la obra resultante? El tercer capítulo corresponde a la tercera fase de la ruta de la investigación. Y aquí, se retomaron las nociones analizadas en el segundo capítulo para aplicarlas, mediante la traslación, al análisis del aspecto operativo de la apropiación en pintura y el consecuente proceso de resignificación y construcción de sentido, todo ello a partir de la identificación de los principales aspectos de éste último.

Así, se llevó a cabo un análisis del proceso de resignificación de los elementos apropiados, a partir del estudio de los sistemas semiológicos amplificados propuesto por Barthes. En segundo lugar, se retomó la noción de la obra como lectura-escritura propuesta por Kristeva y, se enlazó con la noción —más radical— del injerto derrideano, para dar razón acerca de la construcción del sentido en la obra apropiacionista. Por otro lado, se abordó la multiplicidad del sentido de la obra misma a partir de la diseminación derrideana. Y, finalmente, siguiendo la deconstrucción derrideana, se trabajó sobre las implicaciones de la apropiación en pintura.

Finalmente, el resultado principal de la investigación práctica desemboca en el capítulo cuarto, titulado: *Aplicación de la resignificación en la Pintura, mediante la estrategia de la apropiación*. Así, el objetivo particular de la investigación práctica fue llevar a cabo un análisis de las posibilidades de la resignificación, la apropiación y la contaminación de lenguajes, en la pintura.

Primera parte

La apropiación posmoderna en el arte

como estrategia de lenguaje y como

estrategia crítica

Capítulo I
**La apropiación posmoderna en el arte como
estrategia de lenguaje y estrategia crítica**

1. Consideraciones generales de la apropiación

La apropiación es una práctica artística que se caracteriza por llevar a cabo un préstamo o confiscación, ya sea de obras, imágenes, objetos, lenguajes o estilos ajenos, y que ha cobrado notoriedad a lo largo de los últimos cuarenta años.

Sin embargo, identificar de manera precisa las raíces históricas y teóricas de esta práctica artística no resulta fácil, ya que la raíz histórica de ésta se puede seguir hasta el empleo de la copia en el arte, la cual, como lo hace notar Laura Corona Cabrera en su investigación¹, se puede rastrear “desde los orígenes mismos de la pintura.”² Esta es la noción tradicional de la copia —ya sea en pintura, grabado y escultura— y la cual tiene fines didácticos o de difusión. Sin embargo, se puede marcar un hito en la genealogía de la apropiación posmoderna, como punto decisivo, en el ready-made, el collage y el montaje, tres innovaciones de la vanguardia histórica y, sin las cuales cualquier noción de la apropiación contemporánea sería inimaginable.³

Es preciso mencionar ahora que, conforme con el objeto de estudio de esta investigación, el interés de ésta recae solamente en la apropiación que surge dentro del marco del pensamiento posmoderno y, específicamente, en aquella que opera a dos niveles, a saber, como estrategia de lenguaje y como estrategia crítica, al implicar una relectura y pretender una toma de conciencia. De modo que, a lo largo de esta

¹ Para un análisis de las diversas formas de apropiación en la pintura a lo largo de la historia, véase, Laura Alicia CORONA CABRERA, *Estrategias de la Posmodernidad: Apropiacionismo y pastiche, experiencia creativa en el campo del ensamblaje*; tesis de maestría. México: UNAM, 2001.

² Laura A. CORONA, loc. cit., p. 158.

³ David EVANS (Ed.). *Appropriation*. Cambridge: Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009. p. 15.

investigación se ha optado por denominarla, siguiendo a Prada⁴, como apropiación crítica.

Pues bien, las raíces teóricas de la apropiación crítica han sido ubicadas en diversos sitios. Siendo los más recurrentes, el pensamiento de Walter Benjamin, sobre todo el referente a la destrucción del aura de lo artístico y, a la fotografía y al cine, con su potencial emancipador.⁵ También se le ha ubicado en el pensamiento de Roland Barthes, desarrollado en *Mitologías*⁶, en cuanto a la crítica ideológica y, aquel referente a la muerte del autor.⁷ Lo mismo que en el pensamiento de Michel Foucault acerca de la relación entre conocimiento y poder⁸; y en la deconstrucción propuesta por Jacques Derrida, así como en su pensamiento en torno a la diseminación de significados⁹. Pasando también por Guy Debord y *La sociedad del espectáculo*¹⁰, hasta Jean Baudrillard y su noción de simulacro.¹¹

La apropiación crítica, como estrategia de lenguaje, se sitúa dentro de los parámetros de la práctica artística posmoderna, llevando a cabo una radicalización de los recursos de cita, alusión, plagio, parodia y pastiche. Mientras que, como estrategia crítica implica una relectura, una revisión de lo dado, que pretende revelar los supuestos en los cuales se apuntalan las regulaciones institucionales y el discurso histórico, determinado por el mismo contexto institucional. Poniéndose de manifiesto la política de la experiencia estética y de la tradición cultural, al hacer visibles los sistemas de control y mediación que operan sobre ésta, intentando dismantelarlos y dejando que se encausen en otras direcciones de significado que habían quedado ocultas por las formaciones discursivas institucionales, produciendo así una resignificación.

Es por lo anterior que, la totalidad de la práctica apropiacionista posmoderna, como lo menciona Prada,

no puede ser entendida simplemente como una frívola y acrítica estética referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido, desplazado en el tiempo. No es el concepto de transmisión

⁴ Juan Martín PRADA. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

⁵ Vid. Walter BENJAMIN. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

⁶ Vid. Roland BARTHES. *Mitologías* (2da. ed.). México: Siglo XXI, 2010.

⁷ Vid. Roland BARTHES. “La muerte del autor”; en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.

⁸ Vid. Michel FOUCAULT. “Saber y poder”; en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2006.

⁹ Vid. Jacques DERRIDA. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.

¹⁰ Vid. Guy DEBORD. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

¹¹ Vid. Jean BAUDRILLARD. “La precesión de los simulacros”; en *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2007.

de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que opera aquí sino, sobre todo el de su reubicación contextual.¹²

Es mediante esta reubicación contextual, que la reflexión sobre el arte se orienta hacia las esferas de lo social y lo político. Así, queda marcada la distinción entre una práctica apropiacionista crítica y una reaccionaria, positiva o afirmativa.

Ahora bien, no se puede comprender cabalmente la apropiación crítica si se se separa del contexto en el cual surge, a saber, la crítica a la modernidad, esto es, el pensamiento posmoderno. Por lo cual es necesario abordar brevemente dicha cuestión, destacando sus puntos más importantes.

El pensamiento posmoderno surge¹³ como una reflexión acerca de los problemas que trajo consigo la modernidad, así como su incapacidad para lograr la emancipación humana mediante las nociones de razón y progreso, y el consecuente cuestionamiento acerca de hacia dónde va a la humanidad.

Sin embargo en este punto, y antes de continuar, es preciso distinguir entre los términos posmodernidad y posmodernismo, del mismo modo que entre modernización, modernidad y modernismo. En primer lugar, *modernidad* se refiere a la etapa histórica, el término *modernización* se refiere al proceso socioeconómico dirigido a construir la modernidad y, *modernismo* se refiere al proceso cultural que sigue a la modernidad.¹⁴ Siguiendo con esto, *posmodernidad* se refiere al pensamiento posmoderno que recae en el ámbito de lo social y, *posmodernismo* a aquel que lo hace sobre el campo artístico.

Observar la distinción entre posmodernidad y posmodernismo, así como el origen del pensamiento posmoderno, esto es, una crítica a la modernidad, es de suma importancia. Ya que, como lo menciona Huyssen¹⁵, debido a que dichas nociones se han hecho del dominio público se ha tendido a obscurecer su larga y compleja historia; o como lo menciona Foster¹⁶, la posmodernidad se ha tratado como una moda y, en este proceso, la noción ha sido vaciada por los medios de comunicación, deviniendo tanto incorrecta como banal.

Dentro del pensamiento posmoderno se pueden distinguir, generalizando, tres vertientes diferentes. Por un lado se encuentra el pensamiento posmoderno

¹² PRADA, op. cit., pp. 7-8.

¹³ La ubicación en el tiempo del surgimiento del pensamiento posmoderno varía considerablemente en los distintos autores que abordan el tema, la cual va de finales de la década de los cincuenta (Cf. Andreas HUYSEN, "Cartografía del postmodernismo". En Josep Picó (E.d.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.), hasta mediados de la década de los setenta (Cf. Arthur DANTO. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1997.).

¹⁴ Cf. Marshall BERMAN. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 1994.

¹⁵ HUYSEN, op. cit.

¹⁶ Hal FOSTER. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. p. 210.

neoconservador, el cual, en lo referente al terreno cultural, se caracteriza por una amnesia hacia la abstracción moderna, al tiempo que proclama un retorno de la memoria cultural en forma de representaciones históricas en el arte y la arquitectura, y anuncia el retorno de la figura heroica del artista tras la muerte del autor. Así mismo, considera el fetiche moderno de la forma, como una práctica no estricta del pastiche, cuyo supuesto populismo encubría a menudo una codificación elitista de las referencias. Por otro lado, encontramos el pensamiento posmoderno posestructuralista el cual, entre otras cosas, produce una crítica de las categorías de la representación y la autoría, al tiempo que intenta rebasar tanto las categorías disciplinarias, como las distinciones culturales tradicionales, mediante la idea del arte como texto. Por último se encuentra una tercera postura, que podríamos denominar pensamiento posmoderno marxista, ya que deriva del principio marxista de relacionar las formas culturales de significación con los modos socioeconómicos de producción. Y, para quienes, las prácticas artísticas de las dos vertientes anteriores, tanto el pastiche neoconservador como la textualidad posestructuralista, son producto de una crisis general en la representación y la autoría que las excede, además de relacionarlas con un deslizamiento en la dinámica capitalista de la reificación y fragmentación.

Pues bien, el posmodernismo surge como una reflexión acerca de los problemas que conlleva el agotamiento del modernismo. Dicha reflexión ocasionó una transformación cultural, evidenciada por un cambio de sensibilidad, de prácticas y de formación de discursos. Reflejando así, un descontento hacia la incuestionada fe del arte moderno en la innovación perpetua del arte y su consecuente negación del pasado, un arte que se había convertido, contradictoriamente, en un símbolo de poder, alienación y deshumanización.

En consecuencia con esto, la mayor parte de la teoría política posmoderna coincide en que la única opción ante esto es la resistencia a las formas existentes de poder. De modo que, la importancia del posmodernismo yace en su dimensión crítica, la cual, como menciona Huyssen¹⁷, radica en su cuestionamiento radical de los supuestos que vincularon al modernismo con el espíritu de la modernización.

Ahora bien, es dentro de este contexto que surge la apropiación crítica. Es importante tener presente la distinción entre el modernismo —como un arte legitimador de la hegemonía y que otorga apoyo al poder establecido— y la vanguardia, caracterizada por su ataque a la institución del arte y a los modos tradicionales de representación. Ya que este ataque va a ser un elemento que la apropiación crítica recupera de la

¹⁷ HUYSEN, loc. cit., p. 196.

vanguardia; trabajándolo hasta convertirlo en una investigación de la institución del arte —incluidos sus parámetros perceptuales, cognitivos, estructurales y discursivos—, y ampliando dicho examen deconstructivo hasta abracar otras instituciones y discursos.

Sin embargo, a este respecto la práctica apropiacionista, como estrategia, va a ser determinante para diferenciarse de la vanguardia, ya que, como se mostrará más adelante, lejos de proponer la disolución de las instituciones, se apropia de ellas y las convierte en un campo fértil hacia el cual trasladarse. Junto con esta crítica que se recupera de la vanguardia, van a surgir también reflexiones acerca de la neutralización del potencial crítico y revolucionario de la misma vanguardia, dando lugar a nuevas lecturas, provenientes tanto de la práctica artística como de la teoría,¹⁸ que reivindican su papel en la historia. De modo que el arte se orienta así hacia un análisis de la política implícita en lo estético y en los procesos de mediación y control de la cultura y la historia, llevados a cabo por la institución cultural.

El surgimiento de este tipo de propuestas artísticas, está ligado al cuestionamiento de los modos de comprensión del pasado, orientado a una disolución del discurso histórico lineal tradicional. Dicho cuestionamiento parte del pensamiento de Foucault,¹⁹ quien afirmaba que el mundo estaba —y sigue estando— basado en la exclusión, por lo cual resultaba necesaria una estrategia que expusiera dichas exclusiones en el terreno de lo artístico. Del mismo modo, estas propuestas artísticas se encuentran ligadas a un cuestionamiento del carácter representacional de la cultura occidental, el cual se efectúa mediante el uso de los mismos mecanismos que emplea el sistema, orientados a mostrar las contradicciones de la sociedad contemporánea.

Siguiendo con lo anterior, la apropiación se presenta a sí misma como “especialmente adecuada para permitir un análisis político de toda representación, no sólo de la imagen o del signo representacional sino también de las instituciones y la historia del arte como instrumentos de poder.”²⁰ Así, lo que se pretende con todo ello es hacer consciente al espectador de todos los supuestos, relaciones e intereses que subyacen bajo lo que denominamos cultura y sus instituciones.

Al mismo tiempo, la apropiación crítica pretende dismantelar la lógica de producción artística moderna. El arte moderno es un arte formalista, que busca lo esencial y pretende producir convicción; mientras que, el arte vanguardista posmoderno, pretende despertar dudas y revelar lo condicional. Así, tienen lugar dos deslizamientos, en primer lugar, el criterio normativo de calidad es desplazado por el valor experimental del

¹⁸ Vid. FOSTER, op. cit.

¹⁹ FOUCAULT, op. cit., p. 136.

²⁰ PRADA, loc. cit., p. 18.

interés y, en segundo lugar, en vez de que el arte se desarrolle por el refinamiento de las formas de arte dadas, persiguiendo lo puro y excluyendo lo extraño, se desarrolla por la redefinición de tales categorías estéticas. De modo que el objeto de la investigación crítica deviene, no tanto la esencia de un medio como en el arte moderno, sino el efecto social de una obra. Y, el intento de intervención artística no consiste en asegurar una convicción trascendental en el arte sino más bien, en emprender un examen inmanente de sus reglas discursivas y regulaciones institucionales.²¹

Así, la apropiación niega la noción del *estilo* considerado como único y personal y, cuestiona el valor de los conceptos de *innovación, unicidad, originalidad, autenticidad, expresión*. Características estas que tenían el carácter de condición necesaria, *sine qua non*, para que un objeto obtuviera el estatuto de *obra de arte* dentro de la modernidad y, en los cuales se apuntala la lógica de producción del arte moderno. A su vez, esto implica también el cuestionamiento de los conceptos de *tradición, influencia, desarrollo y evolución*, principios básicos de la historia del arte, cuestionando así, las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras. Se intenta así dislocar el sistema historicista lineal basado en un desarrollo cronológico continuo, que tiende a pensar los acontecimientos históricos como en una relación de causa y efecto simple, y que concilia la incompatibilidad, homogeniza borrando las diferencias, en aras de trazar un curso lineal e infinito. De modo que la apropiación crítica implica una constante dislocación de la linealidad de los discursos y la ruptura de su continuidad.

Ahora bien, los elementos que incluye el apropiacionismo a la obra, son en sí mismos lenguajes diferentes entre sí, y que van a confluir al mismo tiempo en la obra, para producir un sentido que de cierta manera, se produce desde lejos, desde fuera. Se da, pues, en la obra apropiacionista, un entrecruzamiento de diversos sistemas de sentido, surgiendo así una contaminación de lenguajes. De modo que, lo que el espectador percibe es múltiple e irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, aparentemente desligados. Pero que, al confluir al mismo tiempo en la obra, producen un sentido en base a la resignificación que han sufrido.

2. Algunos ejemplos de la apropiación en las Artes Visuales

La apropiación crítica se manifiesta de diferentes maneras a lo largo de las artes visuales, aunque conservando las características generales que acabamos de mencionar.

²¹ FOSTER, loc. cit., p. 61.

Razón por la cual a continuación se analizarán algunos ejemplos específicos de obras apropiacionistas con el fin de observar, y comprender mejor, los distintos matices que esta práctica adquiere a lo largo de las artes visuales.



Cindy Sherman
Untitled film still # 58 (1980)
fotografía en blanco y negro
67.5 x 100.5 cm.



Cindy Sherman
Untitled film still # 92 (1981)
fotografía a color
61 x 122 cm.

A finales de la década de los setenta, Cindy Sherman produce una serie titulada *Untitled Stills*, donde se apropia de fotogramas cinematográficos de películas famosas de la década de los cincuenta. Sherman reproduce fielmente estos fotogramas, donde siempre aparece la protagonista femenina, con la excepción de que es ella la que toma el lugar de ésta. Así, lo que pretende es llevar a cabo una reflexión sobre la identidad femenina y cómo ésta se encuentra apuntalada en —y condicionada por— los estereotipos tradicionales de la cultura y de la sociedad de consumo. Al mismo tiempo apela directamente al espectador masculino, revelando así, cómo dichos estereotipos femeninos han sido modelados por lo que el género masculino ha considerado “deseable”. Así, los *Stills* de Sherman muestran irónicamente la dependencia de los sistemas sociales y de las prácticas culturales a un concepto prefijado de identidad. Finalmente, esta serie de Sherman “es una crítica a la representación, un debilitamiento de la consagrada ficción del sujeto unitario que proponen las teorías de la Escuela de Frankfurt o el Posestructuralismo.”²²

²² PRADA, op. cit., p. 62.



Sherrie Levine
Sin título (de la serie *After Walker Evans*, 1981)

Por otro lado, se encuentra la obra de Sherrie Levine, con series como *After Walker Evans* de 1981, donde "re-fotografía" algunas de las fotografías de Evans. Así como las subsecuentes *After Egon Schiele* de 1982 y *After Kasimir Malevich* de 1983, donde realiza reproducciones manuales a pequeña escala, por medio del dibujo y la acuarela, de obras de dichos artistas tomando en consideración las imperfecciones de las reproducciones en las cuales se basaba. Con todas ellas lo que hace Levine es cuestionar los principios de *originalidad, autenticidad, estilo personal, innovación y expresividad* en los que se apuntala el arte moderno, al mismo tiempo que producen una dislocación de la linealidad histórica y cronológica en la que se basa gran parte de la historia del arte. Por su parte, la serie *After Walker Evans* iba acompañada del lema: "A picture is no substitute for anything" (una fotografía no es sustituto de nada), lanzando así una crítica explícita a la representación en el arte. Además, al fotografiar fotografías, homologaba la obra de arte al resto de los objetos del mundo.

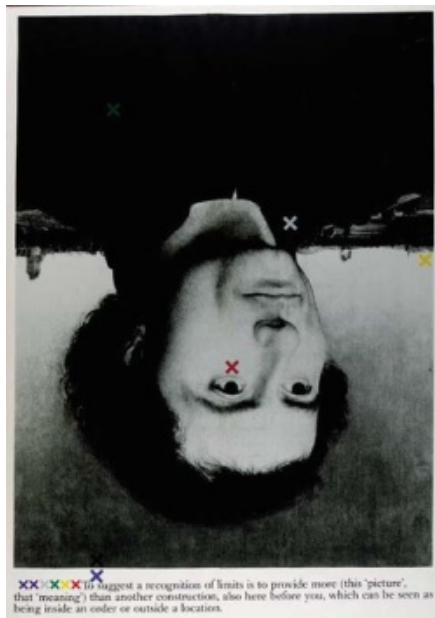


Braco Dimitrijevic
Triptychos Post Historicus
instalación
medidas variables



Braco Dimitrijevic
Triptychos Post Historicus
instalación
medidas variables

Uno de los campos de las artes visuales donde más va a proliferar la apropiación crítica va a ser la instalación. En este ámbito sirve de ejemplo la obra de Braco Dimitrijevic titulada *Triptychos Post Historicus*, la cual desarrolla desde 1974. Esta instalación está compuesta por una serie de bodegones tridimensionales, cada uno constituido por una pintura original realizada por algún artista reconocido ya sea antiguo o moderno, y la cual generalmente es prestada por un museo; un objeto de la vida cotidiana que no sea del artista y donde el nombre del propietario se incluye en la ficha de la obra, y algunos elementos orgánicos como frutas o vegetales. En este sentido la obra de Dimitrijevic retoma la reflexión del género tradicional denominado *vanitas* —sólo que mediante objetos reales—, esto es, el paradigma de lo temporal y perecedero, mediante las frutas o vegetales, y lo atemporal simbolizado por la pintura. Pero, al apropiarse de una pintura original como fetiche y objeto de culto e incluirla en el espacio de la vida real junto a objetos de la vida cotidiana, y sin ninguna distinción entre éstos y ella, el significado de la instalación queda desviado hacía la evidencia de lo convencional, lo condicionado históricamente, de nuestros valores estéticos, así como su arbitrariedad e implicaciones sociales.



Joseph Kosuth
Cathexis # 39 (1981)
fotografía alterada con texto
179.1 x 133.4 cm.

Dentro de la instalación también encontramos la obra de Kosuth, específicamente su obra *Cathexis*, de 1981, donde se lleva a cabo una apropiación de imágenes de obras de arte clásicas y su presentación fragmentada e invertida, con lo cual se intenta llevar a cabo una reflexión acerca del contenido de éstas —como condición que permite la construcción de su significado— y el cual queda desviado mediante tales manipulaciones de fragmentación, inversión en el espacio y eliminación del color original. Dichas imágenes van acompañadas de un texto —a la manera de los libros de historia del arte que cuentan con largos textos explicativos al pie de las imágenes— y de unas equis superpuestas en la imagen. La obra de Kosuth queda así construida mediante un sistema de relaciones a base de fragmentos de otros sistemas de significado, la cual está fundada en la cancelación parcial de ciertos significados mediante fragmentos de otros, provocando una serie de eclipses en la significación que constituyen la manera de acceder al todo, esto es, la reconstrucción del significado. Ello parte de una necesidad de desmantelar los códigos involucrados en la tradición y promover que el espectador adquiera la capacidad de su crítica e incluso la posibilidad de su recombinación.

El siguiente es un fragmento de uno de los textos que acompañan a las imágenes de Kosuth:

Aquello que se presenta aquí, como un todo, sólo puede ser reconocido como una parte de algo mayor (una “pintura” fuera del alcance de la vista), tan inaccesible para ti como para poder encontrar *la* localización (una “construcción” que ya te ha incluido).²³

Este tipo de textos que acompañan a las imágenes, sirven para producir una reflexión en torno a la construcción del significado de una imagen. Al mismo tiempo, la obra de Kosuth, pretende evidenciar los discursos de la tradición y de la historia del arte, como instituciones que detentan la autoridad sobre las relaciones de significado y que condicionan la experiencia de las obras de arte. Ahondando así en la cuestión de la relación entre significación y poder, y en la interrelación entre el sistema lingüístico y las prácticas culturales. En este sentido, como lo menciona Prada²⁴, la obra de Kosuth nos muestra cómo la auténtica recepción estética sólo puede producirse en el incesante cuestionamiento por la naturaleza del arte, único camino posible para retar la estéril dominación de los significados institucionalmente impuestos.

²³ Este texto corresponde a la imagen de la página anterior. [La traducción es mía.]

²⁴ PRADA, loc. cit., p. 133.

Existen también, dentro de la apropiación, diversas obras que se apropian directamente del museo. En ellas el museo es entendido como una institución social que transforma el lenguaje primario del arte en el lenguaje secundario de la cultura y, en el cual toda inserción de un objeto implica un desplazamiento en la asignación de significado de éste. Con el propósito de propiciar una reflexión, y lanzar una crítica, hacia esta institución como ámbito de ideologías e intereses, así como mecanismo de control del significado, y de la exposición y la recepción de las obras de arte.



Fred Wilson
Imágenes pertenecientes a la intervención
Mining the Museum (1993)



En este caso se puede mencionar la intervención de Fred Wilson, de 1993, titulada *Mining the Museum* y realizada en la *Maryland Historic Society*, en Baltimore. Cabe mencionar que dicha institución planteaba una visión muy concreta de la historia —en la cual no tenía cabida la presencia del sector afro-americano—, y que trató de perpetuar por mucho tiempo, de modo que dicho museo carecía de cualquier indicio que hiciera referencia a dicho sector de la población, con excepción de una vitrina dedicada a un músico de jazz afro-americano. El propósito de Wilson era examinar el aparato ideológico del museo a través de la ya mencionada exclusión del sector afro-americano y el rol del museo en esta eliminación, intentando así revelar las bases ideológicas en que se apuntala el discurso mismo del museo.

Para evidenciar dicha exclusión, Wilson optó por desarrollar diversos juegos de “hipervisualización” o desvío de la mirada del espectador hacia los más mínimos detalles de las obras pertenecientes al museo. Las estrategias que se usaron abarcan desde el obscurecimiento parcial de un cuadro mediante la superposición de un cristal oscuro, o

la intensificación lumínica de ciertos elementos, hasta la modificación de las fichas explicativas de las obras. Así como también, llevó a cabo un reacomodamiento de los elementos pertenecientes al museo.

La obra de Wilson es así mismo un ejemplo de un tipo de obras en donde el artista ya no se limita por su rol tradicional de productor de objetos, sino que, asume otros papeles que pertenecían a los agentes externos del mundo del arte, como son el papel del curador y del coleccionista.

Todos estos ejemplos se han escogido en base a que son representativos de uno o más de los diversos aspectos de la apropiación crítica que se han venido abordando a lo largo de esta investigación. Sin embargo cabe aclarar que éstas no son ni las únicas obras ni los únicos autores que producen dentro del ámbito de la apropiación crítica; y que la preferencia de éstos sobre otros, autores u obras, no corresponde a un criterio de relevancia, sino a un requerimiento de la exposición y limitación de espacio de esta investigación. Además de que estos ejemplos cumplen la función de otorgar un breve panorama de las distintas manifestaciones de la apropiación en las artes visuales ya que, cabe mencionar, esta investigación está enfocada a la apropiación en el ámbito de la pintura, cuestión que se abordará a continuación.

3. La apropiación en la pintura

En pintura, la apropiación se manifiesta de manera distinta a como lo hace en la instalación o la intervención, ya que aquí, más que apropiarse de objetos o lugares, generalmente se lleva a cabo una apropiación de imágenes, temas y estilos. Para analizar mejor la manera en que opera la apropiación en pintura, como estrategia de lenguaje, se ha optado por partir del análisis que realiza Gerard Genette²⁵ de las prácticas transtextuales en la producción literaria para, posteriormente, efectuar la consecuente traslación de dicho análisis a la práctica apropiacionista en el campo de la pintura. La razón de partir de un análisis que se enfoca al ámbito de la creación literaria, radica en que la investigación de Genette suministra una base teórica adecuada para analizar —esto es, determinar cuáles son, cómo operan y cómo se distinguen entre sí— las estrategias mediante las cuales se efectúa la apropiación en pintura. De acuerdo con lo anterior, se retomarán los conceptos de cita, parodia y pastiche, según el desarrollo que hace de ellos Genette.

²⁵ Gerard GENETTE. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Pues bien, en primer lugar encontramos la cita, la cual Genette ubica²⁶ en el ámbito de la intertextualidad, y que define como una relación de copresencia de dos o más textos. Aquí la cita es la forma más explícita y literal de esta práctica. Genette distingue también, en el campo de la literatura, dos formas más, distinguidas solamente por su grado de literalidad y explícites, a saber, el plagio y la alusión, donde ésta última es la menos literal.

Genette distingue²⁷ dentro de la transtextualidad otro ámbito, el de la hipertextualidad, y en el cual se sitúan las demás estrategias que interesan aquí. Este ámbito está definido por una relación que une a un texto B (denominado hipertexto) a un texto anterior A (denominado hipotexto), y donde B no podría existir sin A, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. En este ámbito se encuentran la parodia y el pastiche, los cuales se distinguen entre sí por la relación que mantienen con su texto original (hipotexto). En cuanto a la parodia, ésta se encuentra en una relación de transformación con el texto original, produciendo así una desviación de dicho texto. Mientras que, el pastiche, se encuentra en una relación de imitación con el hipotexto, donde lo que se imita es siempre un estilo.

Del mismo modo, Genette distingue, dentro de lo que generalmente se denomina como parodia, tres prácticas distintas, diferenciadas por el régimen al que pertenecen. De manera que tenemos la parodia propiamente dicha, que se caracteriza por pertenecer a un régimen lúdico; en segundo lugar, el travestimiento que es de régimen satírico y, finalmente, la transposición, con un régimen serio. De igual manera siguiendo estas distinciones en torno al régimen encontramos, dentro de la categoría del pastiche, al pastiche propiamente dicho con un régimen lúdico, luego, la imitación satírica y, finalmente, la imitación seria.²⁸ Sin embargo, cabe aclarar, como lo hace el mismo Genette, que estas distinciones en cuanto a régimen o función, no funcionan de manera rígida, ya que en la práctica se encuentran obras que se sitúan entre dos de estos regímenes, y que no es fácil determinar en cuál de ellos situarlas, pero que, se ha mantenido esta distinción, sobre todo, para efectos de fluidez y practicidad en el estudio y análisis de las prácticas artísticas.

De modo que, lo que se realiza en la parodia es que, a costa de algunas modificaciones mínimas, se desvía el texto original hacia otro objeto, dándole una significación distinta, esto es, efectuando una resignificación. Ya sea que se retome literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, o se efectúe una cita

²⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ *Ibid.*, pp. 38-40.

desviada de su sentido o simplemente de su contexto y, por ende, de su nivel de dignidad.²⁹ Este último es un recurso empleado generalmente por la parodia satírica o travestimiento.

Por el contrario, en el pastiche, se pone todo el empeño en deberle literalmente lo menos posible al hipotexto, de modo que aquí no tienen cabida la cita directa o el préstamo. El pastiche opera mediante imitación, pero no de lo singular, sino del estereotipo iterativo, esto es, las fórmulas en las que se basa el hipotexto. De modo que no se imita el tema, esto no es lo importante en el pastiche, sino el estilo. Produciendo así, otro texto, otro mensaje, en el mismo código.³⁰

De modo que la diferencia entre transformación e imitación se encuentra en que, "el que realiza una parodia o un travestimiento, se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica"; mientras que, el que realiza un pastiche, se apodera de un estilo "y este estilo le dicta su texto".³¹

Ahora bien, encontramos que lo aportado por Genette funciona bien para describir, distinguir y analizar, las formas en las que se presenta la apropiación en la pintura, de modo que es momento de regresar a ella y trasladar dicho análisis.



Robert Rauschenberg
Persimmon (1964)
óleo y tinta serigrafiada sobre tela



Robert Rauschenberg
Retroactive I (1964)
óleo y tinta serigrafiada sobre tela
84 x 60 pulgadas

²⁹ Ibid., p. 27.

³⁰ Ibid., pp. 96,103.

³¹ Ibid., p. 100.



Robert Rauschenberg
Signs (1970)
 Impresión serigráfica (edición de
 250, Castelli Graphics)
 43 x 34 pulgadas

En pintura, encontramos la apropiación por medio de la cita, por ejemplo, en el trabajo de Rauschenberg, en obras como *Persimmon* y *Retroactive I*, ambas de 1964, o *Signs* de 1970. En la primera, se apropia de la imagen de un fragmento de *El baño de Venus* de Rubens, así como de una imagen de una calle en Nueva York y de la de unas latas y frutas, las cuales son trasladadas al bastidor mediante serigrafía. Lo mismo sucede en *Retroactive I*, donde las imágenes apropiadas son la de John F. Kennedy, un astronauta cayendo con un paracaídas, una fábrica y unas frutas; mientras que en *Signs* lo hace con la imagen de Janis Joplin, Ted y John F. Kennedy, Martin Luther King, así como con imágenes del aterrizaje en la luna, la guerra de Vietnam y los disturbios raciales.

En *Signs* las imágenes serigrafiadas aparecen "a todo color", mientras que en *Persimmon* y *Retroactive I*, éstas son monocromas. En *Persimmon* las imágenes, al parecer serigrafiadas en negro, son manipuladas mediante veladuras rojas o amarillas al óleo. Y, en *Retroactive I*, la imagen de Kennedy ha sido serigrafiada en azul y la de la fábrica en negro, mientras que en las imágenes restantes parece haber realizado el mismo procedimiento que en *Persimmon*, en azul en el astronauta, en amarillo en las frutas y en rojo en una imagen difícil de distinguir. Así la cita es desviada en su literalidad, aunque no en su sentido, mediante este gesto pictórico. De modo que se pueden distinguir dos tipos de literalidad en las citas de la obra de Rauschenberg.

En un primer momento, lo que se produce con la introducción de estas citas diversas en el campo pictórico, es un efecto directo sobre la noción del espacio pictórico, convirtiéndolo en un espacio que comporta un flujo heterogéneo y vasto de imágenes aparentemente dispares, en discordancia con el espacio tradicional de la pintura. En segunda instancia, mediante la introducción de estas citas, Rauschenberg cuestiona la ya mencionada lógica de producción artística moderna, apuntalada en los conceptos de originalidad, unicidad, innovación, etc. Y, el emplear fragmentos de obras de arte y elementos de su actualidad social y política, y tratarlos a ambos del mismo modo, esto es, como formas pictóricas, implica, como lo menciona Prada, "la reclamación de un arte

que pretendía sustituir la ordenación historicista, basada en la consecución de etapas históricas, por la discontinuidad, la ruptura, el límite, el umbral".³²



Benjamín
Domínguez
De la serie
*Variaciones sobre el
Matrimonio
Arnolfini* (1985)



Ahora bien, la manera en que opera la parodia como estrategia de apropiación en la pintura, la podemos observar en la serie de Benjamín Domínguez *Variaciones sobre el matrimonio Arnolfini*, de 1985 y, la cual está constituida por veinte cuadros. Aquí Domínguez ha tomado el cuadro de Van Eyck como hipotexto para luego desviar su significado.

En la parodia la cantidad de deformaciones efectuadas debe de ser tal que se encuentre en un punto donde, por un lado, mantenga ciertas características del original, suficientes para identificarlo, y por el otro lado, las deformaciones sean suficientes para efectuar el desvío de significado. En este sentido, la solución que adopta Domínguez, es mantener la habitación donde se lleva a cabo la escena igual a la de Van Eyck, incluido el emblemático espejo circular; de modo que la habitación fácilmente es reconocida como la de *El Matrimonio Arnolfini*. Otro elemento que funciona para anclar los cuadros

³² PRADA, op. cit., p. 43.

de Domínguez, al de Van Eyck, aunque de forma menos literal, es el vestido verde de la esposa Arnolfini, el cual aparece casi en la totalidad de los veinte cuadros que componen la serie. Solamente en tres de ellos no se presenta, pero es substituido por una prenda del mismo color que porta algún otro personaje, de modo que el color sigue funcionando como una referencia al original. Una vez que la referencia de su obra al hipotexto se mantiene anclada, Domínguez puede, libremente, introducir diversos elementos u omitir otros, para así poder desviar el sentido del cuadro original hacia otros nuevos. De este modo, Domínguez lleva al matrimonio Arnolfini a otras escenas, las cuales contienen seres y elementos mágicos, e interesantes anacronismos producidos por la introducción de elementos contemporáneos como una motocicleta o tatuajes en el cuerpo del esposo, hasta la introducción de un grupo de militares que parecen llevarse a golpes al matrimonio Arnolfini. Es importante mencionar que, con la introducción de estos elementos de la vida contemporánea, se produce un efecto —el cual es considerado por Genette como característico de la parodia— de actualización, familiarización y acercamiento del original, el cual se había mantenido extraño y lejano debido a su distancia histórica. De modo que lo que ha efectuado Domínguez, como estrategia de apropiación, es una transformación del cuadro de Van Eyck.

Esta obra de Domínguez es también un ejemplo de que la distinción planteada en la teoría basada en el régimen, o función, de la parodia, y del pastiche, no siempre coinciden con la producción artística; ya que esta obra se encuentra en algún lugar intermedio entre la parodia propiamente dicha, cuya función es lúdica, y el travestimiento o parodia satírica.



Odd Nerdrum
Infant (1982)
óleo sobre tela
54 x 75 cm



Odd Nerdrum
Nora (1981)
óleo sobre tela
60 x 45 cm.

Ahora bien, en cuanto al pastiche, este nos sirve para analizar, por ejemplo, la apropiación en la obra de Odd Nerdrum. La estrategia que utiliza Nerdrum en su obra, no es apropiarse de una obra concreta, sino de los códigos, las estructuras más reconocibles, de los antiguos maestros del Barroco. Su manejo de la luz, los fuertes contrastes, sus luces doradas y las sombras cálidas y marrones, lo mismo que sus carnaciones, recuerdan sobre todo la pintura de Rembrandt. Pero eso es todo, Nerdrum no confisca del maestro barroco, ni los temas, ni obras concretas, sólo el estilo. Aquí, la estrategia de apropiación que se utiliza es la imitación, la cual, a diferencia de la cita o la parodia, no conlleva un préstamo sino un mimetismo.³³ De este modo, Nerdrum produce otro texto, otro mensaje, en el código de Rembrandt.

Esta apropiación responde, en Nerdrum, a una idea de pintura, y una actitud frente a ésta, que se encuentra en oposición con aquella que sostiene el arte moderno y los valores que le son inherentes a éste. Del mismo modo que produce una dislocación en la linealidad de los discursos pertenecientes a la historia del arte, ya que desmantela desde su base, las ideas de influencia, desarrollo e innovación, los cuales son necesarios para que la historia del arte pueda producir sus discursos.

Pues bien, recapitulando acerca de la distinción en cuanto al nivel operativo de las estrategias de la apropiación en pintura encontramos que: la cita opera mediante *traslación*, la parodia mediante *transformación*, y el pastiche mediante *imitación*. Al mismo tiempo encontramos una distinción en cuanto a la naturaleza del texto que ha de apropiarse, el hipotexto: siendo éste una obra concreta en la cita y la parodia, o las fórmulas iterativas pertenecientes al conjunto de obras de un autor.

En la apropiación en pintura, ya sea que ésta se efectúe mediante la cita, la parodia o el pastiche, si bien depende en cierta medida del texto original para su lectura, esto es, para su completa comprensión; siempre el resultante será un texto nuevo, una obra nueva.

³³ GENETTE, op. cit., pp. 95-99.

Se observa así como, dentro de la pintura, se han efectuado varios deslizamientos. En primer lugar en cuanto al tema del arte, el cual se ha desplazado a la cultura, sus representaciones, sus procesos e instituciones. Y, en segundo lugar, en cuanto a la formación de los discursos de la pintura. En la pintura moderna, el interés de ésta se situaba en su interior, en torno a su propio sistema constructivo; mientras que, el interés de la pintura posmoderna, queda localizado en un afuera, en lo dado, lo ya existente, y su consiguiente relectura.

De modo que, se puede observar que el significado, ya sea de un objeto, una imagen e incluso un estilo, no es algo inamovible, fijo y único, sino que, por el contrario es algo que se puede manipular, que se puede desviar, mediante distintas estrategias, como las que se han abordado a lo largo del presente capítulo de la investigación. Por lo cual, el significado, como una totalidad, no es algo inherente al objeto, sino más bien algo que se produce en una recursión entre un afuera y un adentro. Cuestión que se complejiza cuando se habla de una obra apropiacionista, donde al espectador le es entregada una obra donde confluyen, a distintos niveles, varias obras y autores a la vez.

Pues bien, este desvío de significado del que hemos venido hablando es un proceso de resignificación. Y, cuando se hace uso de la estrategia de la apropiación, es inevitable e indispensable que surja dicho proceso.

Capítulo II

Planteamientos sobre la construcción del sentido y la resignificación en la teoría posestructuralista

En este capítulo se abordan tres autores, Roland Barthes, Julia Kristeva y Jacques Derrida, cuyos planteamientos en torno al sentido y, la construcción de éste, son sumamente importantes para la presente investigación, ya que, mediante la traslación de dichos planteamientos —y su consecuente orientación a la pintura apropiacionista—, se llevará a cabo, en el tercer capítulo, un análisis del aspecto operatorio de la apropiación en la pintura.

Sin embargo, antes de continuar, es importante mencionar que aquí no se llevará a cabo un análisis exhaustivo de dichos planteamientos ni, mucho menos, del pensamiento formulado por tales autores, ya que ese no es el objetivo de esta investigación. Más bien, lo que se llevará a cabo aquí, es poner en el panorama algunas de las nociones que han desarrollado estos autores y que nos son de utilidad para abordar nuestro objeto de estudio —i.e., la apropiación en la pintura—, y poder llevar a cabo un análisis del proceso de resignificación que ésta conlleva, así como también dar cuenta de cómo se da en ella la construcción de sentido(s). De modo que aquí se abordará, en primera instancia, el estudio de Barthes en cuanto a la construcción de los sistemas semiológicos amplificados; luego, la *variable* como unidad significativa del texto propuesta por Kristeva; y, finalmente, la *diseminación*, lo *indecidable* y la noción de *injerto* formulados por Derrida.

Ahora bien, los planteamientos de estos tres autores convergen, entre otras cosas, en que cuestionan la existencia de un significado único. En el caso de Derrida y Kristeva, ambos parten de poner de manifiesto la existencia de la lógica binaria sobre la cual se apuntala la cultura occidental. Derrida emprende un cuestionamiento del fonocentrismo en la escritura desde la escritura, planteando la no existencia de un significado único y fijo en un texto y la diseminación de significados, formulando a su vez nociones como la de lo indecible, que le permiten descentrar los discursos, permitiendo el desvío del sentido.

Por su parte, Kristeva propone una teoría del acto significativo que sea irreductible a la lengua y sus categorías, a la cual denomina *semanálisis*. Este se constituye como una crítica del sentido, sus elementos y leyes, y donde el significante es transformado en significante textual, ya que no depende de un significado sino de una red de diferencias.

En cuanto a Barthes, para él el texto es el espacio en el que los lenguajes circulan y ninguno tiene poder sobre otro. Así mismo, lleva a cabo un análisis acerca de la producción de sentido del texto, llegando a distinguir tres niveles de sentido, a saber, el de la comunicación, el de la significación o sentido obvio y, el de la significancia —una vía abierta por Kristeva— y que Barthes propone denominar sentido obtuso. También desarrolla la noción de lo neutro que, más que referirse a una nulidad de sentido, se refiere a un sentido que no se deja asir y que es fluido, en oposición a la solidez de un sentido único.

Además de que su pensamiento siempre se ha encontrado situado en torno a la construcción del sentido, ha llevado sus análisis más allá al estudiar directamente la construcción de sentido en la imagen.

1. Roland Barthes: el sistema semiológico amplificado

Con el propósito de llevar a cabo una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la cultura de masas y, el consecuente desmontaje de éste, Roland Barthes desarrolla la manera en que se ensambla una cadena semiológica a partir del término final de otra ya existente. Esa segunda cadena semiológica es, pues, un sistema semiológico amplificado, y Barthes lo denomina *mito*.

Lo peculiar de un sistema semiológico amplificado, es que convierte en significante el último término de una cadena semiológica previamente constituida, el cual ya tiene por sí mismo un sentido, en otras palabras, dicho término es un signo, esto es, un total asociativo de un concepto y una imagen. Pero como este significante pertenece a un sistema amplificado y no a un sistema simple, mantiene una condición ambigua, doble. Así, este significante cuenta con dos 'caras' al mismo tiempo, una llena que se denominará *sentido*, y otra vacía que se denominará *forma*.³⁴

Como *sentido* el significante tiene un valor propio y una significación por sí mismo, además de que tiene realidad sensorial, a diferencia del significante lingüístico.³⁵ Sin

³⁴ Roland BARTHES. *Mitologías* (2da. ed.). México: Siglo XXI, 2010. p. 208.

³⁵ *Ibid.*, p. 209.

embargo, al integrarse a la segunda cadena semiológica, deviene a la vez *forma*, quedando con ello empobrecido el sentido y convirtiéndose éste en una reserva instantánea de historia para la forma.³⁶ Esto de ninguna manera quiere decir que el sentido ha quedado abolido, la forma lo empobrece y lo pone a su disposición, pero no lo anula, ya que necesita de él. Este sentido empobrecido va a ser absorbido por el *concepto* (significado). Por su parte, el concepto está determinado, ya que es histórico e intencional, nunca es abstracto y está lleno de una situación,³⁷ además de que sus elementos están ligados por relaciones asociativas y su modo de presencia es memorial.³⁸

Barthes señala que el lenguaje de la primera cadena semiológica es un lenguaje objeto, mientras que el de la segunda cadena semiológica es un metalenguaje, puesto que es una lengua en la cual se habla de otra ya existente, esto es, de la primera.³⁹

Así pues, el proceso de significación se lleva a cabo mediante deformación. El concepto deforma al sentido, sirviéndose de la cara vacía del significante —la forma—, al tiempo que el significante funciona a manera de torniquete, alternando sus dos caras.⁴⁰

Finalmente, Barthes menciona⁴¹ que, a su vez, se puede tomar un mito como punto de partida, como primer término, de una tercera cadena semiológica. Lo cual convertiría a esta nueva cadena en un mito —o sistema semiológico amplificado— de segundo grado.

2. Julia Kristeva: la variable como unidad significativa del texto

Kristeva considera que toda práctica social puede ser vista como un “sistema significativo estructurado como un lenguaje”⁴² que, a su vez, debe de considerarse como una práctica translingüística, es decir, hecha a través de la lengua e irreductible a las categorías que le son, en la actualidad, asignadas.⁴³ El estudio de las prácticas translingüísticas se basa en la función suprasegmental, ya que estas prácticas exigen como punto de partida una ‘unidad’ superior en mucho a la palabra, la cual es el *texto*. Así, se parte de la base que el texto es irreductible a la lengua y que, una aproximación a

³⁶ Ibid., p. 210.

³⁷ Idem.

³⁸ Op. cit., p. 214.

³⁹ Ibid., p. 206.

⁴⁰ Ibid., p. 214.

⁴¹ Ibid., p. 229-230.

⁴² Julia KRISTEVA. *Semiótica* (vol. 1) (2da. ed.). Madrid: Fundamentos, 1981. p. 35.

⁴³ Ibid., p. 147.

él, exige un punto de vista fuera de aquella como sistema comunicativo y, un análisis de relaciones textuales a través de la lengua, de ahí su funcionamiento translingüístico.

De este modo, se pueden abordar como *textos* todos los sistemas denominados retóricos, entre ellos el arte. Así, vistos como *textos*, éstos obtienen su autonomía con respecto a la comunicación fonética y revelan su productividad transformadora⁴⁴. De modo que, la práctica textual descentra la idea de un sentido y "se construye como la operación de su pulverización en una infinidad diferenciada."⁴⁵

Kristeva distingue dos tipos distintos de unidad significativa mediante la cual opera un texto. A saber, en primera instancia se encuentra el símbolo, el cual remite en su dimensión vertical a una trascendencia universal irrepresentable e irreconocible, de manera que, en esta dimensión, el símbolo trabaja con unidades simbólicas las cuales son unidades de restricción con respecto a los universales simbolizados y, en cuya dimensión horizontal, dos unidades oposicionales son siempre excluyentes. En segunda instancia se encuentra el signo, el cual, por su parte, remite en su dimensión vertical a entidades más concretizadas que el símbolo, pero que son universales reificados, convertidos en objetos en toda la extensión de la palabra, de modo que la entidad considerada, esto es, el fenómeno, resulta con ello trascendentalizada; en cuanto a su dimensión horizontal, sigue manteniendo los términos oposicionales que siempre son excluyentes.⁴⁶

En contraste con el símbolo y el signo, Kristeva desarrolla la noción de *variable* como unidad significativa del texto. Es decir, una notación vacía del tipo numerológico o axiomático, y que significa en la medida en que se combina con otras variables para reconstruir el espacio translingüístico. Se trata menos de una unidad que de una función, esto es, de una variable dependiente determinada cada vez que las variables independientes que vincula son a su vez determinadas.⁴⁷

Kristeva hace una comparación entre la variable y los anafóricos de la frase ya que, menciona, lo anafórico es una 'palabra enchufe', que se encuentra vacía en el diccionario pero que se llena al ser insertada en una frase con el sentido de la palabra con la que está en conexión anafórica.⁴⁸ De modo que, la variable, como 'unidad' semántica de un texto, es anafórica y, es a través de ésta, que la variable hace surgir en un texto los textos ausentes.⁴⁹ Así, Kristeva menciona, siguiendo a Bajtin, que "todo texto se

⁴⁴ Ibid., p. 96-99.

⁴⁵ Ibid., p. 19.

⁴⁶ Ibid., p. 151-155.

⁴⁷ Ibid., p. 96.

⁴⁸ Ibid., p. 105.

⁴⁹ Ibid., p. 106.

construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto."⁵⁰

3. Jacques Derrida: la diseminación, lo indecible y el injerto

Dentro del vasto pensamiento de Derrida se encuentran tres nociones de suma importancia para esta investigación, a saber, la *diseminación*, lo *indecible* y el *injerto*; las cuales emergen de la deconstrucción que efectúa Derrida sobre el significado y, que le lleva a plantear la no existencia de un significado único y fijo en un texto.

En primer lugar es necesario puntualizar que la diseminación no es lo mismo que la polisemia. El concepto de polisemia, comporta dentro de sí la idea de 'un sentido verdadero', una jerarquización de los sentidos y que va siempre ligado al concepto de interpretación. Mientras que, cuando hablamos de diseminación, ya no nos estamos refiriendo a la expresión o la representación —ya sea acertada o no— de alguna 'verdad',⁵¹ puesto que las señales de la diseminación no se dejan sujetar en ningún punto por el concepto o el tenor de un significado⁵². Es por esto que Derrida hace hincapié en la necesidad de sustituir el concepto hermenéutico de polisemia por el de diseminación.⁵³

La diseminación es, pues, el *dejar venir* a los diferentes sentidos, permitiendo que los distintos hilos del sentido partan de nuevo para poder anudar otros nuevos.

La diseminación amenaza a la significación, siempre; ya que trata el punto en que el movimiento de la significación vendría regularmente a ligar el juego de la huella produciendo así la historia.⁵⁴ La diseminación, pues, suspende o complica la apertura que referiría el texto a la cosa, al referente, a la realidad e, incluso, a una instancia conceptual y semántica última.⁵⁵

La diseminación va de la mano de lo indecible ya que, como lo apunta Derrida, "el espacio de la diseminación no sólo pone al *plural* en efervescencia; se agita con la contradicción sin fin, señalada en la sintaxis indecible del *más*."⁵⁶

Lo indecible es aquello que, por la inestabilidad o indeterminación de su significado, posibilita la aparición de múltiples sentidos. De este modo, lo indecible

⁵⁰ Ibid., p. 190.

⁵¹ Jacques DERRIDA. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975. p. 393.

⁵² Ibid., p. 40.

⁵³ Ibid., p. 393.

⁵⁴ Ibid., p. 41.

⁵⁵ Ibid., p. 66.

⁵⁶ Idem.

habilita pues, la diseminación. La inestabilidad propia de lo indecible trae, a la vez, una confusión y una continuidad gracias a las cuales se inscribe una diferencia sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles⁵⁷. El indecible se encuentra pues, en un 'entre', pero este 'entre' en realidad no tiene nada que ver con un centro⁵⁸, de hecho, no hay —ya no hay— centro allí. De modo que, lo que desbarata lo indecible es la seguridad de un dominio⁵⁹. Así, lo indecible es una operación del 'a la vez', del 'entre', una operación que prepara una flotación indefinida entre más de una posibilidad.

A lo largo de sus textos, Derrida se ha referido a lo indecible bajo distintos signos, como 'himen', 'pliegue', 'fármakon', 'suplemento', etc., ya que éstos poseen ese valor indecible, un valor doble, contradictorio, "que se basa siempre en su sintaxis, sea de alguna manera 'interior', y articule y combine bajo el mismo yugo, dos significaciones incompatibles, o sea 'exterior', y dependa del código en el que se hace trabajar a la palabra."⁶⁰

Para abordar la manera en que un *texto* es surcado por otro, Derrida trabaja la noción de *injerto*. Es muy importante aquí, marcar una distinción entre la noción derrideana de *injerto* y lo que comúnmente se podría denominar como 'cita' o 'collage', y los cuales se aplicarían a la superficie o en los intersticios de un texto que existiría ya sin ellas. Mientras que, el *injerto*, es un fuera-de-la-obra y un germen, ambas cosas a la vez⁶¹. Es "una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un *sobrehilado*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno."⁶²

4. Notas sobre la construcción del sentido, la resignificación y la apropiación en la pintura

Ahora bien, los planteamientos abordados aquí pertenecientes a Barthes, Kristeva y Derrida nos proveen de una base teórica suficiente para llevar a cabo dicho análisis debido al enfoque que presentan con respecto a la construcción del sentido. Como ya se

⁵⁷ Jacques DERRIDA, op. cit., p. 317-318.

⁵⁸ Ibid., p. 321.

⁵⁹ Ibid., p. 345.

⁶⁰ Ibid., p. 333.

⁶¹ Ibid., p. 306.

⁶² Ibid., p. 534.

ha dicho, estos planteamientos han trabajado, de distintas maneras, sobre la idea de la existencia de un significado que es múltiple, fluido, y que se adecúa de excelente manera al tipo de significaciones, sentidos, que nos presenta la pintura apropiacionista.

Específicamente, lo que Barthes propone referente a los sistemas amplificados de primer y segundo grado, puede ser orientado directamente para analizar los elementos apropiados en la pintura apropiacionista, su transformación y funcionamiento dentro de la obra. Así, se puede analizar cómo se lleva a cabo el proceso de resignificación de un elemento apropiado, sea éste una imagen —por ejemplo, la obra de Lino Lago que se apropia imágenes de la obra de Ingres— o un estilo —como Nerdrum que se apropia del claroscuro de Rembrandt. Siguiendo con ello, se puede también analizar cómo es que, con todo y que se ha llevado a cabo una resignificación, el elemento apropiado aporta diferentes hilos de sentido a la obra en la cual se inserta y cómo éstos se anudan con los demás hilos que se encuentran ya allí. Finalmente, podemos así darnos cuenta de que el elemento apropiado trae consigo significaciones que son ya en sí mismas un metalenguaje, y que las aporta a la obra apropiacionista, lo que nos lleva a plantear la cuestión de que la pintura apropiacionista no es un sistema amplificado simple, esto es, una segunda cadena semiológica, sino más bien un sistema amplificado de segundo grado o tercera cadena semiológica.

Ahora bien, la pintura apropiacionista no siempre se apropia de un sólo elemento, muchas veces varios de estos confluyen en una misma obra, además de que en ésta suele haber otros elementos propios que conviven con los elementos apropiados. De modo que, la obra apropiacionista suele contener diversos elementos, de naturaleza diversa, en la misma superficie. Por lo cual, un análisis de la construcción de sentido de la pintura apropiacionista no se puede limitar a analizar por separado los elementos apropiados y su resignificación. Es preciso, pues, analizar la obra en su conjunto, para lo cual los planteamientos antes mencionados de Kristeva y Derrida son de suma importancia. Partiendo de la variable como unidad significativa propuesta por Kristeva, se puede trazar una línea hasta la diseminación propuesta por Derrida, de modo que, al trasladar dichos planteamientos al ámbito pictórico tengamos una base conceptual a partir de la cual llevar a cabo un análisis de la construcción de sentido(s) de la obra completa. Esto nos lleva, por otro lado, a mostrar que no se puede hablar de una falta de sentido en la pintura apropiacionista posmoderna. En la década de los ochenta, teóricos como Douglas Crimp, hablaban de una 'significación ausente'⁶³ en la práctica

⁶³ Cf. Douglas CRIMP. "Imágenes." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. 175-188. [Originalmente publicado en *October*, primavera 1979, Num.

apropiacionista. Crimp habla de una 'significación que se sabe ausente' y, otros autores, como es el caso de Craig Owens,⁶⁴ coquetean con esta idea aludiendo a imágenes 'que han sido vaciadas de su carácter significativo' o a objetos 'que son totalmente incapaces de irradiar un significado'. En pocas palabras, estos autores le niegan la capacidad de significar a los elementos apropiados (Owens) o incluso a la obra (Crimp). De acuerdo a lo desarrollado en esta investigación, pienso que esto es un equívoco bastante difundido en la década de los ochenta, y que, debido a que la mayor parte de la bibliografía sobre el tema se deriva de los textos de estos autores, es de suma importancia poner atención sobre este punto. Puesto que, en realidad, lo que tiene lugar en la obra apropiacionista es un exceso de significación. Lo que hay allí es una gran cantidad de sentido, o más bien, una gran cantidad de sentidos moviéndose en muchas direcciones.

Finalmente, la noción de lo indecible propuesta por Derrida, se nos presenta como una noción útil, a través de la cual podemos explicar el carácter crítico de la práctica apropiacionista y lo que se juega en ella frente a la lógica de producción del arte moderno. Ya que, no debemos perder de vista, que la pintura apropiacionista posmoderna trabaja directamente sobre una oposición de carácter excluyente, a saber, la oposición 'carácter único/reproducibilidad'.

8, pp. 75-88.] Y también "Appropriating Appropriation." En Evans, David (Ed.). *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. Londres, Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2009. pp. 189-193. [Originalmente publicado en *Image Scavengers*. Filadelfia: Institute of Contemporary Art, 1983.]

⁶⁴ Cf. Craig OWENS. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad." En Wallis, Brian (Ed.). op. cit., pp. 203-235. [Originalmente publicado en dos partes en *October*, primavera 1980, Num. 12, pp. 67-86; y verano 1980, Num. 13, pp. 59-80.]

*Segunda
parte*

Capítulo III
**Aplicación de las nociones posestructuralistas de
la construcción del sentido y la resignificación al
análisis del aspecto operativo de la apropiación en
pintura**

Una pintura apropiacionista posmoderna es una obra compleja en la cual al espectador le es entregada una obra donde confluyen, a distintos niveles, varias obras y autores a la vez, al tiempo que es portadora de una multiplicidad de sentidos, los cuales, incluso, pueden encontrarse fuera de la obra misma. Sin embargo este tipo de obra, por lo general, también presenta elementos que le son propios, los cuales suelen convivir con los elementos apropiados. En relación a la pintura apropiacionista posmoderna, el propósito del presente capítulo es esbozar una respuesta a cuestiones como: ¿qué sucede con la imagen o el estilo apropiados?, ¿cómo funcionan éstos dentro de la lógica de la pintura apropiacionista posmoderna?, ¿cómo construye ésta el sentido?, ¿cómo emergen y operan varios sentidos en ella?, ¿qué papel juega en el marco del arte de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI y, cómo es que esto le añade un estrato más de sentido a la obra resultante?

1. Elementos apropiados: resignificación

Ya sea que se trate de apropiación de objetos o de apropiación de imágenes, la pintura apropiacionista conlleva, siempre, un proceso de resignificación de dichos elementos.

Ahora bien, todo ello parte de que el elemento que ha sido apropiado, ya sea un objeto o una imagen, ya significa, esto es, posee de antemano una función significativa, tiene ya un sentido. Por ejemplo, en el caso de la pintura apropiacionista, cuando ésta se apropia una imagen, dicha imagen ya significa por sí misma, ya tiene un sentido, el cual

está cargado de una memoria, es una imagen que está condicionada social, cultural e históricamente. Y es en este bagaje que trae dicha imagen, donde generalmente pone su atención el productor, así como también esto determina que se escoja cierta imagen de entre miles de imágenes posibles.

Es importante hacer notar que, un punto clave de la apropiación se encuentra en este hecho de integrar un elemento —ya sea un objeto, una imagen, un estilo— que ya trae consigo toda una carga de sentido, de connotaciones y asociaciones que, finalmente, va a aportar a la obra a la que es incorporado. Sin embargo, todo ello no va a parar intacto a la obra apropiacionista, ya que, como se mencionó más arriba, va a sufrir un proceso de resignificación. Para dar cuenta de cómo se lleva a cabo este proceso se parte aquí de los análisis de Roland Barthes referentes a este modo particular de significación.⁶⁵ Y, para intentar mantener una exposición clara de una cuestión un tanto compleja, se ha optado por empezar con una noción simple del problema e ir la saturando poco a poco.

La peculiaridad de la práctica artística apropiacionista, cuando la analizamos al nivel de la construcción de sentido, esto es, como un sistema significante, es que lo primero que salta a la vista, y esto debido a que incorpora elementos que ya poseen previamente un sentido, es que es un sistema semiológico amplificado que se edifica sobre un primer sistema semiológico constituido previamente. Por ejemplo, cuando la pintura se apropia de una imagen, ésta ya tiene por sí misma un sentido, en otras palabras, dicha imagen es un signo, esto es, un total asociativo de un concepto y una imagen. De modo que, cuando es incorporada a la obra, esta imagen —último término de una primera cadena semiológica— se convierte en un significante, es decir, en el primer término de una segunda cadena semiológica (la obra en que se inserta). Sin embargo este significante, debido a que ahora ya no pertenece a un sistema simple sino a uno amplificado, mantiene una condición ambigua, doble. Al ser insertado en la segunda cadena semiológica, este significante queda constituido a la vez por dos caras, una llena que se denominará *sentido*,⁶⁶ y otra vacía que se denominará *forma*. Como *sentido* la imagen tiene un valor propio y una significación por sí misma. Sin embargo, al integrarse a la segunda cadena semiológica —al ser apropiada e integrarse a otra obra—, deviene a la vez *forma*, quedando con ello empobrecido el sentido. Esto de ninguna manera quiere decir que el sentido ha quedado abolido, la forma lo empobrece y lo pone a su disposición pero no lo anula, ya que necesita de él. Este sentido empobrecido va a ser

⁶⁵ Vid. Roland BARTHES. *Mitologías* (2da. ed.). México: Siglo XXI, 2010.

⁶⁶ Sigo aquí la terminología propuesta por Barthes para evitar confusiones. Vid. BARTHES, loc. cit., p. 208.

absorbido por el concepto (significado, de este segundo sistema semiológico). El concepto deforma así al sentido, sirviéndose de la cara vacía del significante (la forma), al tiempo que el significante funciona a manera de torniquete, alternando sus dos caras. Esta transformación que sufre la imagen apropiada, es el proceso de resignificación.

Pongamos un ejemplo concreto.



Jean Auguste Dominique Ingres
La Comtesse de Haussonville
1845



Lino Lago
This area is not so important
2011

En 1845, Ingres pinta *La Comtesse de Haussonville* y, en 2011, el artista español Lino Lago se apropia de la imagen de la obra de Ingres en su pintura *This area is not so important*. Al apropiarse la imagen de la obra de Ingres, Lago se apropia también de su sentido. El cuadro de Ingres es una representación de la condesa de Haussonville, también es una pintura que se inserta en el género del retrato, específicamente en los retratos de la nobleza y la alta burguesía del siglo XIX. Pero este no es el único sentido que

se apropia Lago al apropiarse la imagen del cuadro de Ingres. Allí hay mucho(s) más sentido(s) que ese, y que Lago se apropia.

Vayamos más lejos, pues. Aunque, obviamente, la obra de Ingres no pertenece propiamente al arte moderno, ésta sí ha sido asimilada por la lógica del arte moderno. Por un lado, debido a que esta obra se encuentra inserta en el sistema historicista lineal, que presenta la historia del arte como una sucesión de estilos producto de una relación de causa-efecto simple. Así, la obra de Ingres pertenece a un pasado *remoto* que ha quedado clausurado. Se nos presenta como un *antepasado* del arte moderno, como una *etapa* en la *evolución* de una misma *sustancia* que va a parar hasta el arte moderno, estadio último y más evolucionado de dicha sustancia. Por otro lado, dentro de la lógica de producción del arte moderno, se pueden recrear sobre la tela un sinfín de temas, de objetos, de conceptos, etc. Pero, debido a los valores de *innovación*, *unicidad*, *originalidad*, *autenticidad* y *expresión* que detenta el arte moderno, la obra de Ingres pertenece a un grupo finito de objetos que 'no deben hacerse presentes' sobre la tela, esto es, otras obras pictóricas. Todo esto va a parar de algún modo a la obra de Lago al momento en que se apropia la imagen de la obra de Ingres.

Sin embargo, este último significado que se le suma a la obra de Ingres al momento en que es asimilada por la lógica del arte moderno no le es inherente, a diferencia de aquel de ser un retrato. Este significado es un significado que se encuentra fuera de la obra de Ingres, y con el cual, ha sido recubierto por la lógica de la modernidad estética. De modo que, el sentido que ha sido apropiado por Lago al apropiarse la imagen de la obra de Ingres, no era un sentido surgido de un sistema semiológico simple, una primera cadena semiológica, sino que provenía ya de un sistema amplificado, ya que la totalidad del significado que aporta la obra de Ingres a la obra de Lago ya está sesgado por la lógica del arte moderno, con lo cual la obra de Lago deviene, más bien, en una tercera cadena semiológica o segundo sistema amplificado.

En este punto será preciso recurrir de nuevo al análisis de Barthes, ya que su noción de *mito*, nos es sumamente útil en este momento. Pues bien, volvamos sobre nuestros pasos. A mediados del siglo XIX Ingres pinta *La Condesa de Haussonville*. La obra de Ingres tiene, por sí misma, una función significante, constituye un signo dentro una primera cadena semiológica, esto es, un total asociativo de un concepto y una imagen. Esta primera cadena semiológica constituye un lenguaje objeto. Sin embargo, más tarde la obra de Ingres, al igual que muchísimas más, es asimilada por la modernidad, tanto por la lógica del arte moderno como por la de la historia del arte. De modo que se le van sumando sentidos, pero estos sentidos añadidos ya no provienen de la obra misma, sino

de un exterior. Estos sentidos pertenecen a un metalenguaje, porque es una segunda lengua en la cual se habla de la primera, o sea del lenguaje objeto que es la obra misma. Este metalenguaje constituye una segunda cadena semiológica, la cual corresponde a lo que Barthes llama mito.⁶⁷ Para él, la función del mito es naturalizar un concepto, transformar un supuesto en naturaleza universal.⁶⁸ En este caso lo que se pretende, es naturalizar la idea de arte moderno, con sus valores de innovación, unicidad, originalidad, autenticidad y expresión, al igual que una noción de la historia del arte basada en los conceptos de tradición, influencia, desarrollo y evolución. De modo que, el sentido original de la obra de Ingres queda alienado, tanto por la noción del arte moderno como por la de la historia del arte, sesgando así su sentido. Y es, con este sentido sesgado, como va a llegar hasta nosotros, condicionando el modo en que nosotros la vamos a experimentar y consumir en tanto obra de arte, con ciertos valores y significados que le han sido impuestos. Así, cuando Lago se apropia de la imagen del cuadro de Ingres, estos sentidos, tanto el sentido original de la obra como el sentido deformado que adquiere mediante la segunda cadena semiológica, quedan apropiados. De esta manera y, siguiendo con Barthes, la obra de Lago viene a constituir entonces una tercera cadena semiológica o bien un mito de segundo grado. Donde la función de este mito sería evidenciar y dismantelar al primero, esto es, a la lógica de producción del arte moderno.

Intentando destejer la significación que la imagen de la obra de Ingres aporta a la de Lago, ésta quedaría, más o menos, de la siguiente manera. La obra de Ingres se convierte en un significante en la obra de Lago, y como lo hemos venido mencionando, dicho significante al pertenecer a un sistema amplificado, es un significante de carácter doble. En el cual, de un lado, se encuentra una cara vacía, esto es, la forma que es literal inmediata y extensa, y, en el otro, porta una cara llena, el sentido de la imagen apropiada. Sin embargo, como para cuando la imagen de la obra de Ingres llega al cuadro de Lago el sentido de ésta ya se encuentra deformado por un mito anterior, el sentido apropiado es un sentido escindido y, hay ya más de un sentido allí. Por ello, la imagen de la obra de Ingres en el cuadro de Lago, como significante, no es doble, como en un mito simple o segunda cadena semiológica, sino que deviene un significante múltiple.⁶⁹ Y la manera en la que funcionará será de la misma manera que en una

⁶⁷ Vid. BARTHES, op. cit.

⁶⁸ Ibid., p. 222.

⁶⁹ Cabe mencionar aquí que, en cuanto a los sistemas semiológicos amplificados de segundo grado (i.e., mito artificial o de segundo grado), Barthes no ahonda respecto a la naturaleza de su significante. Sin embargo, el hecho de que aquí se mencione que dicho significante es múltiple responde a los resultados obtenidos mediante el análisis llevado a cabo durante mi investigación; tanto de los estudios de Barthes al respecto, como de diversas obras apropiacionistas donde se produce un proceso de resignificación, como también de mi propia investigación práctica en el ámbito pictórico.

cadena semiológica segunda, por alternancia, sólo que ésta vez, en lugar de alternar dos caras, alternará la forma con los diversos sentidos.

Ahora bien, como mencionamos al principio, en todo sistema amplificado, el sentido del significante queda deformado por el concepto. En cuanto a la pintura apropiacionista se refiere, la deformación del sentido va, en primer lugar, orientada hacia el sentido resultante del mito de la lógica de producción del arte moderno. Aquí el sentido de la obra de Ingres que principalmente queda deformado, es aquel producido por la segunda cadena semiológica, aquel mediante el cual la obra de Ingres es vista como una obra capital dentro de la historia del arte de occidente, una obra única e irrepetible portadora de un estilo personal. En cuanto a su primer sentido, como producto de una primera cadena semiológica, éste se vuelve de cierto modo opaco, mediante las alteraciones formales sufridas al momento de ser apropiada.

De modo que, cuando vemos la obra de Lago, percibimos varias significaciones a partir de la imagen apropiada del cuadro de Ingres que, a distintos momentos, se van a ir yuxtaponiendo. Por un lado podemos reconocer fácilmente que la obra apropiada es *La Condesa de Haussonville* de Ingres, ya que, a pesar de las transformaciones efectuadas, Lago presenta los suficientes indicios de ésta como para identificarla como tal. Por otro lado, lo que percibimos también es que, lo que allí se nos presenta, es la imagen —o una parte—, de una obra de arte que, de acuerdo a la lógica de producción del arte moderno no debería de estar allí. Por último, una tercera significación se encuentra a partir del modo en que Lago integra la imagen de la obra de Ingres a la suya.

De este modo, como hemos intentado mostrar, al llevarse a cabo la apropiación de una imagen, el sentido de ésta no queda intacto, tampoco queda anulado, más bien sufre una transformación, dicho de otro modo, se produce en ella un proceso de resignificación.

Ahora bien, cada elemento apropiado trae consigo diversas significaciones que va a aportar a la obra en la que se inserta, la cual a su vez, cuenta con otros elementos que le son propios. Así, cada elemento en la obra, sea éste propio o ajeno, aporta a la obra un hilo de sentido, y todos estos hilos se anudarán entre sí de diferentes modos para llevar a cabo la construcción de sentido de la obra como tal. Por ello, el proceso que se acaba de analizar aquí es sólo una parte de un proceso aún mayor que se aborda a continuación.

2. Construcción de sentido de la obra

Pues bien, como se ha mencionado, un análisis de la construcción de sentido de la pintura apropiacionista no se puede limitar a analizar por separado los elementos apropiados y su resignificación. Es preciso, pues, analizar la obra en conjunto.

Para analizar mejor la construcción de sentido que se efectúa en la pintura apropiacionista, se ha optado aquí por partir de lo desarrollado por Julia Kristeva en relación a las prácticas significantes, específicamente en lo que respecta al lenguaje poético, y efectuar posteriormente la pertinente traslación y consecuente aplicación de ello al campo de lo pictórico. Ya que hemos encontrado que, debido a sus semejanzas, lo propuesto por Kristeva respecto al funcionamiento de la lógica poética puede aplicarse para estudiar el proceso de construcción de sentido de la pintura apropiacionista posmoderna.

Los estudios de Kristeva acerca del funcionamiento del lenguaje poético parten de una intención de dar cuenta de la complejidad del funcionamiento del lenguaje poético más allá de las investigaciones lingüísticas de su tiempo que se limitaban a catalogar al lenguaje poético como un adorno o como una desviación del lenguaje normal.⁷⁰

Pues bien, lo que aquí nos interesa —y nos será de utilidad— de los estudios de Kristeva, es la noción de que dentro de la lógica poética, el texto es un doble,⁷¹ esto es, que funge como escritura-lectura,⁷² ya que el lenguaje poético es un diálogo de (por lo menos) dos discursos.⁷³ En palabras de la propia Kristeva:

El lenguaje poético aparece como un diálogo de textos: toda secuencia *se hace* con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la intimación (la transformación de esa escritura). El libro remite a otros libros y mediante los modos de intimación (*aplicación* en términos matemáticos) da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación.⁷⁴

Así, dentro de esta lógica poética, Kristeva elabora la noción de texto como red de conexiones múltiples, donde el “término de *red* reemplaza la univocidad (la linealidad) englobándola, y sugiere que cada conjunto (secuencia) es conclusión y comienzo de una relación plurivalente”.⁷⁵

⁷⁰ Julia KRISTEVA. *Semiótica* (vol. 1) (2da. ed.). Madrid: Fundamentos, 1981. pp. 227-234.

⁷¹ *Ibid.*, p. 228.

⁷² *Ibid.*, p. 235.

⁷³ *Ibid.*, p. 236.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 240.

De allí que, para su estudio, Kristeva propone desdoblar el texto, en un primer momento, en dos: el texto como lectura y el texto como escritura; sin embargo, aclara, estos dos niveles no se encuentran aislados o separados, sino que se encuentran en una correlación que los transforma recíprocamente.⁷⁶ Por lo cual, establece que “la significación del lenguaje poético se elabora en la relación”, es decir, que es una “función entre los elementos (los conjuntos) que se aplican uno sobre otro o sobre sí mismos” y que no es posible hablar del ‘sentido’ de un elemento fuera de las conexiones que lo unen con los demás elementos que forman la red, esto es, el texto.⁷⁷

Ciertamente los estudios de Kristeva profundizan mucho más de lo que aquí se menciona en el funcionamiento del lenguaje poético; sin embargo, como el propósito de este trabajo es trasladar dichas nociones al ámbito de lo pictórico en aras de dar cuenta del proceso de construcción de sentido de la pintura apropiacionista, a nuestro juicio, es suficiente con lo que se ha mencionado hasta el momento para poder llevar a cabo dicha labor.

Recordemos pues, que una pintura apropiacionista es una obra compleja en la cual al espectador le es entregada una obra donde confluyen, a distintos niveles, varias obras y varios autores a la vez, y donde, se produce un desvío de significado de los elementos apropiados. Además de que, como se mencionó antes, para entender la manera en la que se da en ella la construcción de sentido es preciso estudiarla en conjunto, ya que en ella, los elementos que la conforman entablan diversas relaciones, donde unos están en función de otros, desviando y afectando sus respectivos significados. Por lo cual, la obra se vuelve una red de conexiones múltiples, mediante la cual se efectúa la *producción* de sentido. Luego, es necesario analizar tales relaciones para dar cuenta de dicho proceso.

Por lo tanto, lo primero que hay que mantener en mente es que, debido a que la pintura apropiacionista también es un diálogo de textos, tiene también ese carácter doble —que Kristeva identificó en el lenguaje poético—, y que ella también puede ser entendida como escritura-lectura. Viéndola de este modo, se pueden entender mejor los complejos procesos de significación que lleva a cabo.

La apropiación en pintura también está doblemente orientada, ya que trabaja sobre la evocación de otra escritura y la *transformación* de esa escritura. De modo que, a la pintura apropiacionista se le puede desdoblar en: la obra como lectura y la obra como escritura. Y, así como Kristeva marca una distinción entre grammas lectorales y grammas

⁷⁶ Ibid., p. 241.

⁷⁷ Ibid., pp. 244-245.

escriturales⁷⁸, aquí se puede distinguir entre elementos lectorales y elementos escriturales y, a partir de ello, analizar, tanto la transformación que los últimos realizan sobre los primeros como las relaciones que unen a todos elementos dentro de una obra particular. De aquí se sigue que, lo que en la obra se escribe (transformación) está en función de lo que en la obra se lee (evocación), es decir, los elementos escriturales están *en función* de los elementos lectorales, por lo menos cuando uno se enfrenta a la obra en el papel de espectador.⁷⁹

En lo que respecta a la apropiación en pintura, como se verá a continuación, la cuestión no es tan simple como decir que los elementos lectorales son los elementos apropiados y los elementos escriturales la transformación que se efectúa en estos. La cuestión es más compleja, ya que la distinción entre elementos escriturales y lectorales está más bien dada por el modo en que se desempeña un elemento dentro de la obra, además de que un mismo elemento visual puede fungir tanto como elemento escritural a un nivel como elemento lectoral a otro. Aunque, ciertamente, en un principio un elemento apropiado funcionará como elemento lectoral, pero también puede adquirir propiedades de elemento escritural durante el proceso.

En este momento es preciso poner un ejemplo concreto y, para mantener la continuidad y claridad de la exposición, se tomará la misma obra del subcapítulo anterior, a saber, *This area is not so important* del pintor español Lino Lago.



Lino Lago
This area is not so important
Óleo sobre lienzo
2011

⁷⁸ Cf. KRISTEVA, loc. cit., pp. 241-254.

⁷⁹ Esto puede cambiar cuando uno se encuentra en el papel de productor con respecto a la obra. Durante el proceso creativo se puede dar, tanto que la transformación (la obra como escritura) esté *en función* de la evocación (la obra como lectura), como que la evocación esté *en función* de la transformación. Todo depende de lo que se esté buscando, y/o del camino que se siga durante el proceso creativo, sobre todo en la etapa pre-icónica.

Pues bien, en esta obra se pueden distinguir a nivel visual tres elementos, a saber, un rectángulo azul, un texto compuesto por letras amarillas que dice 'this area is not so important' (ésta área no es tan importante), y la imagen —o un fragmento— del cuadro de Ingres *La Condesa de Haussonville*. Unas páginas atrás se abordó la cuestión de la resignificación que sufre la imagen de la obra de Ingres al ser integrada a la obra de Lago, por lo que teniendo eso en mente, daremos paso al siguiente nivel del estudio.

Marcando una distinción entre los elementos que conforman esta obra particular, y con el mero propósito de estudiar el proceso de construcción de sentido de la misma, tenemos que, tanto el rectángulo azul como el texto amarillo están fungiendo como elementos escriturales, mientras que, la imagen apropiada funciona al mismo tiempo como elemento lectoral y como elemento escritural. Esto quedará más claro una vez que hayamos desdoblado la obra a partir de dos hilos conductores, a saber, lo que la obra lee y lo que la obra escribe. Como se mencionó, cuando se está en el lugar del espectador con relación a una obra, lo que ésta escribe está en función de lo que ésta lee. Por lo cual la primera pregunta que habría que plantearse en este momento es: ¿qué es lo que la obra lee, qué es lo que está evocando?

Por un lado, lo que la obra de Lago evoca es la obra específica de Ingres que se ha apropiado mediante su imagen —esta es la lectura más directa que realiza la obra de Lago. Pero también, y al mismo tiempo, la obra de Lago está leyendo algo más. Este 'algo más' que la obra de Lago lee es cierta noción del arte surgida a partir de la modernidad estética, a la cual evoca a través de *La Condesa de Haussonville* de Ingres. En el momento en que Lago utiliza la imagen del cuadro de Ingres para hablar de cierta noción de 'Arte', la imagen apropiada deja de fungir como elemento lectoral y deviene elemento escritural.

Ahora bien, a partir de esto que la obra lee, ¿qué es lo que ella escribe, qué es lo que *transforma*?

En la obra de Lago tenemos que el rectángulo azul se encuentra casi al centro del cuadro, ocupando casi la mitad de este, y sobre él se encuentra el texto de letras amarillas que dice 'this area is not so important'. Pues bien, tomando estos elementos en función de la evocación que realiza la obra de Lago, esto es, la *transformación* o *escritura* que realiza la obra sobre aquello que evoca, se comienza a destejer el sentido de la obra. La primera 'lectura' que realiza la obra de Lago es aquella de una obra específica de Ingres, la cual se caracteriza por ser un retrato, específicamente un retrato de la nobleza del siglo XIX. Uno de los puntos clave del retrato a lo largo de su historia, es que el retrato pretende reconstruir una presencia *in absentia*, y donde dicha presencia tiene una

identidad concreta y definida, la cual debe poseer también —de algún modo— el retrato mismo. Luego, en función de esto que lee la obra de Lago escribe, por un lado, con el rectángulo azul que oculta —a nivel visual— parte de la identidad del personaje del retrato de Ingres, y de paso la mitad del cuadro. Con esto la identidad del personaje retratado —uno de los motivos principales del retrato, sobre todo para quien hace el encargo de este tipo de obra— queda alejada, cierto es que no anulada, ya que sabemos que la obra apropiada es *La Condesa de Haussenville* de Ingres y, de allí, se asume la identidad de dicho personaje. Lo que la obra de Lago escribe a este respecto continúa con el texto de letras amarillas que se coloca sobre el rectángulo azul y que dice 'this area is not so important' (ésta área no es tan importante), con lo cual parece indicar que el área oculta de la imagen apropiada es pues, no tan importante.

Decíamos que la obra de Lago, además de leer la obra específica de Ingres, lee cierta noción de arte perteneciente a la modernidad estética a través de dicha obra. Como se mencionó en el subcapítulo anterior, ciertamente la obra de Ingres no pertenece propiamente a lo que se considera arte moderno, sin embargo, ésta al igual que muchas otras ha sido asimilada por el discurso teórico en torno al arte moderno para legitimar mediante un sistema historicista lineal sus propios presupuestos. Bien, en función de esto la obra de Lago escribe. Aquí, por un lado, evoca dicha noción de arte a través de su propia *escritura* de la obra de Ingres. Luego, al ocultarla bajo el mencionado rectángulo azul y el texto amarillo encima de aquel, de nuevo, el área oculta no es tan importante. La cuestión es que aquí el área oculta ya no se refiere a la obra concreta de Ingres, sino que, a partir de que ésta también está funcionando como *escritura*, como elemento escritural, la frase 'ésta área no es tan importante' está refiriéndose a la idea de arte mencionada.

Ahora bien, hasta este momento se ha asumido que la frase 'esta área no es tan importante' se refiere al área que queda oculta bajo el rectángulo azul, pero ¿acaso no se podría decir del mismo modo que, la frase se refiere al rectángulo azul en el que el texto se sitúa, restándole así la propia obra importancia al acto de ocultamiento que éste efectúa? Ciertamente esta pregunta se puede contestar de modo afirmativo, y ello de ningún modo implica que pierda validez la lectura que se acaba de realizar de la obra de Lago. Al contrario, lo que esto indica, es que allí hay todavía otro nivel más de sentido. Mas esta cuestión quedará pendiente por el momento, ya que se elaborará más detenidamente en el siguiente subcapítulo.

Lo que ahora interesa aquí es poner de manifiesto que el proceso de construcción de sentido que lleva a cabo la pintura apropiacionista posmoderna es un proceso

complejo —como se ha podido observar con el ejemplo de la obra de Lago—, donde se hace más que se expresa un sentido, esto es, que no se expresa un sentido ya existente, sino que se *construye* otro sentido. Del mismo modo, se ha podido observar que todo ello se produce en un cuadro donde confluyen más de un autor y/o de una obra, deviniendo así ésta una red de conexiones múltiples donde los diversos elementos se transforman unos a otros en un constante movimiento. Este proceso que conlleva la apropiación en la pintura posmoderna hace que ésta pueda ser relacionada de modo favorable con el *injerto* derrideano.

La operación del *injerto* aborda el modo en que un texto es surcado por otro. Con respecto a él, Derrida aclara la importancia de marcar una distinción entre éste y lo que comúnmente se podría denominar como 'cita' o 'collage', ya que estos últimos se aplican a la superficie o intersticios de un texto que existiría ya sin ellos.⁸⁰ Mientras que, el *injerto*, es un fuera-de-la-obra y un germen, ambas cosas a la vez.⁸¹ Este aspecto de la operación del *injerto* se puede observar claramente, de nuevo, en la obra de Lago que se ha estado analizando aquí. La obra de Lago *This area is not so important* no puede existir sin la imagen apropiada del cuadro de Ingres, ya que entonces sería completamente otra obra, con otros sentidos totalmente diferentes a lo que se han estudiado aquí. De este modo, la presencia de la imagen del cuadro de Ingres en la mencionada obra de Lago, adquiere un estatuto de condición necesaria, aunque no suficiente, para la existencia de dicha obra. Y, lo mismo se puede decir de otras obras que utilizan la estrategia apropiacionista. Por ejemplo, la imagen serigrafada de *El baño de Venus* de Rubens adquiere el mismo estatuto en *Persimmon* de Rauschenberg, y lo mismo se puede decir de la apropiación del claroscuro de Rembrandt en la obra de Nerdrum. Derrida dice que el *injerto* es

una incisión inaparente en el espesor del texto, inseminación calculada de lo alógeno en proliferación mediante la cual los dos textos se transforman uno a otro, se contaminan en su contenido, tienden a veces a rechazarse, pasan elípticamente uno a otro y se regeneran allí en la repetición, en el hilado de un *sobrehilado*. Cada texto injertado continúa irradiando hacia el lugar de su toma, lo transforma así al afectar al nuevo terreno.⁸²

Contaminación, transformación, regeneración, a fin de cuentas: *germen*. Esta es la operación, el movimiento, en que se embarcan los elementos apropiados, extranjeros, y las obras que los hospedan, produciendo así, construyendo, sentido(s).

⁸⁰ Cf. Jacques DERRIDA. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975. p. 533.

⁸¹ DERRIDA, op. cit., p. 306.

⁸² Ibid., p. 534.

3. Sentido(s), el más de uno

Poco antes de finalizar el subcapítulo anterior se planteaba la cuestión de a qué área se refiere el texto amarillo en la obra *This area is not so important* de Lino Lago. A este respecto es importante mencionar que, si bien el texto puede referirse al área oculta del cuadro de Ingres, como se asumió hasta ese momento, también puede hacer referencia al área sobre la que el mismo texto se sitúa, esto es, al rectángulo azul y, por ende, entender que la propia obra está restándole importancia a la acción de ocultamiento que realiza el rectángulo azul sobre la obra de Ingres. Obviamente, la lectura que realice el espectador de la mencionada obra de Lago, dependerá de a qué decida él o ella que se está refiriendo el texto amarillo. Sin embargo, el punto medular de esta cuestión es que la obra en sí no nos ofrece ningún indicio para inclinarnos por alguna posibilidad, por un lado no privilegia una posibilidad, así como tampoco nos desanima a tomar otra. De modo que todo dependerá de la decisión que tome el espectador a partir de sus propias reflexiones, y cuyos motivos, no siempre se basan en la obra y bien pueden estar fuera de ella.

Esta característica no es exclusiva de la obra de Lago, de hecho la encontramos en muchas obras más, del mismo modo que no siempre se presenta como una disyuntiva entre dos significaciones posibles, sino que incluso sucede que la significación de cierto elemento, o conexión de elementos, en un cuadro es tan amplia que da pie a diversos significados, todos igualmente válidos dependiendo de las decisiones que se tomen con respecto a otros elementos. Por ejemplo, volvamos la mirada hacia *Persimmon* de Rauschenberg, ¿podríamos aseverar que sólo hay una significación que une la imagen apropiada de *El baño de Venus* de Rubens a la escena urbana que aparece en el extremo superior derecho de la obra, o a los frutos del lado derecho que dan nombre al cuadro? Ciertamente no se puede aseverar eso, por lo menos no sin sentir que se está reduciendo el potencial significativo de la obra, ya que éste es tan amplio que podemos encontrar que hay muchos sentidos, por lo menos más de uno.

Esta es una de las características recurrentes en la apropiación en la pintura posmoderna. En parte, esto debe, como ya se ha mencionado, a que cada elemento que incorpora trae ya consigo distintos sentidos que aportará a la obra, con esto los sentidos se van acumulando, se van formando diferentes estratos de sentido que van engrosando la obra, de modo que la obra resultante es percibida como portadora de un exceso de sentido. Para dar cuenta de esta cuestión, podemos acercarnos de nuevo a una noción derrideana, a saber, la *diseminación*.

Para Derrida, la diseminación suspende o complica la apertura que referiría el texto a la cosa, al referente, a la realidad e, incluso, a una instancia conceptual y semántica última.⁸³ Así, la diseminación es el *dejar venir* a los diferentes sentidos, permitiendo que los distintos hilos del sentido partan de nuevo para poder anudar otros nuevos. Sin embargo, la diseminación va de la mano de otra noción derrideana, lo *indecidible*. Lo indecidible es aquello que, por la inestabilidad o indeterminación de su significado, posibilita la aparición de múltiples sentidos. De este modo, lo indecidible habilita pues, a la diseminación. Como se mencionó en el Capítulo II, para Derrida, la inestabilidad propia de lo indecidible trae, a la vez, una confusión y una continuidad gracias a las cuales se inscribe una diferencia sin polos decidibles, sin términos independientes e irreversibles.⁸⁴ El indecidible se encuentra pues, en un 'entre', pero este 'entre' en realidad no tiene nada que ver con un centro,⁸⁵ de hecho, no hay —ya no hay— centro allí. Así, lo indecidible es una operación del 'a la vez', del 'entre', una operación que prepara una flotación indefinida entre más de una posibilidad.

Partiendo de esto, bien se puede observar que, volviendo al ejemplo de la obra de Lago, lo que se presenta allí, cuando nos planteamos a qué área se refiere el texto amarillo, es un indecidible. Siguiendo a Derrida, en este caso ya no hay centro que nos pueda orientar, la obra de Lago lo ha borrado o lo mantiene oculto, y la cuestión radica en el 'entre' de a qué se refiere el texto amarillo. Sin embargo, y como siempre que se presenta lo indecidible, la cuestión es tomar una decisión a partir de él para producir el sentido, decisión que debe tomar el espectador al momento en que realiza la lectura de la obra.

Así, la apropiación en la pintura posmoderna, vista de este modo, a través de la idea del texto como escritura-lectura propuesta por Kristeva y las nociones del injerto, la diseminación y lo indecidible de Derrida, revela todo su potencial significativo. Y, allí donde mucho se dijo en décadas anteriores que había un vacío de sentido, lo que se observa es que sí hay algo, y que más bien, es un exceso de sentido, un más de uno que, tal vez, no era tan fácil comprender.

⁸³ Ibid., p. 66.

⁸⁴ Ibid., pp. 317-318.

⁸⁵ Ibid., p. 321.

4. Desbaratando dominios, la apropiación en la pintura posmoderna

Hay otra cuestión acerca de la apropiación en la pintura posmoderna —que hasta este momento, aquí solo se ha mencionado de manera indirecta— y que ahora cobra mayor importancia, ya que también le añade un hilo de sentido a las obras que produce. Esta cuestión es el modo en que se inserta esta práctica artística en el contexto del arte.

Pues bien, la pintura apropiacionista posmoderna, al igual que las demás prácticas artísticas posmodernas, surge de una reflexión acerca de la modernidad como norma cultural, como institución. Y, donde el discurso moderno, es producido tanto por la crítica de arte y las actividades artísticas implicadas en ella, como por las instituciones. Sin embargo, antes de continuar, es preciso marcar una distinción, ya que no todo el arte posmoderno es crítico y, específicamente, en lo que se refiere a la pintura apropiacionista, la mera estrategia de apropiación no es *per se* crítica. La dimensión crítica se da a partir, no de una estrategia o de un medio en particular que utilice una práctica artística dada, sino de los presupuestos sobre los cuales ésta trabaja. Como bien lo menciona Hal Foster, existe “una oposición básica entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo, y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y otro de reacción.”⁸⁶

De modo que, lo que la apropiación crítica pretende, entre otras cosas, es dismantelar la lógica de producción artística moderna. Mediante la confiscación, ya sea de imágenes o de estilos, ya sea transformándolos o no, la pintura apropiacionista se construye como un mosaico de citas, contraviniendo así los principios de la lógica pictórica moderna. Como se menciona en el primer capítulo, cuestiona así la noción del *estilo* considerado como único y personal y, cuestiona el valor de los conceptos de *innovación, unicidad, originalidad, autenticidad, expresión*. Características estas que tienen el carácter de condición necesaria, sine qua non, para que un objeto obtenga el estatuto de *obra de arte* dentro de la modernidad y, en los cuales se apuntala la lógica de producción del arte moderno. A su vez, esto implica también el cuestionamiento de los conceptos de *tradición, influencia, desarrollo y evolución*, principios básicos de la historia del arte, cuestionando así, las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras. Intentando así, dislocar el sistema historicista lineal basado en un desarrollo cronológico continuo, que tiende a pensar los acontecimientos históricos como en una

⁸⁶ Hal FOSTER. “Introducción al Postmodernismo.” En Foster, Hal (Ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. p. 11.

relación de causa y efecto simple, y que concilia la incompatibilidad, homogeniza borrando las diferencias, en aras de trazar un curso lineal e infinito. De modo que la apropiación crítica implica una constante dislocación de la linealidad de los discursos y la ruptura de su continuidad.

Ahora bien, al observar de cerca la pintura apropiacionista y los procesos que ésta lleva a cabo, observamos que lo que hace con estos conceptos y nociones, no es simplemente negarlos y sacarlos del panorama sin más, sino que más bien los problematiza. Aborda cierta noción a partir de la oposición en que ésta se encuentra dentro de la lógica cultural moderna —toma, por ejemplo, la oposición excluyente 'carácter único/reproducibilidad'—, trabaja sobre ella y, al hacer esto, la desdobra hasta el punto en el que los límites de la oposición se vuelven porosos y confusos. Evidenciando así, lo convencional de los presupuestos sobre los cuales dichos conceptos se erigen, que éstos corresponden a un aparato ideológico que tiene un límite histórico y que, como tales, obedecen a ciertos fines de control.

Consideremos de nuevo, como ejemplo, la obra de Lago *This area is not so important*, ¿podemos asegurar que esta obra es original? Ciertamente si nos atenemos a los principios que sostiene la modernidad estética, no podemos asegurarlo. Pero tampoco podemos asegurar sin más que no lo es. Sin embargo, si no podemos decir esto de la pintura apropiacionista posmoderna, pero tampoco podemos asegurar lo contrario, es por que ésta se ha dedicado a desdoblar las oposiciones necesarias para la creación de dichos conceptos —como lo es el de originalidad—, trabajando sobre lo que existe en medio de dicha oposición, y volviendo porosos los límites. De modo que, en vez de la oposición excluyente, hace surgir lo *indecidable* que, entre otras cosas, vuelve transparente dicha oposición de modo que podemos ver lo artificial de sus presupuestos, los cuales de otra manera pretenden ser 'naturales'.

Más aún, si volvemos de nuevo la mirada al proceso de construcción de sentido de la pintura apropiacionista posmoderna que se ha elaborado a lo largo de los tres subcapítulos anteriores del presente capítulo, podemos derivar dos cuestiones. La primera, es la importancia que se le concede al espectador, ya que es él quien descifra los diversos estratos, él realiza la significación, la cual de otro modo quedaría incompleta, resultando así una parte importante y esencial del proceso. La segunda es que, a partir del modo en que se da el proceso de significación en la obra, se pone de manifiesto el equívoco en que cae el supuesto —mantenido durante mucho tiempo, especialmente por la crítica de arte—, de que la lectura de la obra es una actividad no problemática. Este es un supuesto que se desploma tan pronto como empezamos a indagar acerca del

significado de las obras de la pintura apropiacionista, acerca de la naturaleza de éste y los procesos que pone en marcha la obra para poder significar. Y en muchos casos, más de los que nos gustaría contar, el querer mantener este supuesto y el apresurarse a sacar conclusiones, llevó en la década de los ochenta a teóricos como Douglas Crimp, a hablar de una 'significación ausente'.⁸⁷ Cuando en realidad lo que tiene lugar en la obra apropiacionista es un exceso de significación.

Siguiendo con esto, se puede observar que la pintura apropiacionista posmoderna, tanto ésta como práctica artística como el objeto creado por ella, poseen características distintas de aquellas que ha tenido la pintura a lo largo de los distintos periodos históricos. Pero también es preciso mantener en la mira que, además de estas características específicas, también posee otras que comparte con las demás prácticas artísticas posmodernas. Todo esto es importante tenerlo en mente debido a que, como lo advierte Crimp en una nota de su ensayo acerca del museo, tanto el museo como el mercado han empezado a "naturalizar" las prácticas artísticas posmodernas, "convirtiéndolas en simples categorías según las cuales puede organizarse toda una nueva gama de objetos heterogéneos."⁸⁸ Así, las prácticas artísticas posmodernas no representan un 'estilo nuevo', sino que, como menciona Wallis, responden a "una concepción del arte totalmente distinta que se basa en nuevos presupuestos críticos."⁸⁹ El arte moderno y el arte posmoderno obedecen a postulados muy distintos, los cuales van a determinar completamente, tanto las prácticas que se llevan a cabo como los objetos y acontecimientos que éstas producen. Y en este sentido, la pintura apropiacionista posmoderna, por ejemplo, tiene más en común con las demás prácticas artísticas posmodernas —debido a que comparten los mismos presupuestos—, que con otras manifestaciones de la pintura como disciplina, como puede ser la pintura moderna. De modo que, recapitulando, lo que lleva a cabo la apropiación en la pintura posmoderna es hacer presentes un sinfín de indecibles distintos. Ante las oposiciones excluyentes en las cuales se apuntala la modernidad estética, donde además siempre se privilegia un lado del binomio (por ejemplo, la *pureza* y la *originalidad*) y se condena al otro, la apropiación en la pintura posmoderna descentra dichas oposiciones a partir de lo

⁸⁷ Cf. Douglas CRIMP. "Imágenes." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. 175-188. [Originalmente publicado en *October*, primavera 1979, Num. 8, pp. 75-88.] Y también "Appropriating Appropriation." En Evans, David (Ed.). *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. Londres, Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2009. pp. 189-193. [Originalmente publicado en *Image Scavengers*. Filadelfia: Institute of Contemporary Art, 1983.]

⁸⁸ Douglas CRIMP. "Sobre las ruinas del museo." En Foster, Hal (Ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. p. 91, nota 16.

⁸⁹ Brian WALLIS. "Qué falla en esta imagen: una introducción." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. p. xi.

indecidible, mostrando todo lo que hay en medio, mostrando que allí donde hay dos existe un *entre* y que, si seguimos aquí a Derrida, siempre se puede encontrar *más de uno*. De modo que, en resumidas cuentas, se puede decir que la operación que lleva a cabo la pintura apropiacionista posmoderna es la *deconstrucción*.

Así, cuando en la obra de Lago se presenta la obra de Ingres, cuando Nerdrum se apropia del claroscuro de Rembrandt, o cuando la pintora estadounidense Lydia Dona utiliza elementos decorativos y elementos provenientes del expresionismo abstracto para contaminar la abstracción geométrica, las obras que éstos producen están ya leyendo y escribiendo —evocando y transformando— acerca de algo que se encuentra más allá de las obras mismas, pero que va a parar directamente a éstas, añadiéndoles un estrato, una capa o un hilo más de sentido, el cual además, debe ser tomando en cuenta como parte importante en el sentido que ellas producen, ya que, de otro modo éste quedaría incompleto.

Capítulo IV

Aplicación de la resignificación en la pintura mediante la estrategia de la apropiación

Este último capítulo está dedicado al aspecto práctico de la presente investigación, el cual se basa en la experimentación, mediante la producción pictórica, de la construcción del sentido y la resignificación en pintura mediante la estrategia de la apropiación.

Como se mencionó a lo largo del Capítulo I, la pintura apropiacionista posmoderna, al igual que las demás prácticas artísticas posmodernas, surge de una reflexión acerca de la modernidad como norma cultural, como institución. Por lo tanto, la apropiación que surge en el marco del pensamiento posmoderno se puede considerar tanto una estrategia de lenguaje como una estrategia crítica. Es una 'manera de decir' donde la peculiaridad radica en que se habla a través de otro, se ayuda de otro para decir algo. Y, cuando nos referimos a ella como estrategia crítica, quiere decir que además de decir algo a través de otro lo hace con la intención de deconstruir.

Ahora bien, a lo largo de la investigación práctica se abordaron cuestiones tales como el análisis de las posibilidades de la resignificación, la apropiación y la contaminación de lenguajes en la pintura. Así como también el análisis —desde la etapa icónica de la obra— de la relación pertinente entre los aspectos técnico, formal y conceptual, para que pueda surgir el proceso de resignificación.

Existen así ciertas constantes a lo largo de la obra que se desarrolló en el marco de la presente investigación. En primer lugar, todas ellas operan bajo la lógica del montaje. Aquí, la obra se convierte en un espacio de convergencia, donde el soporte ya no es un mero objeto sino que deviene concepto. La lógica sobre la que operan estas obras es aquella del soporte como lugar de reunión de distintos símbolos, lenguajes y concepciones estéticas con el fin de proveer a estos de un significado alterno.

Entre las constantes que operan en mi obra también se encuentra el uso del cuadro modular, esto con la intención de deconstruir la espacialidad del cuadro, rebasando la

espacialidad del arte tradicional. Con ello se logra la expansión del espacio pictórico. Esto a su vez, favorece la conexión entre distintas imágenes, ya que al deconstruir el borde del cuadro, se fortalece la articulación entre imágenes distintas.

Otra característica recurrente es el uso del texto escrito. Esto, por un lado, se efectúa para aprovechar el potencial de evocación de la palabra, al tiempo que funciona como una cita al arte conceptual. Y, por otro lado, sirve para deconstruir el discurso tradicional de la imagen. Finalmente, el texto escrito, como todo elemento formal, también es capaz de proveer expresión de acuerdo a sus características formales de color, tamaño, forma y disposición en el espacio.

Finalmente, es importante mencionar —como se ha hecho también en el Capítulo III—, que la evocación que se efectúa mediante, por ejemplo, la cita de una imagen, va más allá de lo que presenta a simple vista la imagen, de allí la importancia de la noción de evocación propuesta por Kristeva así como de la noción de la obra como lectura-escritura (evocación-transformación). Por ejemplo, una de las citas más recurrentes en la obra que aquí se presenta, es un fragmento de la imagen de *Un par de zapatos* de Van Gogh. Sin embargo, al citar esta obra no sólo se está evocando esa obra concreta de Van Gogh, sino que de acuerdo a las conexiones que se establezcan en cada obra en particular, la evocación puede ampliarse. Evocando así desde a Van Gogh como artista, pasando por la noción de arte y pintura en la que se mueve la obra de Van Gogh; hasta evocar la noción de arte que detenta la estética moderna debido a que la obra de Van Gogh ha sido asimilada por la modernidad y, gracias a la historia del arte, ésta ha sido incorporada a su propio sistema historicista lineal como uno de los “capítulos” importantes de la historia del arte de la modernidad. Del mismo modo, mediante la mera cita de la obra de Van Gogh la evocación puede ampliarse hasta el mercado del arte y la mercantilización de las imágenes de obras de arte, debido a que la obra de Van Gogh (junto con la de otros como Klimt y Warhol) es de las más reproducidas en objetos cotidianos que van desde souvenirs de museo hasta tazas, ropa y papelería.

De este modo, me gustaría destacar dos puntos importantes acerca de la apropiación, uno que compete al aspecto práctico y otro al teórico, en cuanto al práctico: el elemento apropiado irradia uno o más significados de los que éste presenta o representa y, en cuanto al teórico: la importancia de incorporar nociones que se adecuen mejor al proceso, como es el caso de la distinción entre cita y evocación.

A continuación se presentan las obras que conforman el aspecto práctico de la presente investigación cuyo análisis —siguiendo con lo antes mencionado—, se ha dividido en dos: en un primer momento se encuentra la enumeración de los elementos apropiados

y, en un segundo momento, se encuentra el desarrollo de la construcción del sentido, con las consecuentes evocaciones y transformaciones que cada obra realiza.



Guadalupe Fernández de Córdoba
Pedacito de cielo
acrílico sobre tela
panel superior 68 x 90 cm., panel inferior 48 x 90 cm
2012

Pedacito de cielo

→Elementos apropiados:

- Composición en rojo, amarillo y azul* (1921) de Mondrian.
- Los códigos de los patrones florales decorativos

→Evocación-transformación y construcción de sentido:

Esta obra se ha construido en torno a la obra de Mondrian, específicamente alrededor de *Composición en rojo, amarillo y azul*. En este caso, la elección de tal obra concreta obedeció meramente a un gusto personal (pudo ser cualquier obra de Mondrian) y trabajé con una imagen de dicha obra que bajé de internet. Aquí la intención era realizar algunas confrontaciones en relación con varios aspectos de la obra de Mondrian con el propósito de deconstruir y evidenciar los supuestos sobre los que ésta trabaja.

En un primer momento, el propósito fue confrontar la abstracción un tanto fría de Mondrian con algo que operara bajo presupuestos totalmente distintos, para ello pensé en los patrones decorativos de formas orgánicas, llegando así a elegir elementos florales debido a que estos traen consigo además una carga un tanto melosa, cursi. Para ello elegí el motivo de la etiqueta de una chaqueta de mi propiedad. Cabe mencionar que dicha elección se basó, por un lado, en lo asequible de tal objeto y, por el otro, en el mero guato personal. De modo que escaneé la etiqueta, una vez digitalizada la manipulé con el fin de sintetizar algunos elementos y finalmente la proyecté sobre el cuadro.

En un segundo momento confronté la obra de Mondrian con una manifestación de arte más abstracta que la abstracción geométrica: el arte conceptual. Para lograr esto añadí una franja que contiene una frase escrita con la intención de que funcionara como una cita al arte conceptual. A su vez contaminé esta evocación mediante la frase que reza el texto: 'pedacito de cielo'. Debido a que esta frase es un tanto sentimental, melosa y cursi, contraviene el estereotipo del arte conceptual como algo más frío y mental. Para ampliar un poco más dicha contaminación, decidí ampararme en la forma mediante la tipografía usada, denominada 'Segoe Script', que es una manuscrita bastante ordinaria y que no se parece a aquella del estereotipo del arte conceptual. De modo que aquí la forma modifica el contenido.

Ahora bien, el planteamiento cromático original de la obra de Mondrian —basado en los colores primarios y acromáticos provenientes de la teoría del color del siglo XIX y que detenta la noción de 'pureza' en el color—, fue desviado en esta obra hacia colores 'no tan puros' y que corresponden al progreso tecnológico de la industria del color propio

de la segunda mitad del siglo XX (con pigmentos como ftalocianinas, quinacridones, pirrol y dióxasina). Colores estos que se pueden identificar más con el arte de las últimas décadas del siglo XX y posterior al Pop Art.

A su vez, al momento de la ejecución evité los planos de color homogéneos propios de Mondrian, y en su lugar apliqué el color de manera irregular con el propósito de crear un efecto distinto. Del mismo modo, en cuanto al tratamiento del elemento floral, lo que pretendía era deshacerme de su sabor textil, de etiqueta de ropa, y obtener algo más pictórico usando varias saturaciones en el color rosado y tallando y rayando la pintura del fondo. En contraste, la franja sobre la cual se sitúa el texto, así como éste, están trabajados como planos de color uniforme.

A nivel visual, la intención era fragmentar y contaminar la imagen de la obra de Mondrian. Acorde con esto, en cuanto a lo compositivo, se yuxtapuso el elemento floral y, debido a su forma y peso, se decidió que funcionaba mejor en la esquina superior izquierda. A su vez, la franja con el texto se situó de lado a lado del cuadro. Siguiendo con la intención de fragmentación, decidí dividir el cuadro en dos paneles a partir de una horizontal. Y, de acuerdo a los pesos de los diversos elementos, y con el propósito de jugar con la distribución espacial de los fragmentos, opté por hacer la división basándome en una proporción aproximada de 3 a 2, con el panel más grande en la parte superior.

Así, en la obra se confrontan dos planteamientos distintos, que la modernidad estética ha pretendido opuestos. Por un lado, se evoca la abstracción geométrica y el arte conceptual, pináculos del arte del siglo XX y de su sofisticación y complejidad. Y, por el otro lado, lo decorativo, que siguiendo la lógica de la estética moderna, no alcanza el estatuto de 'Arte' por lo cual se le considera inferior, y que frente al arte culto representa el otro lado de la moneda, lo popular. En otro aspecto, lo meloso de los motivos florales y de la frase escrita se contraponen a lo frío y racional de la abstracción geométrica y el arte conceptual. Éstos le dan así temperatura —calientan— a la abstracción y al elemento conceptual. La evocación a la abstracción y a lo conceptual —arte culto— y lo decorativo —popular y meloso— se transforman mutuamente, se confrontan, mostrando qué le hace falta al otro.



Perdu



Retrouvé

Guadalupe Fernández de Córdoba

In Memoriam

acrílico sobre tela

panel izquierdo 150 x 95.4 cm., central 150 x 26.8 cm., derecho 150 x 99.6 cm.

2011

In Memoriam

→Elementos apropiados:

- Un fragmento de la imagen del ángel de la escultura de Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1651).

-El motivo de un diseño textil en seda de la marca mexicana *Pineda Covalín*.

-Un fragmento de la imagen de la obra de Van, Gogh *Ramas de almendro en flor*.

→Evocación-transformación y construcción de sentido

In Memoriam fue armada en torno a una reflexión personal acerca de uno de los puntos centrales de la obra capital de Proust, *En busca del tiempo perdido*, y que es la relación entre olvido-recuerdo-memoria. Dicha reflexión mía partía de la idea de la memoria, y por tanto el recuerdo, como modo de trascender a la muerte. Y fue desarrollada a partir del binomio perdido/encontrado (en francés: perdu/retrouvé), donde *perdu* se asociaba con la muerte —la pérdida, lo perdido— y *retrouvé* con el momento en que ésta se trasciende al encontrar, mediante la memoria, algo al menos, de aquello que se ha perdido: el recuerdo. Así que empecé a trabajar sobre estas ideas.

En un primer momento, el cuadro iba a ser un díptico, una decisión lógica y obvia proveniente del hecho de partir de un binomio, perdido/encontrado, dedicando a cada integrante un panel y, siguiendo la lógica de la obviedad, el panel izquierdo se dedicaría a *perdido* (*perdu*) y el derecho a *encontrado* (*retrouvé*).

Lo primero que se concretizó fue el panel derecho. La muerte que a mí me interesaba evocar no era una muerte dramática y sufriente, sino más bien una muerte dulce y serena. Por lo cual recurrí a la idea de un ángel, ya que en ciertas cosmogonías y religiones, son seres de luz —muchas veces representados como ángeles, e.g. la iconografía cristiana— los que ayudan a las almas a pasar de un estado a otro. Ya en una obra anterior me había apropiado de la imagen del ángel del conjunto escultórico de Bernini *Éxtasis de Santa Teresa* y, al encontrarle cierto gusto y haberme quedado con ganas de seguir trabajando con él, decidí volverme a apropiarme de ella. Solamente que esta vez utilicé un encuadre distinto con el fin de ejercer sobre él una resignificación. Originalmente este ángel es un cupido, así lo denota la flecha que porta en la mano derecha. Así que, mediante el recorte que implica el encuadre de la imagen apropiada, dejé fuera la flecha y parte del miembro que la sostiene. Con ello, ya no queda nada que denote que es un cupido y queda representado solamente como un ángel.

Posteriormente comencé a trabajar sobre el segundo panel, el cual estaba dedicado a la otra parte del binomio: *encontrado* (*retrouvé*) y que asociaba yo con la

memoria y el recuerdo. Necesitaba pues un elemento mediante el cual pudiera evocar esa noción de recuerdo. Para ello decidí emplear la representación de un marco. Ésta me funcionaba debido a que un marco suele contener un recuerdo, ya sea éste una pintura o una fotografía. Lo que se encuentra allí, circundado por un marco, es un tiempo y un espacio pasado, algo que ha sido y que se mantiene allí con un solo propósito: recordar. Existía también otra idea alrededor del marco que me interesaba y que influyó en mi elección de aquel elemento. Yo llevaba ya cierto tiempo reflexionando acerca de la idea del *'fuera del marco'*, el *'fuera de la obra'*, y en ese momento me pareció sumamente atractiva la idea de volver la mirada hacia algo distinto, y un tanto opuesto, la idea de *'la pintura dentro de la pintura'* y que me sugería fuertemente ese elemento del marco. A partir de él me venía la mente esa antigua tradición pictórica de situar ventanas, espejos y pinturas dentro de una pintura, ya que tanto las ventanas como los espejos y las pinturas cuentan con marcos.

Así que, al momento de concretar la idea del marco, elegí basarme en un marco que había en mi casa y que tiene cierto valor sentimental para mí, ya que fue hecho por mi Abuelo materno hace ya muchos años. Con este gesto sentía yo que estaba ya llevando el planteamiento de la obra a un terreno más personal, y un tanto autobiográfico, al incorporar elementos que aludieran a mis propios recuerdos, a mi propia memoria.

Acto seguido, me veía en la necesidad de abordar la elección de aquello que se situaría dentro de aquel marco. Sin complicar mucho la decisión, acordé que debía de poner allí el fragmento de alguna pintura, siguiendo así con la idea de *'la pintura dentro de la pintura'*. Así que decidí apelar a mi gusto personal y escoger de entre aquel 'museo personal' alguna obra que para mí evocara cierta idea de nostalgia, de pasado y de recuerdo. Fue así como llegué a la elección de emplear un fragmento de la imagen de *Ramas de almendro en flor* de Van Gogh.

Sin embargo, el panel derecho todavía no estaba concluido. Así que decidí seguir con la idea de llevar la obra a un terreno más personal y aludir a mis propios recuerdos. Fue así como, buscando en mi propia memoria, di con el elemento sobre el cual se encuentra el marco con la pintura: la representación de una carpeta tejida. En este caso, el objeto concreto del que partí era una muestra tejida para elaborar una carpeta realizada por mi Abuela materna y que se encontraba entre mis posesiones desde hace varios años. La idea de la carpeta tejida me interesaba de manera peculiar puesto que reflexionando en torno a cómo ésta se va tejiendo, puntada a puntada, le encontraba yo una relación metafórica con dos cuestiones. La primera era con la vida, ya que ésta

puede ser vista como un conjunto de experiencias —que después se volverán recuerdos— y que se van hilando poco a poco, una a una. Y la segunda, era con el sentido de una obra, el cual también se va formando poco a poco mediante la conexión de elementos individuales más pequeños —como las puntadas— hasta conformar algo más grande: una red de conexiones múltiples que es el sentido.

Ahora bien, viendo la manera en la que iba a incorporar la representación de la carpeta tejida al panel derecho decidí que debía agrandar en gran medida su tamaño para que las puntadas fueran perceptibles al observador, ya que éstas eran un punto importante en la metáfora arriba mencionada. Para este fin escaneé la carpeta original, y ya digitalizada, trabajé sobre ella para modificar su escala. La carpeta original —el objeto concreto— apenas es un cuadrado que mide alrededor de diez por quince centímetros. Por ello, para llevarla a sus dimensiones finales —aproximadamente un metro cuarenta por noventa centímetros— tuve que trabajar sobre el archivo digital para no perder definición en las puntadas. Finalmente, usando un proyector conectado a mi computadora, lo proyecté sobre el lienzo y lo dibujé. Así, al momento de pintarlo, procuré traducir cada puntada por una pincelada que fuera visible al espectador, de cierta manera fui tejiendo con pinceladas la carpeta sobre el lienzo.

Ahora bien, yo deseaba incorporar al cuadro el binomio a partir del cual se desarrolló todo: *perdu/retrouvé*, representado a partir de la palabra escrita. Opté pues por poner el texto sobre una franja y situarla en la parte inferior de cada panel, ya que esto evocaba la idea del texto que describe una imagen, como en el caso de las imágenes del periódico o las que se encuentran en los libros, cuya función es aclarar o ampliar lo que se muestra en la imagen. Decidí emplear la tipografía 'Kunstler Script' debido a que es un estilo manuscrito y elegante que alude a los estilos tipográficos de finales del siglo XIX y principios del XX, con lo cual pretendía reforzar la evocación de un 'recuerdo del pasado'. La elección del color dorado (óptico) iba también enfocada en esa dirección.

Una vez que el montaje de los dos paneles estaba ya listo, comenzó a saltarme una cuestión, ya que la reflexión de la que parte la obra se refiere a trascender, en este caso la pérdida —que conlleva la muerte— a través de la memoria. En esta etapa tal cuestión me parecía ya un movimiento, y saltaba a la vista una obviedad: del perdido (*perdu*) al encontrado (*retrouvé*) hay algo en medio, hay un intervalo, existe allí un intersticio en el momento en el que se trasciende ese estado de la pérdida para llegar justamente a ese estado en el que se reencuentra algo. La otra obviedad que me saltaba a la vista era que, eso justamente, era lo que le faltaba a la obra.

Fue en ese momento en que decidí crear un panel central. Las dimensiones de este panel, el que sea tan angosto, responde a la necesidad de proyectar esa idea de intervalo, de intersticio. Al pensar acerca de cómo podía manifestar esa idea de paso, de cambio, de trascendencia, llegué a la conclusión de que la mejor manera era hacerlo indirectamente, mediante un sesgo, a través de una alegoría. Fue así como llegué a la idea de las mariposas para evocar tanto lo efímero como lo mutable. Al concretizar este último panel decidí apropiarme de un diseño textil de la marca *Pineda Covalin*. De ese modo, lo que pretendo evocar con ese panel central es el momento en el que el estado de la pérdida que conlleva la muerte de otro —lo perdido— es trascendido al recobrar algo mediante la memoria, el recuerdo. Todo ello se ve reforzado por, y es la razón de, el título de la obra: *In Memoriam*.



Guadalupe Fernández de Córdova
Sin título (Zapatos famosos)
acrílico y plumón indeleble sobre caja de zapatos de cartón
medidas variables
2011

Sin título (Zapatos famosos)

→Elementos apropiados:

-Una caja de zapatos deportivos (ADIDAS).

-Un fragmento de la imagen de la obra *Un par de zapatos* de Van Gogh.

→Evocación-transformación y construcción de sentido:

Sin título (Zapatos famosos) parte de una reflexión que había yo trabajado ya desde hacía algún tiempo y que giraba en torno a los zapatos y cómo podía usarlos de manera alegórica para hablar de distintas cuestiones que a mí me interesaban.

Decidí pues desarrollar esta obra a partir de la caja de unos tenis Adidas azules que había comprado yo hace muchos años y que había permanecido guardada en el closet todo este tiempo.

Pues bien, dentro del mercado en general, y en particular aquel que se refiere al calzado deportivo, los tenis Adidas no son un producto que pueda calificarse como 'barato', son una mercancía que posee cierta status que además, dentro de la lógica de la mercancía, se traslada a quien los posee.

Originalmente esta caja contenía un par de tenis nuevos. Sin embargo, debido al uso, aquellos zapatos están ahora ya gastados, deformados, se evidencia en ellos el trabajo realizado y el tiempo que ha pasado. Continuando con mi reflexión, saltaba a la vista una cuestión, cuando sólo se posee un par de zapatos, o a lo mucho dos, éstos (no importa ya de que marca sean) pierden su status —éste se desvanece en la necesidad material— y vuelven a ser vistos, apreciados, por su valor de uso. Se les usa hasta que ya no se puede más —y quizás todavía un poco más— y esto se acaba reflejando en la materialidad misma del zapato. Así estaban ahora mis tenis, aquellos zapatos que alguna vez fueran nuevos y que albergara esta caja.

A partir de esta reflexión fue que empecé a trabajar. Sin embargo, no quería poner un par de zapatos viejos reales dentro de la caja (una caja de zapatos real), aquello me parecía muy obvio y a mí me interesaba hablar de manera más indirecta. Puesto que, pienso que al hacerlo el discurso se hace más rico, y además permite ampliar el sentido hasta obtener varios niveles.

Por lo tanto, opté por intervenir pictóricamente la caja. Aquí yace un punto importante, puesto que al hacer esto la obra evidencia un cuestionamiento de la noción tradicional del soporte pictórico. Ahora bien, las cajas de zapatos suelen contener zapatos, y decidí que ésta no iba a ser la excepción. Pero necesitaba unos zapatos que tuvieran ya una carga significativa fuerte, así que me apropié de la imagen de unos de los

zapatos más famosos en la cultura occidental: aquellos que aparecen en *Un par de zapatos* de Van Gogh.

Estos zapatos me interesaban por diversas razones. Por un lado, los zapatos representados por Van Gogh son unos zapatos desgastados por el tiempo y el uso, por ello, a un nivel muy personal éstos funcionan dentro de mi obra como un sustituto de mis propios tenis viejos y gastados que alguna vez contuvo esta caja. Por otro lado, al pintarlos, en el fondo de la caja, aparece cierta contradicción puesto que lo que se espera encontrar dentro de una caja como la aquí se presenta son un par de zapatos nuevos, sin embargo los que allí aparecen representados son unos zapatos viejos y usados.

Además, al incorporar la imagen de una obra de arte dentro de la caja de zapatos, pretendía establecer una conexión: debido a que lo que suele contener este tipo de caja es un producto, una mercancía, pretendía evocar la idea del arte como mercancía, reforzado por el hecho de que la imagen apropiada es de una obra de Van Gogh. Ya que, por un lado, en el mercado del arte su obra se encuentra entre las más cotizadas y, por otro, su obra es de las más reproducidas en objetos cotidianos, aludiendo a la mercantilización del arte.

Ahora bien, lo que está representado en la obra de Van Gogh alude a la pobreza, de allí que decidiera incorporar la palabra '*hambre*'. Ésta, al momento de integrarse a la obra y establecer una conexión con la caja (símbolo de la mercancía), se pretende evocar la pobreza —junto con la desigualdad social y económica— que conlleva el sistema capitalista y la globalización mediante una de sus condiciones más sufrientes: el hambre.

Es así como la obra gira alrededor de una pareja de ideas: mercancía-pobreza. A su vez, la palabra '*hambre*' tiene otro sentido, esta vez en sentido figurado, y enfocada con relación al aspecto de la mercancía. Alude al hambre de poseer que propicia la denominada sociedad de consumo, el hambre de mercancías de los consumidores, y por el otro lado, el hambre de poder de las corporaciones.

Finalmente, el título *Sin título (zapatos famosos)*, presenta un indecible, ya que la frase '*zapatos famosos*' bien puede referirse a la obra de Van Gogh pero, por otro lado, bien podría aludir a los '*famosos*' tenis Adidas, o a ambas al mismo tiempo. Sin embargo, esto no queda establecido y ninguna de las interpretaciones queda privilegiada de antemano.



Guadalupe Fernández de Córdoba
Dos de nosotros
acrílico sobre tela y serigrafía sobre tela de algodón
panel izquierdo 40 x 48.4 cm., derecho 40 x 71
2011

Dos de nosotros

→Elementos apropiados:

-La imagen de *Doce Girasoles* de Van Gogh.

→Evocación-transformación y construcción de sentido:

Dos de nosotros partió de la idea de querer hablar de dos personas pero de manera indirecta, mediante un desvío, o sea de modo alegórico. Decidí pues abordar la obra mediante un díptico horizontal debido a que el hecho de que fueran dos paneles distintos me ayudaba a reforzar esa idea de dos entidades juntas pero distintas, individuales.

Para el panel de la derecha elegí un caracol, de esos en los que según la tradición popular se puede escuchar el mar, pues me evocaba la idea del recuerdo, de algo que ya no está pero que de alguna manera se hace presente. A su vez, el caracol está envuelto por una frazada ya que deseaba expresar de manera simbólica el cuidado y la atención propios de la ternura. Siguiendo con ello, opté por utilizar en ese panel una paleta clara con el propósito de evocar mediante el color tal ternura y suavidad, a la vez que aporta el sabor de algo lejano. Tanto el caracol, como el fondo, están trabajados en tonos claros y cálidos, lo cual se equilibra —en cuanto a la temperatura— con el azul de la frazada. Al mismo tiempo, contrapuse dos códigos distintos en ese panel. Por un lado, aquel de la pintura volumétrica y representacional en el caracol y la frazada, y por el otro lado, la pintura plana y abstracta en el fondo sobre el cual éstos se yuxtaponen.

Pues bien, para el panel izquierdo necesitaba algo totalmente distinto. Para ello me apropié de la imagen de *Doce girasoles* de Van Gogh. Obtuve la imagen digital directamente de internet, la reduje a diez por ocho centímetros, después la convertí al modo de escala de grises y de allí saqué un positivo en medio tono para después imprimirlo en serigrafía a una sola tinta, de color negro, sobre tela de algodón. Posteriormente cubrí todo el panel con las impresiones, pegándolas con gel acrílico, en total utilicé veinticuatro impresiones.

Acto seguido, necesitaba ahora un elemento que compensara lo monocromático, frío y oscuro de las serigrafías y que a la vez me permitiera, como se menciona más arriba, aludir a alguien de manera indirecta. Decidí pues utilizar algún elemento del cuerpo humano, debido a que, en cuanto al aspecto cromático, los tonos claros y cálidos de la piel humana me deban la compensación cromática que buscaba. Opté entonces por usar un par de pies y pantorrillas, basándome en una fotografía que yo misma tomé

de mi propio cuerpo. De este modo, los distintos códigos que convergen en este panel son, por un lado, la pintura volumétrica y representacional, por el otro lado, la reproducción serigráfica y, finalmente, el recurso de la repetición proveniente del Pop Art.

Por último, incorporé dos delgadas franjas verticales de color bermellón a los dos extremos del cuadro. Éstas cumplen una necesidad compositiva: por un lado sostienen una verticalidad frente a la fuerte horizontalidad del cuadro y, al mismo tiempo, ayudan a unificar la obra.

Ahora bien, mediante las reproducciones serigráficas de la imagen de la obra de Van Gogh pretendo, por un lado, evocar la reproducción en serie así como también el famoso libro de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.⁹⁰ Y, por el otro, mediante el empleo de la serigrafía, junto con el recurso de la repetición, pretendo citar el Pop Art y particularmente la obra de Warhol. Cabe mencionar una peculiaridad del recurso de la repetición: éste suele tener un efecto ambiguo. Por un lado, *amplifica* el elemento repetido, en el mismo sentido que posee dicha palabra en retórica, sin embargo, debido a la saturación, también puede disminuir el impacto de dicho elemento, llegando a disminuir su significado. Lo anterior puede observarse en esta obra.

Finalmente, aquí también el título *Dos de nosotros* presenta un indecible. Por un lado, puede referirse a los dos personajes del cuadro, el caracol y la persona evocada mediante un fragmento de anatomía; pero también puede referirse a los dos artistas presentes en la obra: Van Gogh y la autora. Cualquiera de los dos sentidos son posibles, y la obra no aclara cuál, así como tampoco privilegia uno sobre el otro, es por ello que allí aparece un indecible.

⁹⁰ Walter BENJAMIN. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.



Guadalupe Fernández de Córdova Durán

Amor mío

acrílico sobre tela

paneles: superior 45.5 x 186 cm., inferiores derecho e izquierdo 88.4 x 43 cm., central 26.8 x 98 cm., inferior central 60.4 x 98 cm.
2011

66

Apropiación, resignificación y construcción de sentido en la pintura posmoderna

Amor mío

→Elementos apropiados:

-Apropiación de códigos: el claroscuro del Barroco, el color plano del Pop Art, las franjas de color plano de la abstracción de la década de los sesenta, y la utilización del texto escrito del Arte Conceptual.

-Las estrellas amarillas son una confiscación de la estrella utilizada por David Salle en obras como *Mr. Lucky*, y *Childhood*.

→Evocación-transformación y construcción de sentido:

Amor mío tuvo dos puntos de partida, por un lado, mi deseo de hablar de la ausencia y el recuerdo. Y, por el otro, de un interés de abordar tanto la apropiación como la contaminación de lenguajes. Esto es, por apropiación de un lenguaje se entiende la imitación del código de dicho lenguaje, y cuya práctica se denomina pastiche; mientras que, contaminación de lenguajes se refiere a la convergencia de más de un código en la misma obra.

Decidí pues abordar la obra mediante un políptico de cinco paneles, tomando en cuenta sobre todo la cuestión de los lenguajes. Esta elección está basada, por un lado, en que el cuadro se fragmenta, de modo que la contaminación se da a partir de la reunión de fragmentos y no como una mezcla de códigos en una misma superficie. Por otro lado, el políptico me permite darle a cada panel un aspecto individual, de manera que puedo hacer sólo un pastiche por panel. Por lo tanto, hablando de la obra como un todo, existe allí una convergencia al mismo tiempo que una separación.

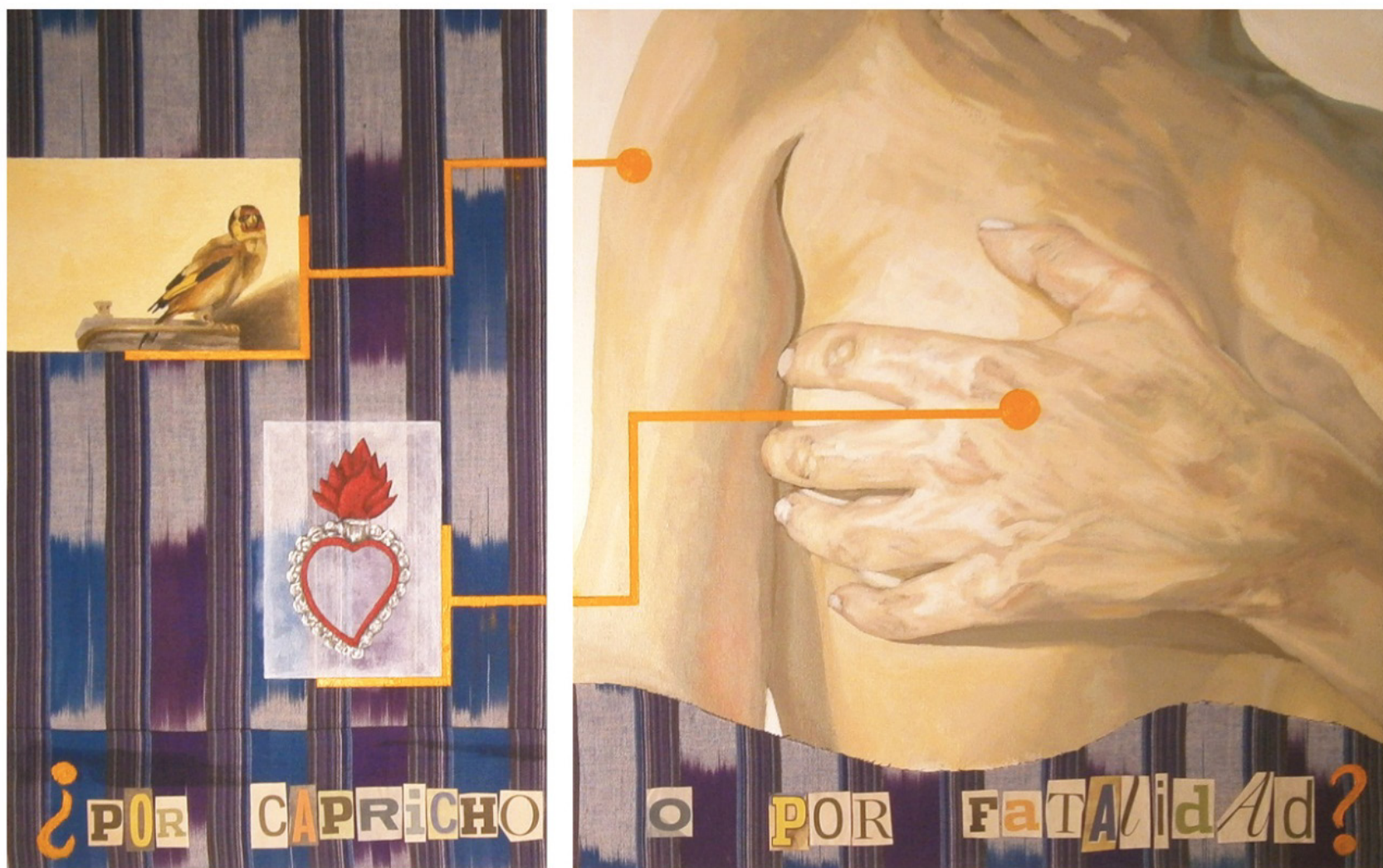
Pues bien, mediante la contaminación de lenguajes, no solamente se confrontan distintos códigos sino que, como cada código trae consigo cierta noción de arte particular, también se confrontan distintas concepciones artísticas. Así, por un lado tenemos en el panel central la profundidad y atmósfera del claroscuro del Barroco, también se encuentran las franjas del color plano de la Abstracción de la década de los sesenta en los paneles laterales, por otro lado, se encuentra el color plano del Pop Art en el panel superior y, finalmente, la utilización del texto escrito del Arte Conceptual en el panel central.

Ahora bien, el punto central de la obra, tanto en lo formal como en cuanto al sentido, se encuentra en el panel central inferior. Allí se sitúa representado, bajo los códigos del Barroco, un caracol. Mediante éste, pretendo evocar la noción de recuerdo, partiendo de la costumbre popular de escuchar el mar en los caracoles. Al tiempo que encuentro en esta costumbre una dimensión poética, ya que es como si el caracol

guardara dentro de sí el recuerdo de su hogar: el mar; y para poder acceder a él es preciso saber escuchar. Así la intención es utilizar el caracol como símbolo del recuerdo al cual sólo se accede a través del saber escuchar la memoria.

Al hilar esto con el panel central, donde está escrita la frase '*amor mío*', el sentido adquiere otra capa, ya que ya no se está hablando de cualquier recuerdo sino que, se evidencia que se está hablando del recuerdo de la persona amada. Y esto, a su vez, le confiere sentido al panel superior, donde se representan ocho estrellas unidas mediante una costura. Aquí lo que se pretende es hacer una sutil evocación del mito egipcio de Isis y Osiris, según el cual ella, a través de la costura de los fragmentos del cuerpo desmembrado de Osiris, recupera al ser amado. Tales fragmentos son representados aquí, mediante un desvío, por unas estrellas amarillas que son una confiscación de la estrella utilizada por Salle en algunas de sus obras como *Mr. Lucky* y *Childhood*.

Finalmente, el panel superior aporta otra capa de sentido. Las estrellas unidas mediante una costura son una metáfora de los recuerdos que va hilando la memoria. Y aquí, al igual que la carpeta tejida de *In Memoriam*, la costura de estrellas también es una metáfora del sentido de la obra y su construcción.



Guadalupe Fernández de Córdova
Capricho o fatalidad
acrílico, óleo y papel periódico sobre tela
paneles: izquierdo 63 x 40 cm., derecho 63 x 60 cm.
2011

Capricho o fatalidad

→Elementos apropiados:

- Un fragmento de la imagen de *El pinzón dorado* (1654) de Carel Fabritius.
- La imagen de una artesanía mexicana que representa el corazón llameante.
- Tela hilada artesanalmente.
- Fragmentos de papel periódico.

→Evocación-transformación y construcción del sentido:

Capricho o fatalidad es una obra autobiográfica que gira en torno a un estado emocional: el dolor, y la angustia, desesperación y desolación que éste trae consigo. Esta obra fue realizada no tanto con la intención de expresar tal estado emocional, sino que más bien fue hecha con la intención un tanto simbólica de expulsarlo, de trascenderlo.

Pues bien, el elemento central de la obra se encuentra en el panel derecho y es la representación de un torso femenino, para cuya realización me basé en una fotografía que yo misma tomé de mi propio cuerpo. A este torso se corresponde, mediante un punto y una línea, la imagen de un corazón llameante, la cual proviene de una imagen, bajada de internet, de una artesanía que en el centro poseía un espejo. Yo decidí pues, eliminar el espejo y quedarme así sólo con el corazón, el cual, mediante dicho procedimiento había quedado vacío del centro. De este modo, lo que aparece en ésta obra es la imagen de un corazón llameante con el centro vacío, ya que con ello se pretende evocar la idea de dolor. Lo cual es reforzado por la mano del personaje que se posa sobre su pecho. Sin embargo, la línea que une al corazón con el torso indica que se corresponde al lado derecho de éste. Esto, más que significar una incorrección anatómica, tiene el propósito de evocar la imagen invertida del espejo, y por ende, hacer referencia a un autorretrato.

Por otro lado, en la parte inferior del cuadro, y a lo ancho de los dos paneles, se encuentra la frase '*por capricho o por fatalidad*' compuesta por recortes de letras de papel periódico, evocando una tipografía clandestina que oculta la identidad del remitente. La frase es presentada a modo de pregunta —los signos de interrogación se encuentran pintados en acrílico color naranja—, una pregunta que, ante el dolor y la desesperación de su no-solución, se levanta como último cuestionamiento, preguntando así por la naturaleza, el origen, de su sufrimiento.

En la parte superior del panel izquierdo aparece un fragmento de la imagen de *El pinzón dorado*, donde se representa un pájaro encadenado, tal imagen puede ser interpretada como una libertad coartada por el deseo de alguien más poderoso, por lo

cual es utilizada para evocar la noción de capricho. Esto a su vez, dentro del contexto de la obra y al plantear la conexión entre las nociones de dolor, capricho y el subyugo a una voluntad más poderosa con la imagen del pájaro encadenado, se pretende evocar la idea de dolor como capricho divino, y de allí, la desesperación y pesimismo de la pregunta planteada en la parte inferior del cuadro. El deseo de buscar una solución, que hasta el momento no ha sido encontrada —y de allí la fatalidad—, se pretende evocar mediante los recuadros que circundan tanto al fragmento de la imagen de *El pinzón dorado* como al corazón llameante, y su correspondencia al torso mediante líneas y grandes puntos que indican su localización en la anatomía. Todos estos elementos le dan un aspecto de diagrama, con lo cual se pretende aludir el deseo de analizar, el querer diseccionar, como puede ser el caso de la medicina, con la intención de solucionar un estado, de curar un mal.

Ahora bien, la obra se ha planteado como un díptico con la intención de expresar mediante lo compositivo esa noción de lo fragmentado, de un Yo escindido por el dolor y la desesperación. Otro elemento significativo se encuentra en la tela de algodón hilada artesanalmente y que se encuentra en el fondo del panel izquierdo y la parte inferior del derecho. Esta tela originalmente pertenecía a una falda de mi propiedad y fue incorporada a la obra como un gesto simbólico, a manera de ritual, de aportarle un objeto personal.

Así, finalmente, esta obra presenta una confrontación de opuestos: por un lado lo popular y cotidiano y, por el otro, el arte y la alta cultura; dos nociones que la modernidad estética ha pretendido opuestas. La primera se ve representada por los siguientes elementos: la inclusión de fragmentos de tela artesanal, la imagen de la artesanía del corazón llameante y las letras de papel periódico; mientras que la segunda es evocada por el fragmento de la imagen de *El pinzón dorado* y la representación del torso femenino.



Guadalupe Fernández de Córdova

Escucha la pintura

acrílico sobre tela

paneles: izquierdo 170 x 28 cm., central 170 x 53 cm., derecho 170 x 58 cm.
2010

Escucha la pintura

→ Elementos apropiados:

-Un fragmento de la imagen de *Un par de zapatos* de Van Gogh.

-la imagen de un anuncio publicitario de ADIDAS (una marca de zapatos deportivos).

-Un fragmento de la imagen de *Donut Pop Art*, una imagen digital que circula por internet y cuyo autor es Rubenzuelo.

-La estructura compositiva de *Winterpool* de Rauschenberg.

→ Evocación-transformación y construcción del sentido:

El punto de partida de *Escucha la pintura* es *Winterpool*, una de las *combine paintings* de Rauschenberg, tratando así de evocar, de manera un tanto indirecta, la obra de Rauschenberg, uno de los principales precursores de la apropiación posmoderna. Para ello, decidí confiscar la estructura compositiva de *Winterpool*, un díptico un díptico horizontal de cuyos paneles se han mantenido las proporciones alto/ancho y trasladado a los paneles laterales de *Escucha la pintura*, y donde, finalmente se cita, en pintura, la escalera de madera que se encuentra al centro del díptico.

Ahora bien, por el otro lado, en esta obra se pretende evocar también al Pop Art y a la sociedad de consumo, a partir de la utilización de algunos códigos de la obra de Warhol. Esto se puede observar en el panel izquierdo, allí encontramos en la parte superior una cita de la imagen de un anuncio publicitario de Adidas, que es repetida en la parte inferior con una variación cromática: el fondo blanco cambia a amarillo. Aquí se hace uso de recurso de repetición de un modo más cercano a la usada por Warhol en sus serigrafías de famosos, donde también encontramos variaciones cromáticas en las repeticiones. Este tipo de repetición tiene un efecto distinto de la repetición sin variación, como es el caso de la obra *Dos de nosotros*, donde la repetición menguaba el impacto del elemento repetido, ya que la variación (en estos casos cromática) evita la saturación y se conserva la amplificación (efecto de la redundancia) y el impacto.

Continuando con la evocación al Pop Art, encontramos en el panel derecho la cita de un fragmento de la imagen *Donut Pop Art*. El autor de dicha obra es Rubenzuelo y es una imagen digital que circula por internet. Esta obra, donde se aplican los códigos de las serigrafías de famosos de Warhol a la emblemática dona del dibujo animado *Homero Simpson*, es ya de por sí una sátira al Pop Art y a la cultura de masas. Por esta razón decidí no modificar la imagen, apropiarme de un fragmento de ella, y reproducirlo así en el panel derecho de mi obra.

Finalmente, en *Escucha la pintura* se pretende realizar una segunda evocación. Esta vez el propósito es aludir, de manera más sutil, a uno de los más famosos discursos en torno al arte: aquel debate filosófico en torno a la obra de Van Gogh *Un par de zapatos*, cuyos principales protagonistas fueron Martin Heidegger y Meyer Schapiro y al cual se sumó posteriormente Fredric Jameson y también Jacques Derrida. Así fue que, con tal propósito, se incorporó un fragmento de la imagen de la obra en cuestión en la parte inferior del panel derecho. Y, para hacer la conexión que permitiera la evocación, se tituló la obra *escucha la pintura* debido a que ésta es una frase utilizada por Derrida en *La verdad en pintura*,⁹¹ que a su vez es el libro en el que Derrida hace referencia a tal obra y tal debate.

⁹¹ Jacques DERRIDA. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2010.



Guadalupe Fernández de Córdoba
Sin título
acrílico sobre tela
paneles: central 60 x 45 cm., laterales 40 x 25 cm.
2011

Sin título

→Elementos apropiados:

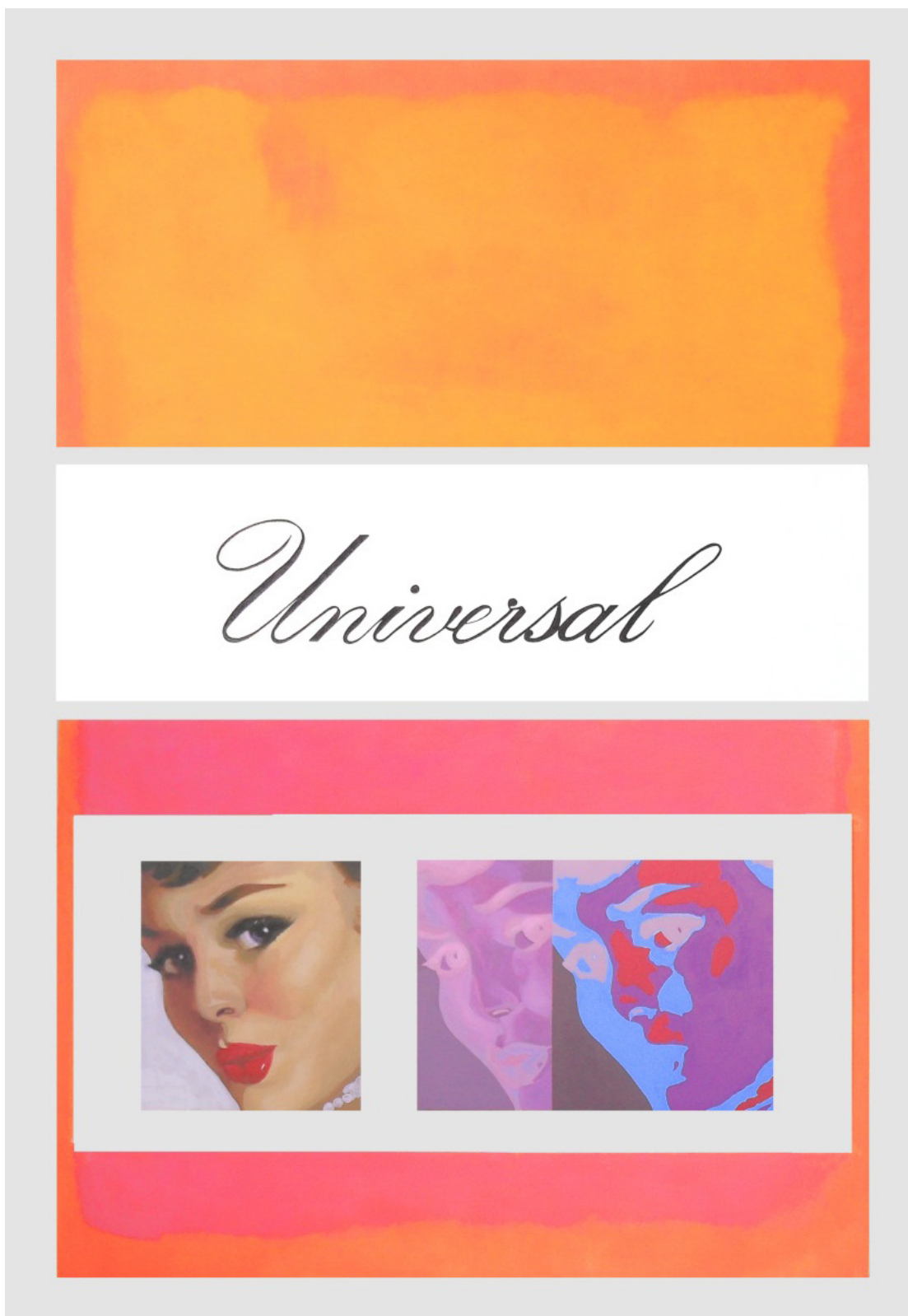
-La estructura compositiva de los trípticos religiosos medievales.

→Evocación-transformación y construcción del sentido:

Esta obra se desarrolló a partir de la apropiación en el formato y la estructura compositiva del tríptico religioso medieval, esto es, un panel central donde se ubica el elemento principal y dos laterales secundarios. A partir de ello, decidí retomar en el panel central dos elementos pertenecientes a dos cuadros anteriores, el torso de *Capricho o fatalidad* sobre el cual se yuxtapone el fondo magenta de una de las donas de *Escucha la pintura*, jugando así con los binomios presencia/ausencia y visible/oculto. Puesto que lo único que se retoma aquí es el fondo magenta, y la dona ha sido eliminada, queda un vacío a través del cual se puede observar un fragmento del torso de *Capricho o fatalidad*. A su vez, con ello se contraponen en el mismo panel el color plano y la abstracción con una pintura volumétrica y figurativa, con la intención de evidenciar una pareja que se ha pretendido opuesta dentro de la lógica del arte moderno: abstracción/figuración.

Por otro lado, en los paneles laterales opté por emplear la abstracción retomando la retícula, un elemento muy usado por la abstracción geométrica. Sobre cada módulo de ésta derramé pintura, evocando el denominado *pourring* (literalmente *verter*) asociado con el Expresionismo Abstracto y en particular con la obra de Pollock.

Finalmente, en cuanto al planteamiento cromático de los paneles laterales, éste está basado en un desvío de la pareja de complementarios rojo y verde, ya que los colores que aquí aparecen son magenta y un verde con bastante amarillo y que casi llega a verde fosforescente. Esta pareja cromática aparece acompañada por un gris medio. Así, la división resultante de la retícula ayuda a compensar lo pesado del campo de color del panel central y, debido a que la retícula divide los paneles en una proporción de cuatro módulos de alto por dos de ancho, ayuda a acentuar la verticalidad de los paneles laterales.



Guadalupe Fernández de Córdoba Durán

Se ruega insertar

acrílico sobre tela

paneles: superior 55 x 116 cm., central 35 x 116 cm., inferior 81 x 116 cm.,
interior izquierdo 40 x 35 cm., interior derecho 40 x 57 cm.

2010

Se ruega insertar

→Elementos apropiados:

-Un fragmento de la imagen de la obra *White Center (Yellow, Pink and Lavender on Rose)* de Mark Rothko.

-Un fragmento de la imagen de *Let's eat out* de Gil Elvgren, una pintura al estilo 'pin-up'.

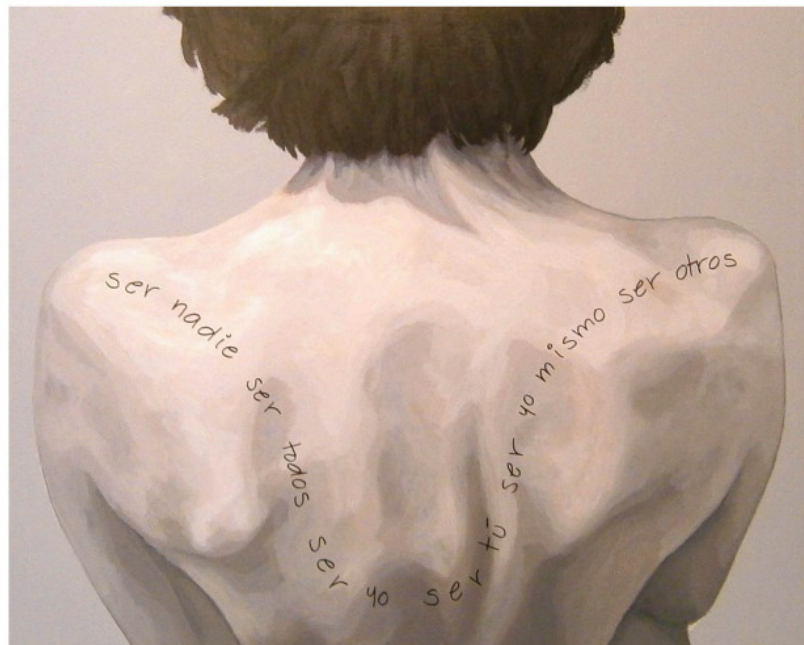
→Evocación-transformación y construcción del sentido:

Se ruega insertar gira en torno a la obra de Rothko *White Center (Yellow, Pink, and Lavender on Rose)*, y parte de un deseo de confrontar distintas nociones de arte. La elección de esta obra particular de Rothko obedeció a un mero gusto personal, y me basé en una imagen digital bajada de internet para su ejecución.

La intención era fragmentar la imagen de *White Center (Yellow, Pink, and Lavender on Rose)* para luego contaminarla. Siguiendo con ello decidí que, donde en el original aparece una franja blanca y otra delgada oscura, insertaría yo una franja blanca con la frase escrita '*universal*'. Opté por realizar esta franja en un panel independiente para reforzar tal idea de fragmentación. Este panel, por un lado, evoca mediante la repetición de un código al arte conceptual y, por el otro, la frase '*universal*' pretende cuestionar la pretensión de universalidad asumida por la abstracción norteamericana de posguerra.

Ahora bien, dentro del panel inferior se insertaron dos paneles más pequeños —de allí el título de la obra—, gesto que remarca en la materialidad de la obra la fragmentación y contaminación que se pretende realizar a nivel conceptual. En uno de estos pequeños paneles se encuentra un fragmento de la imagen de la obra *Let's eat out* de Gil Elvgren, una pintura 'pin-up' cuyo estilo fue desarrollado en Norteamérica casi a la par de la abstracción y que, a la luz de la estética moderna imperante en aquella época, no alcanzaba la categoría de arte.

Se ruega insertar es pues, una obra que, mediante la contaminación de códigos, pretende confrontar distintas nociones de arte y que, más que ofrecer respuestas, plantea preguntas.



Guadalupe Fernández de Córdoba
Tú, yo, todos
acrílico, óleo y marcador permanente sobre tela
paneles: izquierdo 60 x 36 cm., central 64 x 80 cm., derecho 60 x 41 cm.
2011

Tú, yo, todos

→Elementos apropiados:

-Fragmentos del texto *La revolución electrónica*, de William S. Burroughs.

→Evocación-transformación y construcción del sentido:

En esta obra se incorpora una variante distinta de la cita: aquella de un texto escrito. El texto que aparece, tanto en el panel central como en los laterales, se corresponde a la transcripción de pequeños fragmentos del texto *La revolución electrónica* de William S. Burroughs. Así, la obra se desarrolla en torno a tales frases. En el panel izquierdo se lee: '*estar presente estar ausente*', en el derecho: '*permanecer adentro permanecer afuera*', y en el texto que recorre la espalda del personaje del panel central dice: '*ser nadie ser todos ser yo ser tú ser yo mismo ser todos*'. En mi propia lectura de estas frases, y del texto de Burroughs, percibía que aunque tales frases no estaban enunciadas a manera de pregunta, sí reflejaban un cuestionamiento acerca de las cuestiones de *ser* y *estar*. A partir de mi propia interpretación de dichos fragmentos del texto, tal cuestionamiento cobraba tintes de indecisión, ambigüedad. Las frases de los paneles centrales muestran una oposición binaria: presente/ausente y dentro/fuera, mientras que en la del panel central no existe tal oposición y más bien se presenta un abanico de opciones. Siguiendo con mi interpretación del texto, no sólo percibía yo en él indecisión, sino que iba percibiendo también cierto tono de ansiedad. Si tal indecisión y ansiedad las percibía yo en el texto o más bien éste las provocaba en mí, era una distinción que poco importaba en ese momento, dichas cuestiones estaban ya allí y fue a partir de ello precisamente que desarrollé la obra.

En consonancia con ello decidí abordar la obra principalmente en tonos acromáticos y sin mucho contraste en cuanto a luminosidad se refiere. En los paneles laterales primero escribí el texto sobre la imprimatura con plumón indeleble y, posteriormente sobre esto trabajé la superficie con óleo. En este caso opté por utilizar óleo por dos razones: la primera fue por su propiedad matérica y, la segunda, fue porque cuando se cubre con él el marcador indeleble, éste se activa y contamina el óleo, transluciéndose. Esto último me daba un efecto un tanto borroso sobre el texto, éste se alcanza a ver pero no con nitidez y, de cierto modo, no está ni ausente ni presente —aludiendo a la frase de Burroughs— sino en ese punto intermedio, un fantasma.

Por otro lado, los acentos de color de los paneles laterales obedecen más bien a una necesidad compositiva y formal, y la elección particular del color rojo radica en que éste, de entre todos los demás colores, es el logra mayor contraste con los acromáticos.

En cuanto al panel central, opté por la figuración para oponerla a la abstracción de los paneles laterales y, como ya es una constante en mi obra, elegí un fragmento de anatomía sobre un fondo plano. En este caso, como en otros similares, me basé en una fotografía de mi propio cuerpo, sólo que esta vez por ser de espaldas pedí a otra persona que la tomara siguiendo mis instrucciones en cuanto al encuadre ya que, cabe mencionar, yo había dispuesto ya de la iluminación lo mismo que en otros casos de este tipo. La elección de que fuera un personaje de espaldas se debió al texto y al cuestionamiento que éste levanta: ¿ser quién?, ¿tú, yo, todos, nadie, quién? La figura de espaldas no muestra su identidad, por lo tanto puede ser tú, yo, otro, nadie. A su vez, es este planteamiento el que le da el título a la obra.

Finalmente, en el panel central el texto está escrito con plumón indeleble sobre la espalda del personaje creando un ritmo, moviéndose, girando sobre su piel, como metáfora de las frases de Burroughs que giran y giran dentro de mi mente.

Conclusiones

La estrategia apropiacionista posee gran relevancia en, y para, la pintura posmoderna. Por un lado, es una estrategia que habilita la deconstrucción y la dislocación de discursos; mientras que, por otro lado, implica *una manera de decir*, un modo de significar específico.

Uno de los puntos claves de la estrategia apropiacionista en la pintura posmoderna es que ésta opera mediante un proceso de resignificación. Así, al estudiar la apropiación bajo la luz de la resignificación, es imprescindible adentrarse en un terreno más vasto y profundo: la construcción de sentido de la obra. La cuestión se complejiza en el momento en que caemos en la cuenta de que de lo que se está tratando aquí es de procesos. Tanto la resignificación como la construcción de sentido de la obra son procesos que se van desarrollando, ya sea durante la lectura de la obra como durante la creación de la misma, de allí la importancia de que la presente investigación sea de carácter teórico-práctico.

A su vez, estos procesos están permeados, responden y se insertan, en la lógica de producción artística posmoderna. Es el cambio de actitud y percepción que conforma lo que podríamos llamar *una sensibilidad posmoderna*, lo que ha posibilitado estos procesos.

De modo que, más que realizar una mera topografía de la apropiación en la pintura posmoderna; en el corazón mismo de esta investigación, se encontraba la fuerte intención de analizar la apropiación en la pintura posmoderna en cuanto a su modo operativo, desde sus mismos procesos, con el fin de entender mejor su potencial y relevancia en, y para, la pintura. Puesto que, pensamos, sólo un conocimiento profundo, basado en la reflexión, nos ayudará a calibrar, y a utilizar, la totalidad del potencial de las prácticas artísticas que tenemos entre manos.

Abordar la cuestión del proceso de construcción de sentido de la obra posmoderna no es cosa fácil, ya que, específicamente en cuanto a la pintura se refiere, la obra responde a presupuestos distintos de aquellos que se detentaron hasta la modernidad estética.

En particular, la obra que produce la pintura apropiacionista posmoderna, es una obra que pudiera parecer fragmentada, puesto que se nos presenta como un conjunto de retazos hilvanados, pero que, en realidad está conformada por redes de significados parciales que sólo alcanzan su fluidez y total significación al analizarlos bajo un sistema mayor, estos es, la obra en conjunto y su modo de insertarse en el panorama del arte contemporáneo. Es además, una obra que pretende hablar a través del otro, lo cual la lleva a emplear un *modo de decir* que no es directo y que se apoya en el *entre*, apelando a un "vacío" que más bien estaría *lleno a medias*. Lo cual, a su vez, le añade un excedente de significado por un lado y, por el otro, una fuerte carga conceptual.

Ahora bien, para poder entender y dar razón de estos procesos a nivel teórico, fue de gran importancia el acercamiento a algunos aspectos de la teoría posestructuralista. En cuanto a lo relacionado con las estrategias apropiacionistas, fue útil la teoría formulada por Barthes acerca de los sistemas semiológicos amplificadas y, la noción del texto como lectura-escritura propuesto por Kristeva. En cuanto a la construcción de sentido de la obra en general, fueron de especial utilidad las nociones derrideanas de la diseminación y lo indecible.

A lo anterior, se le añadió el estudio y análisis de dichos procesos a la luz de la práctica pictórica.

Todo ello desemboca en la presentación aquí, por un lado, de una base teórica específica y distinta a partir de la cual dar razón de dichas cuestiones. Y, por el otro lado, de la obra pictórica resultante como sustento de la hipótesis de trabajo, la cual aludía a la posibilidad y potencial de la apropiación, como proceso de resignificación, en la producción pictórica.

Cabe mencionar que, durante la investigación, salió a la luz un problema secundario: la falta de consenso y unidad en torno a la clasificación de las diversas estrategias englobadas bajo la etiqueta de 'apropiación' en pintura. Aunque abordar este problema no fue, en ningún momento, un objetivo en esta investigación, si es pertinente destacarlo, así como también su importancia en cuanto a punto débil para otras investigaciones.

Del mismo modo pienso que es importante identificar, valorar y esbozar las nuevas líneas de investigación que pudieran derivarse de la presente, con la intención de desarrollarlas en un futuro. En este caso concreto, he identificado por lo menos dos líneas que se derivan de la presente investigación: el problema de la resignificación y el problema de la construcción de sentido de la obra, ambos orientados al ámbito pictórico. Ya que, aunque ambas cuestiones han sido abordadas ampliamente en la presente

investigación, en todo momento fueron analizadas exclusivamente a la luz de la apropiación, por lo cual queda aún mucho por abordar. En cuanto al problema de la construcción de sentido de la obra, pienso que es una cuestión vasta e importante dentro de la pintura posmoderna que aún requiere atención. En lo personal, pienso que ésta bien podría ser el objeto de estudio de una investigación por venir.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Mitologías* (2da. ed.). México: Siglo XXI, 2010.
- *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1995.
- “De la obra al texto.”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- “La mitología hoy.”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.
- “La muerte del autor”; en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- “Texto (teoría del).”, en *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Baudrillard, Jean. “La precesión de los simulacros”; en *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 2007
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Buchloh, Benjamin H. D. “Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke.” En Evans, David (Ed.). *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. Londres, Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2009. pp. 178-188.
- “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art.” *Artforum*, Sept. 1982. pp. 43-56.

Corona Cabrera, Laura Alicia. *Estrategias de la Posmodernidad: Apropiacionismo y pastiche, experiencia creativa en el campo del ensamblaje*; tesis de maestría. México: UNAM, 2001.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Derida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975.

— "La différance.", en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2006.

— *Papel Máquina. La cinta de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003.

Crimp. "Imágenes." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. 175-188.

— "Appropriating Appropriation." En Evans, David (Ed.). *Appropriation. Documents of Contemporary Art*. Londres, Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2009. pp. 189-193.

— "Sobre las ruinas del museo." En Foster, Hal (Ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. pp. 75-92.

Evans, David (Ed.). *Appropriation*. Cambridge: Whitechapel Galery and The MIT Press, 2009.

Foster, Hal. "Introducción al Postmodernismo." En Foster, Hal (Ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. pp. 7-18.

— "Asunto: Post." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. 189- 201.

— *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001

Foucault, Michel. "Saber y poder"; en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2006.

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

Habermas, Jürgen. "La modernidad, un proyecto incompleto." En Foster, Hal (Ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. pp. 19-36

Huyssen, Andreas. "Cartografía del postmodernismo". En Josep Picó (E.d.). *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.

Kelly, Mary. "Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna". En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. 87-104.

Krauss, Rosalind. "La originalidad de la vanguardia: una repetición posmoderna." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. 13-30.

Kristeva, Julia. *Semiótica* (vols. 1-2) (2da. ed.). Madrid: Fundamentos, 1981.

Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad. Explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Owens, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. 203-235.

Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

Ulmer, Gregory L. "El objeto de la poscrítica." En Foster, Hal (Ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. pp. 125-164.

Wallis, Brian. "Qué falla en esta imagen: una introducción." En Wallis, Brian (Ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. pp. ix-xvi.