



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**Geometrismo de los 70's, Patrones Decorativos y la
Contaminación del Lenguaje Pictórico**

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
Montserrat González Rosales

DIRECTOR DE TESIS:
Maestro Fausto Renato Esquivel Romero

MÉXICO D. F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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





UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**Geometrismo de los 70's, Patrones Decorativos y la
Contaminación del Lenguaje Pictórico**

TESIS

**Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales**

**PRESENTA:
Montserrat González Rosales**

**DIRECTOR DE TESIS:
Maestro Fausto Renato Esquivel Romero**

México, D.F. 2014

AGRADECIMIENTOS

Gracias a Dios por la fortaleza y el valor para superar todas las pruebas.

A mis papás que son mi mayor tesoro, por sus consejos y su crítica, por creer en mi aún cuando yo no creía, por ser la fuerza que me falta y ayudarme a seguir caminando.

A mi hermana por su compañía, su amistad y paciencia, pero sobre todo porque no hay "hay nadie como tú".

A mi tío Homero por su cariño, consejos, apoyó y compañía.

A mis abuelos por sus bendiciones desde el cielo.

Al maestro Renato Esquivel por el apoyo brindado, por su paciencia y sus invaluable consejos.

A todos y cada uno de los miembros del jurado por el tiempo dedicado a la revisión del trabajo.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1: LA PINTURA ABSTRACTA DEL SIGLO XX AL ARTE CONCEPTUAL

1.1 La pintura abstracta	1
1.1.1 Neoplasticismo	2
1.1.2 Wassily Kandinsky	6
1.1.3 Expresionismo Abstracto	9
1.1.4 Minimalismo	20
1.1.5 Arte Conceptual	24

CAPÍTULO 2: CRITICA Y DESMANTELAMIENTO DE LA PINTURA PURISTA ATREVES DE LA DECONSTRUCCIÓN Y LA ABSTRACCIÓN

2.1 La modernidad	26
2.2 La hermenéutica de gadamer	28
2.3 La Posmodernidad	32
2.3.1 El estructuralismo	34
2.3.2 El posestructuralismo	35
2.4 La deconstrucción	36
2.4.1 Oposición Binaria	40
2.4.2 La deconstrucción en el arte	42
2.5 La apropiación / relectura	43
2.5.1 La simulación	49
2.5.2 El mito	51
2.5.3 La alegoría	55

CAPÍTULO 3: DECONSTRUCCIÓN DE LAS TEORÍAS CROMÁTICAS: CONFRONTACIÓN DE DOS LENGUAJES EN LA PINTURA

3.1 Elementos técnico-formales	59
3.1.1 Teorías cromáticas	63

3.1.2 Incorporación de elementos extrapictóricos en mi pintura	65
3.2 Deconstrucción desde lo formal y lo teórico	68
3.3 Propuesta visual	70

CONCLUSIONES

GLOSARIO

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, es una investigación teórico-práctica que surge de la inquietud que como artista visual tengo por experimentar y explorar que es posible que el arte retome ideas de otras áreas. Es a partir de esto que decido trabajar con la pintura abstracta dado que ofrece múltiples posibilidades, las cuales me permitieron incluir en mi obra elementos decorativos.

Esta inclusión de elementos fue fundamental para poder establecer la lógica binaria, entre dos opuestos, la abstracción y la decoración, al tiempo que se genera una crítica al lenguaje purista a través del desmantelamiento de lenguajes, propio de las estrategias posmodernas.

Para lograrlo fue necesario establecer los antecedentes históricos de la pintura abstracta, que abarca desde el neoplasticismo propuesto por Piet Mondrian, el uso de las retículas ortogonales y las ideas sobre la abstracción de Wassily Kandinsky y como se relaciona con el color.

Así mismo se aborda el expresionismo abstracto y las vertientes que derivaron de este, tales como la pintura de acción y pintura de superficie, el manejo del color, el gesto y el color field.

Otro movimiento que generó interés para la investigación es el minimalismo que parte de la reducción de elementos a un sólo color y en la sencillez. Por último está el arte conceptual, movimiento que trabaja con objetos cotidianos y el cómo se resignifican dentro de la obra pictórica.

De esta manera el análisis deconstructivista en el que está basada la investigación tiene como antecedentes la hermenéutica gadameriana, la perspectiva sobre la posmodernidad que ofrecen Jean Francois Lyotard y Gianni Vattimo, y se abordan el estructuralismo y las teorías lingüísticas de Ferdinand de Saussure.

El pensamiento posestructuralista que sirve como antecedente a la teoría deconstructiva propuesta por Jacques Derrida, una de las más importantes del estructuralismo, recurriendo a la fragmentación y la no linealidad, proponiéndola como una lectura descentralizada.

Dentro de la investigación se abordan la apropiación y la simulación que son los equivalentes del posestructuralismo francés, utilizados en los Estados Unidos, cuyo objetivo común es la descentralización de los significados ya establecidos, para resignificar y obtener un nuevo significado.

El objetivo de la investigación fue establecer los propósitos del entrecruzamiento de lenguajes como estrategia para vincular disciplinas, a través de los procesos apropiacionistas, teniendo elementos que serán despojados de su sentido y contexto original.

De ahí que el entrecruzamiento funciona como vía de articulación de lenguajes y recombinación de distintos componentes, tales como la abstracción y la decoración, cuestionando los paradigmas propuestos por la modernidad y dando lugar a la recombinación de significados o la transformación de los significados originales en nuevos, permitiendo así la relectura.

Otro de los conceptos que se abordan en la investigación es el desmantelamiento del pensamiento purista el cual genera ambigüedad dentro de la pintura, convirtiéndola en impura y despojándola de la pulcritud que, de acuerdo con las propuestas suprematistas y constructivistas la caracterizan.

Es así que las resignificaciones se dan a través de la desmitificación tanto de la abstracción como de la decoración, en el cual uno de ellos es despojado de su contenido, transformando y resignificando de manera similar a la alegoría, la cual aísla los significados de función y contexto originales, fragmentándolos.

La utilización del montaje como recurso alegórico, funciona a través de la yuxtaposición de fragmentos que dentro de la obra pictórica se construyen a partir

de imágenes preexistentes y objetos que dentro de su contexto no conviven con la pintura, perdiendo toda referencia de su origen y modificando su significado.

Por último, articulan los elementos técnicos-formales creando un vínculo entre ellos a través de la contaminación de la pintura purista, haciendo uso de las teorías deconstructivistas y las estrategias apropiacionistas con la intención de crear citas, ambigrafías y simulaciones.

En el trabajo también se abordan las teorías cromáticas, haciendo uso de las relaciones de temperatura por sistemas cromáticos e intensidad con la intención de utilizar las paletas cromáticas que caracterizan al Suprematismo y al Constructivismo, deconstruyéndolas y contaminándolas con colores primarios y tonos pastel utilizados en la decoración de interiores.

Dentro de los procesos de realización de la obra la incorporación de elementos extrapictóricos se generó tomando los principios de la combine painting y la apropiación, añadiendo objetos que pertenecen al mundo del diseño y la decoración así como la incorporación de texturas al lienzo.

La propuesta visual recurre a las estrategias posmodernas, como la relectura, apropiación y la deconstrucción, para realizar un análisis de la obra desde lo técnico-formal, describiendo los procesos de realización de los cuadros, en los que se articulan la pintura con el diseño de modas y la decoración.

En los ejercicios pictóricos que se presentan como parte del proyecto se describen los elementos con los que se contamina la tradición pictórica, y las citas o parodias que se realizan de obras de algunos pintores como Lucio Fontana y Kazimir Malévich, en los cuales se incorporan texturas visuales o matericas y el uso del collage y las paletas cromáticas de cada cuadro.

La obra está ordenada de acuerdo a las características que los unifican, ya sea de manera visual o en el proceso de realización de los mismos, explicando el cómo y el por qué de los elementos que componen los cuadros, tanto en lo técnico

como en lo formal marcando la evolución y desarrollo del proceso de investigación y realización que se realizaron de forma paralela.

CAPÍTULO 1: LA PINTURA ABSTRACTA DEL SIGLO XX AL ARTE CONCEPTUAL

1.1 LA PINTURA ABSTRACTA

La palabra abstracción proviene del latín *abstractio* y se refiere a separar las propiedades de un objeto mediante un proceso mental que consiste en dejar de prestar atención a lo sensible para concentrarse en la razón.

El arte abstracto es un movimiento artístico que surge en 1910 perteneciente a las vanguardias y se distingue por prescindir de todos los elementos figurativos reduciéndolos a sus aspectos cromáticos, formales y estructurales, además de acentuar las formas, abstrayéndolas, alejándolas de la imitación o mimesis y rechazando cualquier forma de copia de modelos exteriores a la conciencia del artista.

El arte abstracto no considera necesario tener representaciones figurativas ya que se inclina a reemplazarla por un lenguaje visual con significaciones propias.

La polémica que se formó alrededor de la pintura abstracta en un principio, debido a sus características, se desvaneció con el paso del tiempo dando lugar a una fuente inagotable de recursos para las nuevas generaciones de artistas.

No obstante, la abstracción no es un movimiento único debido a que histórica y formalmente se ha desarrollado a partir de una variedad infinita de posibilidades técnicas y estilísticas, las cuales le han permitido derivar en distintos movimientos entre los que destacan la abstracción geométrica, la abstracción lírica, analítica, el informalismo (expresionismo abstracto), el arte cinético y la abstracción cromática (sincromismo).

1.1.1 NEOPLASTICISMO

Es un movimiento artístico iniciado en 1917 en Holanda por Piet Mondrian. Se trata de una corriente vanguardista que “descansa en una concepción optimista del hombre y su capacidad para crear un futuro de pleno desarrollo individual y social”.¹

De la misma manera que Kazimir Malévich y Wassily Kandinsky, Mondrian se sentía abrumado por la infinidad de nuevas posibilidades que ofrecía el arte, así como la diversidad de vías que conducían a un nuevo mundo interior y abstracto.

Interesado por la relación entre la religión y el arte Mondrian se unió a la Sociedad Teosófica de Madame Blavatsky en 1908. De la teosofía obtuvo varias ideas que contribuyeron a construir y consolidar su estilo abstracto, entre ellas que “a través del equilibrio y la reconciliación de fuerzas opuestas, y que esa reconciliación quizás deba ser alcanzada deconstruyendo cualquier principio o creencia dominante”.²

Las razones por las cuales Mondrian le era leal a los planteamientos de Madame Blavatsky, fueron que ella veía el arte y la religión como dos disciplinas que se encontraban en caminos paralelos, pero también porque reconocía que el objetivo de ambas era trascender la materia.

El Neoplasticismo también conocido como Constructivismo Holandés, está incluido dentro del Arte Abstracto, desechando toda referencia a la realidad que no fuera plástica, se caracteriza fundamentalmente por la sencillez, calidad y equilibrio, basados en el lenguaje de la abstracción geométrica. Cabe destacar que el Neoplasticismo tiene sus bases en el Cubismo, movimiento que marcó un momento decisivo en la carrera de Mondrian.

¹ Amalia Martínez Muñoz. *Arte y arquitectura del siglo XX: vanguardia y utopía social vol.1*. España, Editorial Montesinos, 2001, p. 97.

² John Golding. *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. España, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 25

En 1917 Mondrian escribió para la revista *De Stijl* (El Estilo), el primer capítulo del libro *La nueva plástica*, donde explicaba que la creación pura del estilo humano y el arte son expresados como un universo estético que se manifiesta de forma abstracta.

Paul Cézanne se convirtió en su punto de partida, a través de él Mondrian aprendió a darle el mismo peso pictórico a todas las áreas de la superficie del cuadro. Convirtiéndose en un pintor cubista, descubrió que al alejarse de la perspectiva tradicional terminaba con la visión del mundo exterior que tenían los artistas occidentales.

Mondrian aprovechó al máximo el andamiaje y las retículas del cubismo analítico, con la intención de darles una nueva finalidad. Para él era primordial la eliminación distintiva entre figura y fondo, materia y no materia, excluyó la imagen de los planos y el espacio que la rodea, para crear piezas frontales que reafirmaran la bidimensionalidad.

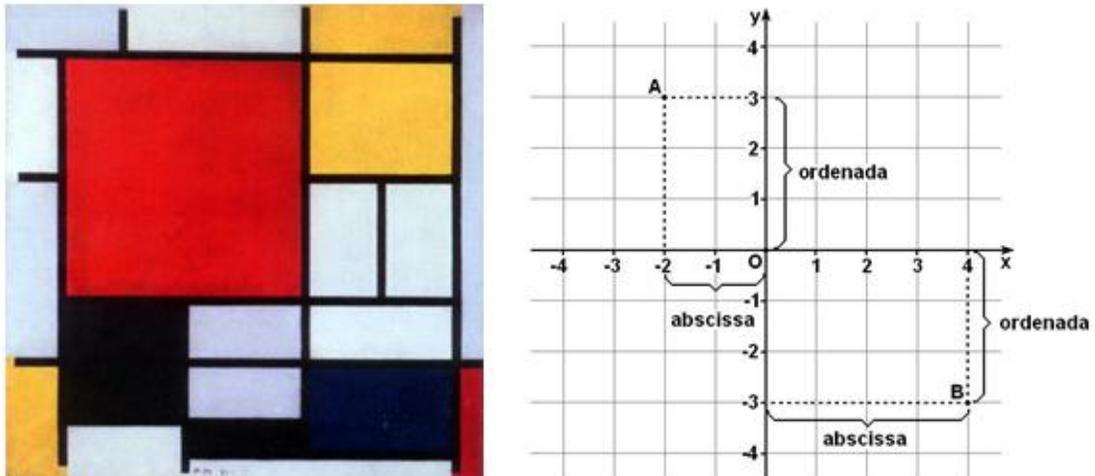
Los principios básicos del Neoplasticismo se regían por reglas estrictas que limitaban las composiciones a representaciones geométricas ortogonales, donde el vocabulario se reducía a parejas de contrarios como: el color y *el no color*, la línea vertical y horizontal, estableciendo un sistema cartesiano de abscisas y ordenadas³, cuadros y rectángulos, donde el color se resume a los tres primarios, amarillo, rojo y azul, y los no colores negro, blanco y gris.

En este punto la “línea queda reducida a la retícula ortogonal, la relación antagónica entre ejes que forman una estructura que sirve de apoyo al color. Armado con este simple utillaje, Mondrian puso todo su empeño en la organización de perfectas armonías plásticas y en cada una de ellas creará lograr la encarnación del equilibrio absoluto”.⁴

³ En un plano la coordenada cartesiana x se denomina abscisa, mientras que la coordenada cartesiana y recibe el nombre de ordenada. “Definición de abscisa”, [en línea], México, definicion.de, Dirección URL: <http://definicion.de/abscisa/>. [consulta 9 de febrero de 2012].

⁴ Martínez Muñoz, *Op. cit.* p. 100 y 101

Figura 1.1



Fuentes: www.utopicosanimicos.blogspot.com y oswibarrio50.blogspot.com/2011/04/plano-cartesiano.html

La superficie del cuadro está organizada por una retícula irregular de líneas horizontales y verticales, líneas gruesas que en algunos casos alcanzan el borde de la tela, con la intención de que las piezas no parecieran un fragmento de un todo mayor.

Así las líneas rectas contrapuestas en ángulo recto comienzan a formar parte fundamental del lenguaje del Neoplasticismo expresando el equilibrio del universo, convirtiendo al cruce horizontal y vertical en la síntesis perfecta del equilibrio en sentido abstracto.

El Neoplasticismo tuvo connotaciones filosóficas idealistas a través de las cuales se pretendía representar la esencia de la realidad, plasmando en ella lo universal y lo objetivo, lo subjetivo y lo concreto, aspirando a la simplicidad del lenguaje sustrayendo lo anecdótico, circunstancial o individual, obligando al artista a prescindir de todo lo que implicara gesto, movimiento y realidad.

Sin embargo, su adscripción al sistema cartesiano matemático-geométrico convirtió su filosofía idealista a una racionalista, donde las reglas son estrictas y

la estructura de la retícula ortogonal es el instrumento ideal para los propósitos del Neoplasticismo.

De ahí que el Neoplasticismo es entendido como:

Un arte racionalista geométrico matemático que propugna la expresión de un todo universal. El Neoplasticismo quedaría establecido como un arte espiritual, místico, purificado por un sucesivo proceso de ascetismo por medio del cual la naturaleza, los objetivos, las cosas, se irían desprendiendo paulatinamente de lo accesorio, de lo concreto para irse quedando en sus líneas esenciales que siempre serían geométricos y ortogonales.⁵

De tal manera que la distribución de los cuadros, los colores y los tamaños en la retícula provocan un efecto óptico, creado por la saturación cromática. Para este momento la paleta de color de Mondrian había decantado por los amarillos ocre, azul cobalto o rosa, compensados por blancos y grises pálidos.

Antes de regresar a París 1919, Mondrian ya había desarrollado su propio y característico método compositivo, en el cual se alteraba simultáneamente la forma de cada cuadro que para el final de su vida la cantidad de variaciones era sorprendente.

Al Neoplasticismo de Mondrian solo le hacía falta un paso para llegar a su total desarrollo, y es la reafirmación de la malla ortogonal y la ratificación del equilibrio entre la línea y el color, consiguiendo llegar a la abstracción mediante la notación lineal.

⁵ Ana María Preckler. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Volumen 2. España, Editorial Complutense, 2003, p. 184 y185.

1.1.2 WASSILY KANDINSKY

Wassily Kandinsky desarrollo diversas investigaciones sobre las posibilidades que ofrecía la abstracción, las cuales revolucionaron las concepciones tradicionales de la representación estética, definiendo en el campo del arte la llamada era de la modernidad, razón por la cual es considerado el inventor de la pintura abstracta.

Kandinsky comienza a pintar a la edad de treinta años, guiado por la convicción moral de que el mundo se puede cambiar a través del arte. Tal ideología originó de su desconfianza por la ciencia contemporánea y su creencia en el misticismo, a pesar de no ser uno de ellos, ya que él era el más programático y romántico de los artistas abstractos de su época.

Muchos son los elementos que caracterizan y alejan a Kandinsky de sus contemporáneos Piet Mondrian y Kazimir Malévich, entre ellos su actitud frente al simbolismo, ya que Mondrian los estudió poco y los abandonó cuando aparecieron sus preocupaciones formalistas, ya que para él, el significado estaba arraigado en la forma, mientras que para Malévich, que era un iconoclasta, se dio cuenta que su camino era mirar hacia el futuro rechazando tajantemente el simbolismo.

Kandinsky tenía una formación simbolista con influencias rusas, francesas y alemanas, y se involucró tanto en el que con el tiempo se convirtió en el simbolista por excelencia.

En 1986 se muda a Múnich, convencido de que ahí el arte no era retrogrado como en Rusia, algunos años después pensaría lo mismo del arte alemán y se mudaría a Paris.

Durante esta etapa de transición conoció las primeras manifestaciones del simbolismo ruso, del cual destacó los aspectos apocalípticos y morales del arte, así como sus propiedades curativas y redentoras. Pero no sólo se interesó y estudió el simbolismo, también el neoprimitivismo pictórico, el cubofuturismo ruso,

aun cuando nunca se sintió atraído por el cubismo, este le permitió mantener el vínculo con el siglo XIX.

El simbolismo alemán era afín con el ruso, sólo que con más intereses teóricos. Las diferencias entre ambos eran evidentes, el alemán se inclinaba por el sintetismo y experimentaba con las artes aplicadas o decorativas, pero Kandinsky tenía muy claro que lo decorativo podía malograr sus aspiraciones abstractas.

Fue la pintura fauvista la que le abrió las puertas a un mundo de posibilidades pictóricas que hasta el momento desconocía, de ella le atraían su hedonismo colorista y formalista.

El color se asocia concreta y objetivamente con las composiciones abstractas, las cuales pueden generar una respuesta emocional, según el uso adecuado que se le dé al color. Para explicar esto Kandinsky utilizaba la siguiente metáfora:

[...] el color influye directamente sobre el alma. El color es el teclado, los ojos los martinetes, el alma es un piano de muchas cuerdas. El artista es la mano que toca, pulsando una tecla tras otra con el propósito de producir vibraciones del alma.⁶

Ideas similares fueron reforzando la creencia de Kandinsky de que una obra de arte debía tener una estructura sinfónica, lo cual se materializa en sus primeras pinturas abstractas donde la composición “música-color” es evidente, principalmente por la ausencia de objetos reconocibles.

Él creía en el potencial del arte puramente abstracto y aunque nunca pretendió hacer cuadros musicales, sí incorporó al proceso de consecución de sonidos y melodías, donde los colores, las formas y las líneas tenían la capacidad de evocar sonidos.

⁶ Citado en: Philip Ball. *La invención del color*. España, Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 41

De ahí que para él la música tenía supremacía sobre la pintura, en 1921 escribió: “después de la música, la pintura bien puede ser la segunda de las artes impensables sin construcción [...] o en consecuencia la pintura alcanzará los niveles más altos del arte, donde la música ya ha estado durante varios siglos”.⁷

No obstante, sus ideas no se limitaban a la relación entre el color y la música, ya que para él Schopenhauer jugaba el mismo papel que Hegel tenía para Mondrian y Malévich.

Theodor Adorno explica el porqué la preferencia de Kandinsky por Schopenhauer sobre Hegel, dice que ambos “sufrieron la pluralidad heterogénea e intentaron sintetizar lo yuxtapuesto; Schopenhauer mediante un sistema jerárquico coronado por la música; Hegel mediante un sistema histórico-dialectico que culmina la poesía”.⁸

Un elemento clave en el desarrollo de Kandinsky es *Composición II* que es un boceto al óleo con fecha de 1910, perteneciente a un grupo de diez obras que él pintó, de las cuales sólo existen siete.

Composición II es una pintura cromáticamente más ostentosa que cualquiera que hubiera producido antes, representa el plano pictórico sugiriendo una forma que encuadra visual y psicológicamente, así como un espacio capaz de envolver al espectador de la obra, además de que el color se asume como un transmisor de la “necesidad interna”.

Kandinsky temía que el arte referencial se convirtiera en arte decorativo, pues lo que él buscaba era la eliminación de imágenes referenciales, rechazando parte de su iconografía anterior.

⁷ John Golding. *Op. cit.* p. 87

⁸ Theodor Adorno. *Critica de la cultura y sociedad*, Madrid, Akal, 2008, p.382.

Figura 1.2
Composición II, 1910



Fuente: <http://materiaconstruida.blogspot.mx/2011/12/al-encuentro-de-kandinsky.html>

Por eso Kandinsky es considerado una de las figuras fundadoras del arte moderno del siglo XX, aún a pesar de que dirigía su mirada al próximo milenio, se cuenta entre los primeros abstractos europeos y quizá uno de los más importantes para el nacimiento de la segunda ola de abstracción revolucionaria.

1.1.3 EXPRESIONISMO ABSTRACTO

Es un movimiento que surge en Estados Unidos a principios de los años cuarenta, cuya premisa se alejaba del lenguaje figurativo, creando un nuevo estilo en el que se fusionaran la abstracción y el surrealismo y se experimentara de manera

autómata con nuevas técnicas para realizar un arte individualizado donde lo que importaba era la personalidad del artista y cada obra debía ser considerada autógrafa.

El auge del expresionismo abstracto coincide con el período en que el arte americano logra su identidad al romper con el vínculo que lo unía al arte europeo. De manera contradictoria, la llegada de artistas europeos a Nueva York, después de la Segunda Guerra Mundial, y la presencia del grupo surrealista fueron fundamentales para el nacimiento del nuevo movimiento.

Dentro del expresionismo abstracto se distinguen dos formas de trabajo: la pintura gestual o pintura de acción (action painting) y la pintura de superficie o color field. Los artistas que decantaron por la primera concebían la creación pictórica como una forma para dejar actuar con total libertad a su estado de ánimo.

Mientras que los artistas del color field mostraron interés por la variedad de posibilidades que ofrecen las yuxtaposiciones cromáticas y las combinaciones de colores en superficies de grandes dimensiones.

Action Painting

Tiene sus orígenes en las creaciones automáticas del surrealismo, el cual sostenía que el arte automático tenía la capacidad de liberar la luz del inconsciente, de ahí que a las obras surrealistas se les atribuían diferentes elementos simbólicos y figurativos que mostraban de alguna forma la psicología del artista.

Por el contrario el action painting se interesaba más por la acción de pintar, manteniéndose al margen de lo representativo o simbólico. Entre sus principales características son:

- La ausencia de relación con lo objetivo.
- El rechazo de todo convencionalismo estético.
- Libre y subjetiva del inconsciente.

- La valoración de lo occidental
- Predominio del trazo gestual en expresiones de gran dimensión.

Dentro de la pintura de acción se destaca el *Dripping*, técnica que se distingue por salpicar la pintura sobre el lienzo de forma espontánea y energética, convirtiéndolo en un espacio de acción, donde los colores utilizados son los que fabrica la industria como: esmaltes sintéticos y pinturas metalizadas.

Jackson Pollock es uno de los artistas más destacados del expresionismo abstracto. Utilizando la técnica de dripping elaboró esquemas de formas entrelazadas utilizando la pintura como materia viva, que fluye en forma de delgados hilos, manchas y gotas coaguladas que al caer sobre el lienzo produce salpicaduras.

Otra de las características de la pintura de Pollock es el “all over” que consiste en cubrir por completo el lienzo con la pintura, permitiéndole crear una atmósfera completa y sin límite en el marco.

La influencia de Pollock sobre el expresionismo abstracto fue positiva, principalmente por su trabajo y la búsqueda de nuevas alternativas para plasmar sus ideas, así como por su capacidad de crear por medio de la composición de los materiales, lo que le permitió convertir su obra a la abstracción y alcanzar la libertad cromática y de expresar una emoción de caos y desorden.

Para 1940 Pollock había logrado suprimir de su pintura todos los elementos figurativos, alcanzando así la abstracción. Sin embargo, es posible que gracias a las primeras influencias el artista estadounidense aún tuviese presente la figuración en su obra, a pesar de que no se encontraba de forma directa en la pintura.

Otro artista destacado del expresionismo abstracto es Willem de Kooning que en 1916, a la edad de doce años abandonó la escuela para comenzar a

trabajar como aprendiz en una empresa de artistas decoradores comerciales, y por las noches asistía a clases en la Academia de Rotterdam de Bellas Artes, donde estuvo ocho años.

Para 1926 De Kooning emigró a los Estados Unidos, donde trabajó como pintor de brocha gorda, dos años después comenzó a pintar naturalezas muertas y figurativas con influencia en las escuelas de París y México.

Su primer contacto con la abstracción fue en 1930, cuando comenzó a utilizar formas biomorfas y composiciones geométricas simples, además de su trabajo en el Proyecto Federal de Arte (FAP), para el cual pintó varios murales, demostrando que conocía a fondo el trabajo de Picasso.

De Kooning inauguró su primera exposición individual en 1948, en la Charles Egan Gallery de Nueva York. La muestra consistía en composiciones abstractas en blanco y negro. Su trabajo le valió ser reconocido dentro del movimiento del expresionismo abstracto, pues su obra evolucionó de la utilización de colores intensos y líneas elegantes de su abstracción a trabajos más figurativos.

A principios de 1950, comenzó a trabajar en representaciones de la figura femenina, elaborando una serie de cuadros, donde la gran mayoría se titulaban "mujer".

En el aspecto técnico y formal, dicha serie se caracteriza por la combinación de elementos figurativos con otros puramente abstractos. Las composiciones son planas, llenas de ímpetu, la pintura es aplicada de forma tal que se aprecian espesas capas y la paleta de color es diversa, inclinándose hacia los colores cálidos, muy recurrentes en el action painting.

De Kooning fue el único miembro del expresionismo abstracto en utilizar la figura humana. Primero fueron las figuras masculinas, para después trabajar con la figura femenina, junto con el deseo de alcanzar una interacción entre materia y

espacio, buscando el equilibrio entre el protagonismo expresivo del dibujo y la inmediatez emotiva del color.

Color Field

Es un movimiento que forma parte del expresionismo abstracto, cuyo nombre fue propuesto por el crítico e historiador Irving Sandler. Surge en un momento en que la abstracción en Europa como en Estados Unidos había caído en el academicismo y en la pintura decorativa que Kandinsky rechazaba.

La pintura de campos de color, creada en la década de los cuarenta, se basaba en la reflexión inducida por grandes fondos cromáticos de igual intensidad, sin contrastes de luz, donde el dibujo y la gestualidad eran simples e inexistentes en el lienzo, apoyándose en una paleta de color monocromática y las grandes áreas de color son abiertas y parecen ir más allá de los bordes.

Los artistas del color field, igual que el resto de los expresionistas abstractos, se dedicaron al estudio de mitos y símbolos, convenciéndolos de que los formatos de grandes dimensiones en la pintura eran lo único que les permitiría realizar obras pensadas para evocar sentimientos y trascender hacia lo sublime, llevándolos a sumergirse en la contemplación.

La sencillez de los planteamientos es quizá la característica más importante del color field, esto porque buscaba la creación de atmósferas con una gran emoción de espacio, para lograr que el espectador tenga la sensación de poder traspasar la pieza, gracias a que los colores tienen una misma intensidad cromática, acentuando la creencia de límites, razón por la cual los artistas de este movimiento evitaban marcar contornos.

Gracias a sus características el color field es posiblemente la más abstracta de las tendencias del expresionismo abstracto, ya que eliminó sistemáticamente toda referencia a la naturaleza o al pasado.

Los artistas más relevantes de la pintura de campos de color son: Barnett Newman, Mark Rothko y Clyfford Still, quienes investigaron sobre la expresividad del color.

Barnett Newman perteneció al expresionismo abstracto, trabajo como escritor, crítico, organizó exposiciones y escribió algunos catálogos. Sus primeras obras, antes de alcanzar la madurez como pintor, se caracterizaron por un estilo surrealista.

Para 1940 cambia al color field, donde su trabajo se caracteriza por crear sencillas composiciones en las que una amplia área de colores atraviesa por una o dos líneas verticales, a las que Newman llamaba “zips” o “cremalleras” que es una especie de contenido simbólico que se repite constantemente en su obra.

En las primeras obras Newman utiliza los zips, los campos de color son variados, pero más tarde los colores se vuelven puros y lisos, sin contrastes de luz, fue en este momento que el artista alcanzó un estilo plenamente maduro.

Las bandas verticales que Newman pintaba sobre el lienzo para crear tensión y dramatismo dividiéndolo en dos campos de color análogos a la composición rectangular, donde las bandas definen la estructura espacial de la pintura, mientras que dividen y unifican la obra.

Para él era importante el impacto que causaban las pinturas de gran formato, en las que el campo de visión del espectador es rebasado, igual que las cualidades místicas e inateriales del lienzo, que en su mayoría eran monocromáticos, de colores homogéneos, bordes precisos y de colores puros.

Un ejemplo de esto es su *serie de las Estaciones de la Cruz*, formada por catorce lienzos verticales que representan las estaciones del vía crucis. Todos los cuadros pertenecientes a la serie están pintados en fondos blancos con vibraciones de líneas verticales o zips, más o menos gruesas y espaciadas pintadas de color negro.

Estos cuadros son piezas de gran ascetismo y espiritualidad, en las que a través del lenguaje abstracto, la simplificación al máximo del color y la forma, Newman consigue que el espectador se sumerja en el misterio del dolor y la redención de la crucifixión, sin necesidad de recurrir a formas figurativas o símbolos religiosos.

Figura 1.3

"Las estaciones de la cruz: Lama sabactani", 1958-1966



Fuente: <http://nosotras-estudiocreativo.blogspot.mx/2010/10/el-tiempo-de-barnett-newman.html>

De igual forma que otros artistas del color field Barnett Newman se inclinó hacia un contenido místico y espiritual, hasta un punto en el que la mayoría de sus obras tienen nombres bíblicos como: *Adán y Eva* o *Abraham*, consiguiendo con

ello que su estilo fuera llamado Abstracción Mística, esto considerando los principios del color field que “suponía energía en estatismo, espacio, tersura, imposibilidad activa, meditación y elaboración pensada”.⁹

Así a través de su pintura Newman plasmó su búsqueda de la conmoción ante lo inmenso, pero también el entusiasmo y el éxtasis, elementos que lo llevarían a pensar en lo sublime como una experiencia que según él sólo habían logrado los americanos, pues no se trataba de abstraer, sino de ser abstractos.

En 1948 presenta su texto, “Lo sublime es ahora”, publicado en la revista *Tiger’s Eye* de Betty Parson, en un número monográfico titulado “seis opiniones sobre lo que es sublime en el arte”.

En este texto Newman medita, desde el punto de vista del arte norteamericano, sobre las diferencias entre América y Europa entorno a la abstracción, utilizando el término *sublime* que de acuerdo con él es una experiencia que los europeos no habían conseguido representar, mientras que los americanos plasmaban lo sublime en los lienzos tal como es.

“El artista europeo se ha visto implicado sin cesar en la lucha moral entre la noción de belleza o de sublimidad”.¹⁰, es decir, se debatían entre inclinarse hacia lo bello o lo sublime, ya que lo bello es más fácil de identificar que lo sublime, porque lo sublime no es siempre algo relacionado con la belleza.

Así el arte norteamericano representó para Newman la monumentalidad de lo sublime que los europeos buscaban sin éxito, desde el primer anuncio de sublimidad de Longino.

De ahí que las pretensiones de Newman de sumergir la conciencia de los espectadores en el plano de lo sublime, pero también de una salida concreta hacia lo amorfo. Es decir, se trata de la aparición de una conciencia observadora que se ve desde un límite.

⁹ Véase: Ana María Preckler. *Op. cit.* p. 289

¹⁰ Citado en: Arthur Danto. *El abuso de la belleza*. Buenos Aires, Paidós, p.205

Un ejemplo es el cuadro *Onement I* 1984, en el que se prescinde de la forma previa del soporte material que permite la existencia de un cuadro no figurativo que según Arthur Danto el significado de *Onement* es: “la condición de ser uno con el ensalmo –Dios es uno –. Podría decirse que alude a la unidad (oneness) de Dios”.¹¹ *Onement* es un lienzo monocromático de grandes proporciones de color rojo cadmio con una franja vertical que lo atraviesa como un zip.

Figura1.4

Onement I



Fuente: <http://personal.telefonica.terra.es/web/jiargote/newman.htm>

Otro de los principales representantes del expresionismo abstracto es Mark Rothko, pintor estadounidense de origen letón que emigró a los Estados Unidos en 1913, donde comenzó su trabajo para formar parte del expresionismo abstracto.

¹¹ *Ibídem.*

En 1921 ingresó a la Universidad de Yale, misma que abandonaría dos años después para mudarse a Nueva York, donde se matriculó en el Art Students League. Para 1925 se inscribió en el Instituto New School of Design, donde conoció a Arshile Gorky, quien fue su maestro.

Para 1930 en la pintura de Rothko comenzaron a predominar los temas urbanos, donde el metro era su escenario predilecto. En 1933 presentó, junto con un grupo de amigos, su primera exposición colectiva, y ese mismo año inauguró su primera muestra individual.

En 1937 el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró dos exposiciones “El Cubismo y Arte Abstracto” y “Arte Fantástico, Dada y Surrealismo”. Ambas muestras influyeron considerablemente sobre la temática y la forma de pintar de Rothko, en sus lienzos comenzaron a aparecer símbolos y desarrolló un lenguaje pictórico cercano al Surrealismo.

Su etapa de transformación inició en la década de 1940 cuando abandona el vocabulario simbólico-biomorfo y comienza a trabajar en lo que él llamaba “multiformes” que es una pintura que se adentra en los campos de color, pertenecientes al expresionismo abstracto.

Las obras multiformes de Rothko son cuadros en los que la pintura está muy diluida, de tal forma que se escurre por el lienzo dejando manchas de colores diversos, los cuales se extienden yuxtaponiéndose sin forma alguna por la superficie del cuadro. Con estos cuadros comenzó su camino hacia la abstracción.

Desde el comienzo de esta etapa las obras de Rothko se caracterizan por mostrar dos o tres bandas de color en posición horizontal que no tocan los bordes del lienzo, dando la sensación de estar flotando en el vacío de un formato vertical.

Los primeros años en los que comenzó a trabajar con las pinturas multiformes, los colores que utilizaba eran vivos y brillantes tales como los rojos, amarillos y verdes, paleta que más tarde oscurece. En esta etapa es cuando

abandona cualquier referencia hacia lo figurativo, dando paso al color y a las composiciones tricromáticas.

El enorme interés de Rothko por el mito lo llevó a plasmarlo en su obra como una morfología asociada a textos como las tragedias de Esquilo, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y *Temor y Temblor* de Kierkegaard. En esta etapa sus cuadros llevaban por título nombres como: Antagonía, Edipo o Ifigenia, demostrando su preocupación por el tema del sacrificio.

En la década de los cincuenta comienza a trabajar en los “Sectionals” que son pinturas divididas en dos o tres secciones o franjas de colores, es justo en esta época cuando integra el color field a su obra y alcanza la madurez artística, mostrando un lenguaje abstracto propio.

Ahora sus cuadros son divididos en secciones rectangulares con variaciones de color creando el complemento de expresión. En estos lienzos el espacio y el color son los principales elementos.

Así la pintura de Rothko se volvió abstracta, ya que los rectángulos que representaba eran poco definidos y la paleta de color que utilizaba se componía de colores oscuros, suaves y vivos plasmados en lienzos de gran tamaño, cuyo objetivo era sugerir emoción.

Rothko desarrolla su pintura con sencillez e incluye la idea de lo sublime y la religiosidad, las cuales se encuentran al observar los campos de color, donde se relacionan lo eterno e infinito. Su obra también ha sido relacionada con la filosofía zen, por su estilo refinado y el manejo del color puro.

Al utilizar grandes formatos, la intención era lograr la intimidad de las formas rectangulares en posición horizontal, sin que existiera relación con la geometría, que parece flotar sobre un espacio indefinido, donde finas y continuas veladuras de óleo, aplicado como acuarela, con una mínima textura.

Sobre los grandes formatos Rothko solía decir:

Yo pinto cuadros muy grandes, yo se que históricamente, el objetivo de los cuadros grandes es pintar algo grandioso y pomposo, pero si los pinto es justamente porque quiero estar muy cerca del ser humano.¹²

Esto porque Rothko concebía sus cuadros como una representación de gran intensidad emocional que logra envolver al espectador llevándolo a la meditación y contemplación de la obra.

Los cambios en su obra comenzaron a aparecer durante los primeros años de la década de los sesenta, cuando los colores brillantes y fuertes de sus cuadros fueron sustituidos por colores sombríos, tales como morados, grises, verdes oscuros y marrones, con los que su trabajo se vuelve hermético y sobrecogedor.

1.1.4 MINIMALISMO

El Minimalismo es un movimiento que se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial, en los años sesenta en Estados Unidos y más tarde en Europa.

Proponía la reducción del todo a un simple color, como una visión metafísica del vacío, donde la sencillez, la mínima creatividad y esfuerzo estético o práctico eran una regla indispensable para los artistas del minimalismo a tal grado que se justificaban diciendo que se trataba de “su pureza absoluta”.

Ad Reinhardt, considerado uno de los pioneros del minimalismo, señalaba respecto a las características del movimiento que: “cuantas más cosas encierra la obra de arte peor será ‘más es menos’...cuanto menos piense el artista en términos artísticos y cuanto menos explote sus habilidades más artista será ‘menos es más’”.¹³

¹² Citado en: s/a, “Mark Rothko”, [en línea], Argentina. Revista de Artes núm 9, mayo de 2008. Dirección URL: http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/mark-rothko.html, [consulta: 19 de febrero de 2012].

¹³ Carmen Rocamora. *Ismos y Vanguardias del Siglo XX*. España. Editorial Carmen Rocamora, 1996, p.345.

El término minimalismo nunca fue descrito con exactitud, sin embargo, denota un estilo vanguardista que se asocia con la obra de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt y Robert Morris, y se basa principalmente en la escultura, y se compone por formas geométricas únicas y repetidas, las cuales solían ser producidas industrialmente por obreros calificados que seguían las instrucciones del artista.

La razón por la cual las obras se elaboraban de esta manera, fue porque el minimalismo pretendía suprimir cualquier vestigio de emoción intuitiva que no era otra cosa que una reacción ante el expresionismo abstracto que fue su antecesor.

El arte minimalista se compone por piezas de instalación, donde la galería representa un espacio real que obliga al espectador a tomar conciencia de sus movimientos por el espacio.

Con Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Sol Lewitt, así como Ann Truitt y John McCracken, colocaron el objeto escultórico directamente en la pared o en suelo. En la obra de todos ellos el cubo sólido ya no ejerce el papel de soporte, sino que se convierte en la propia escultura.¹⁴

La aparición del movimiento minimalista se da a través de una exposición titulada "The Maze and Snares of Minimalism" que marca el momento en que deja de ser un estilo de vanguardia.

De forma similar que los ready-mades de Marcel Duchamp, las obras eran producidas en fábricas, la diferencia es que el arte minimalista utilizó los objetos de manufactura industrial para lograr una producción de tipo formalista, que basándose en la contradicción, mostraba un arte elevado y formal. Sin embargo, no permitía su lectura como tal, ya que no era considerado arte en su totalidad.

¹⁴ Edición de James Mayer. *Arte Minimalista*. Londres. Phaidon, 2005.p. 16

Uno de los exponentes más importantes del minimalismo fue Frank Stella, destacándose dentro de este movimiento, la abstracción post pictórica y la litografía. Estudio en la Philips Academy y la Universidad de Princeton.

Stella presentó su primera exposición en el Museo de Arte Moderno (MOMA) en 1959 bajo el nombre de "Sixteen Americans". En la década de los sesenta abandona el expresionismo abstracto y comienza a trabajar bajo los principios de la abstracción geométrica y constructivista, para después involucrarse en el arte minimalista.

Considerado uno de los primeros pintores minimalistas, en sus pinturas rellenó de forma metódica retículas que se componían de franjas de seis centímetros. Son de composición muy sencilla y en sus pinturas negras el objetivo era revelar algo más que su propia organización interna.

Su serie de "pinturas negras" fue sin lugar a dudas un antecedente directo para el minimalismo, pero no sólo eso, Stella también fue el creador del *hard edge* o pintura de borde claro y los *shaped* conocidos como pinturas de borde recortado.

Otro exponente del minimalismo fue el escultor estadounidense Carl Andre, cuya obra se caracteriza por el uso de materiales producidos por la industria, tales como ladrillos, placas metálicas que de alguna manera definieron a su escultura así como los elementos métricos, masa, espacio, volumen y la gravitación.

Sus primeras esculturas verticales fueron hechas a partir de vigas de madera talladas y modeladas, en 1961 comenzó a apilar y amontonar vigas, más tarde introdujo la horizontalidad, elemento que se convirtió en su principal preocupación, llegando incluso a ser su sello, ya que su intención era lograr que las esculturas abrazaran el suelo.

La horizontalidad apareció en su primera obra titulada "Plana" que fue diseñada especialmente para la exposición de "Estructuras Primarias", realizada en el Jewish Museum en 1966.

El artista estadounidense Donald Judd es otro de los principales representantes del minimalismo, en su trabajo es claro el manejo del espacio y la realidad. Sin embargo, la verdadera evolución en su obra se hace evidente cuando comienza a utilizar objetos independientes en tres dimensiones sobre el suelo y la pared, destacando las formas sencillas.

La calidad directa y sin afectaciones de la obra de Judd es la muestra del enorme interés que sentía por el color, la forma, el material y el espacio, que es quizá su aspecto más representativo, en su obra no muestra ningún valor jerárquico entre lleno y vacío, abierto y cerrado, adelante y atrás, material e inmaterial.

Como un elemento que rige su obra, en sus esculturas se integra el color con un sentido totalmente inexpresivo e impersonal que lo hizo destacar y crear soluciones bicromáticas que acentúan su carácter dual.

Otro reconocido exponente del minimalismo es Robert Morris, quien fue uno de los fundadores de la escultura minimal, pero también uno de los primeros en mostrar su inconformidad frente a la rigidez de los principios del movimiento, los cuales no dudo en transgredir.

Su período minimalista se ubica durante la primera mitad de la década de los setenta, cuando comenzó a construir grandes estructuras geométricas de formas simples y acabados perfectos que encarnan la realidad despersonalizada del minimalismo y su sentido de ocupación espacial.

Las obras de Morris no dependían de convertirse en series para imponerse, les bastaba con la determinación de su presencia y su monumental tamaño, afirmando con ello la calidad de la presencia física como valor en sí misma, así como la simplicidad de las formas para favorecer que se aprecie su totalidad.

1.1.5 ARTE CONCEPTUAL

El arte conceptual, también conocido como “idea art”, fue movimiento en el que las ideas dentro de una obra son más importantes que el objeto o el sentido por el cual se elaboró la obra, es decir, la idea prevalece sobre los aspectos formales y en muchos casos es la obra en sí misma.

El movimiento se desarrolla en Estados Unidos y Gran Bretaña, pero se proyectó con rapidez al resto del mundo y para mediados de 1960 formó parte de una reacción en contra del formalismo, teniendo como antecedente los ready-mades de Marcel Duchamp, quien se encargaría de proporcionar a los artistas conceptuales las primeras ideas para trabajar con objetos de uso cotidiano.

Los precursores del arte conceptual se ubican en las vanguardias que posteriores a la Segunda Guerra Mundial, con el compositor estadounidense John Cage, cuyo impacto sobre la nueva generación de artistas jóvenes de los años cincuenta fue considerable.

...su obra más célebre 4'33" obligaba al compositor a permanecer sentado frente al piano durante el tiempo indicado sin hacer sonar ninguna tecla defraudando las expectativas del público, de este modo los movimientos de inquietud de la obra.¹⁵

En Europa el arte conceptual se desarrolló en Francia e Italia, con artistas como Yves Klein y Piero Manzoni quienes perfeccionaron las prácticas vanguardistas a partir de una concepción alternativa del significado metafísico del color monocromo, en el que el contenido de idea surge a partir de la experiencia artística.

Durante esta etapa el interés por lo efímero y lo inmaterial creció, anticipando la conciencia de su propia identidad cuestionando la validez formalista, la naturaleza objetual de la obra de arte.

¹⁵ Ibidem, p. 19

De ahí que una de las principales características del arte conceptual sea el uso de elementos conceptuales sobre los puramente formales, para convertirlos en una expresión que intenta evitar el estímulo óptico a favor de los procesos intelectuales, y lo que el espectador comparte con el artista.

Para 1960 Henry Flynt, un artista del *Fluxus*, estableció relaciones entre el arte, la cultura, las matemáticas y la lingüística, con la finalidad de establecer, mediante una argumentación deductiva una definición para el arte conceptual.

Ana María Guasch explica las relaciones establecidas por Flynt de la siguiente manera:

1) el arte conceptual ha sido desarrollado para poner en orden ciertas actitudes creativas como las artes visuales y la música, en las que es la estructura esencial; 2) las matemáticas que tienen más un valor estético que cognitivo, son un paradigma para esas actividades; 3) el reconocimiento paradigmático de las matemáticas conduce al arte conceptual.¹⁶

Estas relaciones fueron un elemento importante para que esta tendencia requiriera de mayor presencia del espectador, no sólo en la forma de verlo sino también de percibirlo con su acción y participación, ya que se trata de obras que lo involucran más en función de la insistencia del lenguaje, los comentarios sociales y políticos.

Es precisamente por esto que dentro del arte de concepto se encuentran distintas líneas de trabajo muy diversas como: Body Art, Land Art, Prosser Art, Performance Art y Arte Povera.

Entre los artistas más destacados dentro del arte conceptual se encuentran Joseph Beyes, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, el grupo inglés de Art and Lenguaje, Sol Lewitt.

¹⁶ Ana Maria Guasch. *El arte ultimo del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Editorial Alianza Forma. 2000, p. 167.

CAPÍTULO 2: CRITICA Y DESMANTELAMIENTO DE LA PINTURA PURISTA A TRAVÉS DE LA DECONSTRUCCIÓN Y LA ABSTRACCIÓN

2.1 LA MODERNIDAD

La modernidad es un periodo histórico que comenzó en el siglo XVIII y comprende a todas las sociedades, y promete el cambio, el desarrollo, la emancipación, pero al mismo tiempo muestra contradicciones tales como el estancamiento del progreso que prometía, debido a que el desarrollo que se da dentro de ella, genera desigualdades económicas, políticas y sociales alcanzando también a la religión y la historia, pues con la llegada de la modernidad se “legitima” la historicidad lineal.

En sus planteamientos la modernidad proponía legitimarse a través del pensamiento ilustrado, caracterizado por el interés en distintos campos del conocimiento, uno de ellos la religión, específicamente el cristianismo con la promesa divina de redención de todos los hombres. El marxismo por su parte proponía la plenitud del pueblo con la emancipación al derrotar a la sociedad burguesa, sin injusticias ni sufrimientos.

El capitalismo es otro punto destacable dentro de la modernidad, el cual se basa en la economía, el libre mercado, la prosperidad para todos y el eurocentrismo que desde la perspectiva moderna juzga a toda la humanidad con parámetros y experiencias de la europa occidental.

Por último, se encuentra el historicismo que considera a la realidad como un devenir histórico con carácter eurocentrico. Es decir, se trata de una corriente de pensamiento que le otorga a la historia el valor fundamental de la naturaleza y del ser humano, aplicable a todas las ramas del saber, condenando el fin de la historia como el final del metarrelato histórico.

Existen muchas críticas hacia la modernidad que se enfocan en señalar sus principales contradicciones, de las cuales se destacan la de Friedrich Nietzsche y la Escuela Frankfurt, pero es Nietzsche quien se anticipa a la crítica de las propuestas modernistas, cuestionando los conceptos de razón, superación y progreso, aun cuando sus ideas se adelantan al proyecto de emancipación de la modernidad, su oposición hacía ésta no era tajante ni absoluta, ya que concebía la idea de un hombre capaz de producir nuevos valores.

Por su parte la Escuela de Frankfurt basa su sustancia teórica en la “Teoría Crítica”, que es un paso teórico original introducido por Max Horkheimer, con el que se intenta rescatar los componentes esenciales de los planteamientos de Marx.

No obstante, hay que aclarar que la crítica a la modernidad de la escuela no es común, pues existen varias perspectivas, una de ellas se explica en las concepciones de Adorno, Horkheimer y Marcuse.

Dichos planteamientos se basaron en los cambios políticos y sociales de su época, y responden a la crisis de la modernidad capitalista que coincidió con el final de la –segunda Guerra Mundial, proceso del cual los autores frankfurtianos fueron testigos, permitiéndoles articular su actitud antimodernista.

En Dialéctica del Iluminismo, Horkheimer y Adorno retoman de manera general la discusión sobre las industrias culturales, pero esta obra además explica cómo se da el desencanto de los autores frente al fracaso de la revolución alemana y la llegada del fascismo, lo que los llevo a vincular el problema de la modernidad con la historia temporal del sistema capitalista, desviando totalmente los planteamientos hacia generalidades sobre la esencia humana y el futuro de la cultura.

Fue frente a estos acontecimientos que los frankfurtianos comenzaron a adoptar posiciones similares a las que tenían los filósofos posmodernos,

marcando aun más el punto de quiebre de la modernidad y evidenciando la fragilidad de sus planteamientos teóricos

Ambos señalan que tanto la tecnología como la ciencia han servido para someter y negar la libertad del hombre, convirtiéndose en un mecanismo de dominación. De ahí que la teoría de Horkheimer tenía como objetivo proponer ideas que permitirían la aparición de una sociedad igualitaria, estableciendo que la dualidad social se traduce en los hombres que adoptan una oposición, consiente y una actitud crítica.

Así mismo proponían una visión más cultural de la sociedad, no tan economista, para evitar que la modernidad someta al hombre, la cual sólo es posible si se desarrolla la identidad, con lo cual se explica el concepto de modernidad de Adorno que se caracteriza por ser una filosofía de la no identidad.

Sin embargo, hay que destacar que el concepto de modernidad se anticipa a la filosofía posmoderna y no se basa para nada en Heidegger sino en Nietzsche, desplazando el problema al plano estético, en donde establece que el arte sirve para reconciliar la vida material con la espiritual.

Es así que a partir de los planteamientos de Nietzsche, Adorno, Horkheimer y Marcuse se establece el rechazo más severo hacia la modernidad, ya que la posición de Walter Benjamin y Heidegger frente a la modernidad es menos destructiva, sobre todo si se piensa en que ellos no sólo consideraban los aspectos negativos. De estas críticas hacia la modernidad es que surge el material con el que los pensadores y teóricos posmodernos comenzarían sus trabajos.

2.2 LA HERMENÉUTICA DE GADAMER

La hermenéutica o arte de la interpretación es una disciplina que nace en la modernidad, cuyo origen se remonta a *herméneia* que hace referencia de la expresión lingüística y a los orígenes de la escritura.

En un principio la hermenéutica se vincula a la experiencia de transmitir mensajes y más tarde comenzó a ocuparse de la interpretación de documentos, principalmente textos sagrados, basándose en la necesidad de encontrar el sentido de éstas.

Sin embargo, es durante el siglo XVIII que la hermenéutica da un giro radical y comienza a hacerse cargo de la interpretación de todo tipo de textos, en esta etapa el principal representante fue el teólogo y filósofo alemán Friedrich Schleiermacher, considerado el precursor de la hermenéutica actual.

Definida como la ciencia encargada de interpretar el lenguaje de los autores, la hermenéutica se ocupa de establecer los principios, métodos y reglas requeridos para evidenciar el sentido de lo que está escrito, es decir que su objeto de estudio es el texto y la comprensión del mismo para aclarar todo aquello que no está bien definido.

Basados en la necesidad de comprender los textos, varios autores han recurrido a la hermenéutica para desarrollar sus teorías sobre la interpretación, entre los que destacan Karl Otto Apel, Jürgen Habermas, Hans Georg Gadamer y Richard Rorty, influenciados por los planteamientos de Friedrich Nietzsche y Martín Heidegger, con quien se da la transición de una hermenéutica como problema epistemológico a una como problema ontológico, donde la interpretación es el desarrollo interior de la comprensión.

Esta idea es retomada por Hans Georg Gadamer, el principal y más representativo discípulo de Heidegger, considerado como uno de los grandes filósofos contemporáneos, cuyo texto *Verdad y Método*, es fundamental por sus aportaciones teóricas, pero también por la influencia que tiene sobre la filosofía actual.

Es a partir de esto que la hermenéutica comenzó a extender su área de influencia, a tal grado que en la actualidad distintas disciplinas alejadas de la filosofía recurren a la hermenéutica, dándole una dimensión distinta donde se comienza a hablar en términos de diálogo intercultural, utilizando términos como “fusión de horizontes” y “circulo hermenéutico”.

La hermenéutica gadamariana quiere evitar que la comprensión se convierta en una posición etnocéntrica, en cuanto inclusión asimiladora de lo extraño en nuestro horizonte de interpretación. Desde el punto de vista de Gadamer, “la fusión de horizontes a lo que tiende todo proceso de entendimiento no significa una asimilación de los “otros” a los valores y normas de “nosotros” sino en la convergencia creativa y superior entre “nuestras” perspectivas y la de los “otros”.¹⁷

Así las investigaciones sobre la hermenéutica filosófica realizadas por Gadamer son de carácter filosófico y no metodológico, debido a que su objetivo radica en clasificar los modos de ser del fenómeno interpretativo, para responder al cómo se da el proceso de comprensión.

Partiendo de los esbozos de Heidegger surge la idea de abordar el fenómeno de la comprensión como algo que está más allá de una forma de conocimiento o bien de un sistema de reglas metodológicas, a través de las cuales se incorporan la comunicación y la interpretación como parte del ser en sí mismo.

Para Heidegger la comprensión no es un modo de conocer, sino de ser, partiendo de que la comprensión es una característica del ser humano. Es a partir de esto que la hermenéutica como experiencia permite la manifestación del ser, sobre los límites del contexto inmediato, evidenciando hasta que punto Gadamer retomó los planteamientos de Heidegger, los cuales afirman que el “lenguaje es la casa del ser”, y que por lo tanto el conocimiento se adquiere en la medida que se

¹⁷ Samuel Arriarán. *Filosofía de la Posmodernidad. Crítica a la Modernidad desde América Latina*. México. Facultad de Filosofía y Letras UNAM. 1997, p. 121.

es capaz de escuchar un mensaje estableciendo la innegable relación de la hermenéutica con el lenguaje.

De ahí que Gadamer sostenía que “la hermenéutica no elabora una teoría de la ciencia, se ha utilizado para fines prácticos, esto es, de interpretación de textos”,¹⁸ es eso que sólo se ha destacado en los aspectos prácticos, donde no se ubica al ámbito científico.

La hermenéutica filosófica se orienta a la comprensión que consiste en considerar y reconsiderar lo que piensa el interlocutor, resaltando el carácter móvil de la existencia que remite a las formas provisionales de la comprensión.

Es a partir de esta propuesta que Gadamer afirma que para lograr comprender o traducir la expresión, es necesario que el intérprete tenga propio horizonte histórico, puesto que la hermenéutica exige que un individuo se someta a los criterios del otro y viceversa, descartando totalmente la individualidad.

A partir de esta afirmación es que la teoría de Gadamer sostiene que mediante un proceso inteligente y bien dirigido el lector o intérprete es capaz de intuir aquello que el autor quiere decir y para lograrlo la hermenéutica tiene como intermediario a la contextualización, que no es otra cosa, sino la aplicación del texto al contexto actual, de ahí que se dice que toda interpretación lleva una autointerpretación.

La hermenéutica tiene por objeto entender, crítica y objetivamente el significado de un pensamiento o de una acción, expresados en el lenguaje y otros para interpretar y comprender un sentido.¹⁹

¹⁸ Hans Georg Gadamer. *Verdad y Método*. [en línea], indexcat.cat, Dirección URL: <http://enric.indexcat.cat/filosofia/f16.pdf>, [consulta: 23 de abril de 2013].

¹⁹ Gerardo Rodríguez Casas. *Epistemología Científica*. México, Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, 2001. p. 116.

Es decir que la capacidad de comprensión es una tarea fundamental que depende, en gran medida, de la capacidad de autocomprensión que tiene el intérprete, y es desde este punto de vista que “la hermenéutica conlleva una exigencia moral: llegar al otro a través de la palabra y del esfuerzo del concepto” que de acuerdo con Gadamer requiere del olvido e involucra a las grandes bendiciones del arte y la religión.

2.3 LA POSMODERNIDAD

Jean Francois Lyotard filósofo y sociólogo francés, fue uno de los principales fundadores de la posmodernidad, concepto que involucra distintos movimientos, ideas y logros, caracterizándose principalmente por la crítica a la modernidad. Se trata de un concepto que surge a partir de que el proyecto de modernidad no fue valido, es decir que no logro legitimarse, a través de los grandes relatos.

Para Lyotard los grandes relatos o metarrelatos de la modernidad habían perdido credibilidad al no poder legitimar lo prometido, por no estar fundamentada en estos los cuales se enumeran a continuación:

1. El pensamiento ilustrado, con el logocentrismo, la racionalidad, la enciclopedia y el positivismo de Augusto Comte, prometiendo la emancipación del conocimiento.
2. El cristianismo y la religión con la promesa de redención del hombre.
3. El marxismo, con la emancipación de la explotación por medio de la socialización del trabajo y la derrota de la burguesía.
4. El capitalismo prometiendo riqueza y desarrollo económico, pero no igualdad.
5. El eurocentrismo que ve la historia de la humanidad con parámetros de Europa occidental.
6. Historicismo que considera la realidad como un devenir histórico, de carácter eurocentrista.

Los metarrelatos se fundamentan en la idea de la emancipación de la humanidad, con la finalidad de legitimar costumbres morales, sociales y políticas, que para Lyotard habían llegado a su fin, dando inicio a la era posmoderna, la cual se caracteriza por la coexistencia de distintas culturas.

De acuerdo con Lyotard la posmodernidad inicia en los años cincuenta, tras el fin de la segunda Guerra Mundial, buscando deconstruir el proyecto de modernidad, deslegitimando los metarrelatos, todo con la finalidad de abrir sistemas que se encontraban cerrados, como los museos y galerías.

Entre sus principales características se destacan el negar la posibilidad de construir grandes relatos, el empirismo histórico como base de sus paradigmas, así como la posibilidad de reconstruir el pasado, ya que los documentos no son pruebas reales de lo sucedido, sino meras representaciones.

La posmodernidad plantea que los grandes relatos modernos no se legitimaron, es decir, que no cumplió con lo prometido, razón por la cual en el discurso posmoderno el relato no está completo, no existe el autor sino autores, no hay historia, sino historias y los relatos se encuentran fragmentados, afectando las estructuras narrativas.

Otro filósofo que explica la posmodernidad es Gianni Vattimo, él habla del “pensamiento débil” o “antología débil”, el cual se caracteriza por valorar los procedimientos, las apariencias y las formas simbólicas, así como la falta de fundamentos que es lo que distingue las prácticas posmodernas.

Para Vattimo la posmodernidad posee un espíritu crítico, que cuestiona el pensamiento ilustrado de la modernidad que a diferencia de esta las transformaciones no poseen una temporalidad lineal ya que se yuxtaponen evidenciándose, principalmente en el pensamiento.

Otra característica del pensamiento posmoderno es la elaboración de proyectos que produzcan nuevas alternativas a través de fragmentos tomados de distintas culturas.

En el arte la posmodernidad es entendida como una nueva postura entre lo abstracto y lo conceptual, que Lyotard explica como una multiplicidad del saber, y de lenguajes distintos, los cuales no pueden legitimarse a través de los metarrelatos, pues no tienen credibilidad y por lo tanto, se encuentran fuera de la era posmoderna.

Los artistas que trabajan dentro de la posmodernidad, han abandonado las técnicas tradicionales, pero no por completo, pues los combinan o yuxtaponen con materiales y soportes diferentes así como la utilización el video, la fotografía y las instalaciones, llevando el arte a reflexionar sobre los materiales y las condiciones sociales en que viven, trabajando a través de la fragmentación de discursos.

En el caso del proyecto la posmodernidad será utilizada para deconstruir el discurso de la abstracción purista, fragmentándola y contaminándola con elementos decorativos y materiales extrapictóricos lo cual se explicará más adelante.

2.3.1 EL ESTRUCTURALISMO

El estructuralismo es una corriente que tiene una base lingüística vinculada con Ferdinand de Saussure y los estudios relacionados con las aportaciones de importantes teóricos como Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes o Umberto Eco.

Sin embargo, para entender al estructuralismo es necesario tomar en cuenta el concepto de estructura planteado por Lévi-Strauss, “es un sistema de relaciones

reguladas por una cohesión interna que se muestra en el estudio de sus transformaciones.”²⁰

Así, el estructuralismo es el estudio de los elementos que constituyen una estructura y si alguno de ellos se transforma violentamente, toda la estructura se deteriora. De ahí que el pensamiento estructuralista subraya en qué medida las estructuras se imponen y ejercen su poder sobre la capacidad de acción.

Las estructuras se consideran condicionantes porque moldean las acciones y pensamientos de las personas y porque resulta difícil, más no imposible que una sola persona las transforme.

El método estructuralista “se caracteriza por estudiar, no las diferencias, sino las relaciones que se dan entre las estructuras”.²¹ A pesar de que estas relaciones no siempre son observables, ellas mismas son las que explican lo que no se puede ver del complejo estructural.

2.3.2 EL POSESTRUCTURALISMO

El posestructuralismo es una corriente de pensamiento surgido en Francia en 1960, planteando nuevas ideas epistemológicas, entre sus principales representantes se encuentran Jaques Derrida y Roland Barthes, y se desarrolló paralelamente al pensamiento posmoderno.

Las ideas posestructuralistas cuestionaban la noción de signo, estableciendo que el signo era lo que se representaba resultando de la articulación entre el significado y el significante, logrando que el signo se explicará por solo, a partir de esto Derrida planteo que cada elemento del lenguaje no depende de si mismo para significar, sino que necesitan relacionarse con otros elementos, lo que

²⁰ Claude Lèvi-Strauss: *Antropología estructural, mito, sociedad, humanidades*. México. Siglo XXI Editores. 1979, pág. 23.

²¹ *Ibíd.* pág. 34

produce una marca en ellos a la que Derrida denomina “huella”, de lo que no hablaremos en el proyecto.

Una característica importante del pensamiento pos estructuralista y pos moderno es el hecho de regresar al pasado, desapareciendo o intentando eliminar el concepto de lo nuevo o lo original, haciendo crítica al pensamiento moderno al recuperar el pasado que las vanguardias negaban.

Walter Benjamin habla de esto en su libro “El Arte en su época de reproductividad técnica”, donde explica que la obra de arte deja de ser única al aparecer los medios de reproducción técnica, donde no se da importancia a la originalidad y se le otorga un valor similar a la copia.

En este punto aparecen los conceptos de cita y apropiación, a los que Gerard Genett denominó plagio, pues según explica Umberto Eco al no poder romper con el pasado la única forma de volver a él es a través de la ironía.

2.4 LA DECONSTRUCCIÓN

Si bien la obra del filósofo posestructuralista francés Jacques Derrida ha sistematizado y teorizado el uso y la práctica de la deconstrucción, el término no es propiamente suyo, ya que la palabra proviene del concepto “Destruktion”, planteado por el filósofo alemán Martin Heidegger en el libro *Ser y Tiempo*.

Para Derrida la traducción literal del concepto de Heidegger que es *destrucción* no era pertinente, y lo cambio por deconstrucción, término que a su juicio abarcaba más.

La nueva traducción del concepto le permitió a Derrida generar una noción en la cual la significación del texto es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas y no lo que éstas representan, es decir que la deconstrucción es una lectura de descentralización.

Cristina de Peretti, en su artículo “Deconstrucción” comenta respecto a la lectura descentralizada que:

Deconstruir consiste, en efecto, en deshacer, desmontar algo que se ha edificado, construido o elaborado, pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí operan.²²

A partir de esto Derrida propuso la teoría deconstructivista la cual sugiere que el lenguaje, tal como lo conocemos, está vinculado con el discurso de presencia, esencia, objetos y formas determinadas, ubicando a la deconstrucción como el equivalente europeo del pensamiento posestructuralista francés, que en Norte América era el apropiacionismo y el simulacionismo.

Considerado como un fenómeno cultural y filosófico estudiado por la teoría crítica y literaria, esto dentro del contexto posmodernista, el deconstructivismo es un término anterior, al que la deconstrucción no logra eclipsar sino hasta la década de los ochenta, cuando consigue el reconocimiento y la difusión.

Por eso el concepto de diferencia, planteado por Ferdinand de Saussure, es el que da la pauta a Derrida para introducir el posestructuralismo sobre la lingüística logocéntrica, basada en que la verdad es la palabra o la expresión de una causa original, donde la estructura abstracta determina todas y cada una de las manifestaciones de lengua.

Derrida determinó que la deconstrucción es un término utilizado para hacer referencia a una lectura descentralizada, afirmación basada en los estudios realizados por él sobre la Teoría Estructuralista, los cuales ayudaron a descubrir los puntos débiles de la teoría.

²² Cristina Peretti. “Deconstrucción”, [en línea], Argentina, jacquesderrida. Dirección URL: http://www.jacquesderrida.com.ar/peretti_2.htm, [consulta: 29 de septiembre de 2012].

Dichos estudios le permitieron a Derrida sostener que el estructuralismo no permitía realizar una investigación clara sobre los orígenes, ya que el mismo concepto admite que hay inmovilidad, de ahí que la crítica derridiana se basó en el modelo saussureano, indispensable para los estructuralistas.

Así el modelo estructural del signo sirvió para proponer de manera tajante el rechazo al concepto del signo tal cual lo concibían los estructuralistas. La idea consistía en poner en crisis el sistema estructural construyendo una noción descentralizada de estructura.

Según los planteamientos del filósofo francés las estructuras dependen de otros soportes, los cuales a su vez precisan de otros centros, cuestionando así la idea de un centro estable. Ante esto Derrida propone solicitar estructuras que se encuentran dentro del sistema con la intención de ver cuál es su naturaleza y así desestructurarlos.

Para Derrida la estructuralidad de las estructuras siempre ha funcionado pero neutralizada por un centro, el cual le da un punto de presencia y estabilidad a un origen fijo. Es decir, la función del centro consiste en equilibrar y orientar a la estructura, al tiempo que organiza la coherencia del sistema haciendo posible el juego²³ de los elementos dentro de una forma total.

No obstante, hay que tener en cuenta que el centro no sólo abre el juego, también lo cierra, permitiendo la transformación de las estructuras comprometidas.

De acuerdo con Derrida el concepto de estructura centrada es “el concepto de un juego fundado, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y una certeza tranquilizadora que por su parte se sustrae al juego”²⁴, que a su vez se asocia a determinadas reglas, las cuales rigen su comportamiento.

²³ Cuando se habla del juego se hace referencia a los juegos del lenguaje.

²⁴ Jacques Derrida. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, [en línea], Argentina, jacquesderrida, 10 de octubre de 2010. Dirección URL: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/escritura_signo_juego.html, [consulta 14 de septiembre de 2012].

Tales reglas se basan en tres observaciones que J.F. Lyotart estableció y que se enumeran a continuación:²⁵

1. La legitimación de las mismas pasa por la ausencia explícita de los jugadores,
2. Sin reglas no hay juego, es decir, cualquier modificación, incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego,
3. La misma enunciación de las reglas ya constituye en sí una jugada de dicho juego.

Es a partir de estas reglas que Lyotard propone que Derrida comenzó a utilizar la deconstrucción como un método que ayuda a comprender los textos, rompiendo con la idea estructuralista de ver a la estructura como el elemento principal para determinar el significado, enfoque que permitió explicar que, de un texto que ha sido deconstruido es posible obtener varios significados, de tal manera que el texto carece de un sólo significado final.

Sobre esta característica de la deconstrucción Ana María Guasch explica:

Los artistas de la segunda posmodernidad más que destruir la tradición retornando a ella, se propusieron deshacerla, desedimentarla, descomponerla y deconstruir sus significados iniciales para arruinar los conceptos de verdad, razón y totalidad.²⁶

Así la teoría deconstructivista de Derrida, en un sentido positivo, no destruye la identidad de las estructuras, ya que se trata de una técnica para descentrar, es decir de abandonar la lectura que permite ver con total claridad el componente principal, esto con la finalidad de alterarla para conseguir que los elementos

²⁵ Jacques Derrida. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, [en línea], Argentina, jacquesderrida, 10 de octubre de 2010. Dirección URL: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/escritura_signo_juego.html, [consulta 14 de septiembre de 2012].

²⁶ Ana María Guasch, *El arte último del siglo xx, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2007. p. 109.

excluidos se conviertan en centrales, los cuales en un momento dado eliminan la jerarquía, así el texto modifica su significado original a uno totalmente contrario.

Dentro de la deconstrucción Derrida considera el término de lo *indecible*, que se relaciona con la lógica binaria de la pareja, es aquello de naturaleza inestable o indeterminada en su significado, permitiendo la aparición de múltiples significados, produciendo la diseminación de estos. Derrida lo describe como un “entre”, que nada tiene que ver con un centro, pero ofrece más de una posibilidad.

En términos que muestran su imposibilidad los indecibles van en dirección contraria, es decir, son opuestos tienen la función de abrir la puerta a la lectura y la escritura, según Derrida actúan como unidades de simulacro que no se separan a pesar de la oposición binaria, como en el caso de la abstracción y la decoración, que son movimientos opuestos, lo que se encuentra en medio de ellos es el “entre” lo que no se puede ver ni decir pero que existe, crearon un nuevo significado.

2.4.1 OPOSICIÓN BINARIA

Dentro del contexto del estructuralismo la oposición binaria es un concepto importante que se define como un organizador fundamental de la filosofía humana, la cultura y la lengua, al tiempo que se le considera como una herramienta de análisis teórico para la observación a través de los ejercicios de oposición como: algo-nada, alto-bajo, vacío-lleño o sujeto-objeto.

La oposición binaria es un sistema, en el que lengua y pensamiento son dos términos que se contrastan mutuamente y son por lo general, exclusivos uno del otro ya que se trata de contraposiciones teóricas.

De acuerdo con Ferdinand de Saussure las oposiciones binarias constituyen la base del sistema estructural, en donde una vez que los signos se comparan es casi imposible hablar de diferencia, ya que la comparación de las ideas o signos

que comparten cada uno un significado y un significante no son diferentes sino distintos.

Así el planteamiento del principio binario de Saussure establece que lo que hay entre los dos signos, es sólo una oposición, tomando en cuenta el mecanismo del lenguaje, el cual se basa en oposiciones, las diferencias fónicas y conceptuales comprometidas en la articulación del lenguaje.

Al respecto Lévi-Strauss establece que dentro de la cultura las oposiciones binarias constituyen un elemento clave dentro del proceso de significación, ya que el cerebro los organiza de manera natural colocando al conocimiento en polos binarios tales como: producción-consumo, bueno-malo.

De acuerdo con esta propuesta la cultura responde de una manera similar a la del cerebro, haciendo que los conceptos o significados binarios compartan la misma estructura significativa, aun cuando sean aplicados a diferentes aspectos.

Por otro lado dentro del análisis semiótico, el sistema binario es denominado como un sistema que establece la relación entre un mínimo de dos conceptos de forma binaria, tales como: alto-bajo, vacío-lleño, los cuales se ubican dentro de un mismo sistema de significación. Es decir, la semiótica toma dos conceptos en oposición binaria para relacionar los significados de ambos

2.4.2 LA DECONSTRUCCIÓN EN EL ARTE

Comúnmente asociada a la destrucción, la aniquilación y la negación, la deconstrucción es un término que trata de algo mucho más profundo y complejo, por lo que debe ser entendida como una estrategia deconstruccionista, cuya propuesta está basada en desenmascarar por medio de un proceso de falta de sedimentación que se aplica sobre el texto para cuestionarlo y transformarlo.

Estas ideas llevaron a Derrida a entender que “más que destruir era preciso al mismo tiempo comprender cómo se había construido un ‘conjunto’, y para ello era preciso reconstruirlo”.²⁷

En este sentido la idea de reconstruir se enfoca en el desmantelamiento de todas las significaciones que tienen su fuente en los logos, que van más allá de las palabras o los textos, sino con toda enunciación que involucre un proceso de interpretación.

Theodor Adorno decía respecto a esto que: “toda obra de arte es escritura, no sólo las que se presentan como tal”²⁸, de ahí que los libros, obras de arte como: pintura o escultura, películas, piezas musicales o edificios son algunos ejemplos de piezas de arte que involucran un proceso de interpretación, aun cuando a simple vista parecen faltas de un significado.

Tomado como base lo dicho por Adorno, la deconstrucción se encuentra en toda solicitud que utilice un código lingüístico para expresarse, lo que permitió que sea posible hablar de artes deconstructivas.

Ángel Luis Pérez Villen, profesor, crítico y curador español, explica en *Los Pliegues del Sentido* que es una perspectiva que “incita a contemplar el fenómeno deconstructivo como la aplicación de una normativa sistemática a un determinado campo de acción plástico”.²⁹

Proposición que, de acuerdo con Pérez Villen no funciona bien en todos los campos. Por el ejemplo, el autor sugiere que en la arquitectura funciona gracias a la connotación formal de su apreciación y articulación, pero que al ser proyectado sobre las artes plásticas no actúa igual porque se adhieren al mecanismo de producción, lectura y recepción que activa el espectador.

²⁷ Luis Enrique de Santiago Guervós. “Hermenéutica y Deconstrucción: divergencia y coincidencias ¿un problema de lenguaje?”, [en línea], Argentina, jacquesderrida.com, 1999. Dirección URL: http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/guervos_2.html. [consulta: 14 de agosto de 2012].

²⁸ Ángel Luis Pérez Villen. “Los pliegues del sentido”, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, año 1995, núm. 113, Mensual, Madrid, p. 20.

²⁹ *Ibidem* .p. 21

En este sentido la función del espectador dentro del proceso deconstrutor es asimilar y relacionar la lectura de la obra de arte para generar un acercamiento a las piezas artísticas. Dentro de este proceso se enfatizan tanto los significados interiores como aquellos que se manifiestan en el momento en que el público puede contemplar la obra.

Considerando esto, es posible decir que la función del deconstrutor está basada en “provocar, destruir o señalar ese momento en que el sentido se contradice a sí mismo y se torna indecible”.³⁰

Hay que tener en cuenta que en este punto el sentido o significado que se modifica es trascendental contemplar que los juegos del lenguaje afectan directamente a los artistas visuales, ya que su discurso se mutila, simula y desplaza.

2.5 LA APROPIACIÓN / RELECTURA

Los antecedentes de la apropiación se encuentran en los movimientos Dadá y surrealistas y el arte pop con Andy Warhol. El movimiento Dadá utilizó estrategias de apropiación de objetos cotidianos, pero sin la intención de otorgarles el estatus de obra de arte, entre las técnicas utilizadas por los surrealistas se encuentra la apropiación de imágenes provenientes de los sueños, las cuales traducían en sus obras, asociándolas con objetos o situaciones que en apariencia no tenían relación, pero adquirirían un nuevo significado.

El Arte pop hacia uso de la cultura de masas, mientras que Andy Warhol comenzaba a realizar apropiaciones de imágenes del arte comercial y la cultura popular, así como las técnicas utilizadas en dichas industrias.

³⁰ *Ibíd.*, p. 18.

Se dice que la apropiación como tal aparece con la exposición “Picture” organizada por Douglas Crimp en 1977, en la que participaban artistas que trabajaban con imágenes apropiadas que reflejaban al mundo que los rodea y con el cual mantenían un diálogo intenso, estos artistas fueron Troy Brauntch, Jack Goldstain, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith, quienes suprimían el significado primigenio de fotografías publicitarias, tomas televisivas y cinematográfica para darles uno absolutamente nuevo.

En el catalogo de exposición Douglas Crimp justifica el título de la exposición por la capacidad de comunicación de las imágenes y define la impureza de los medios como a la temporalidad literal y la teatralidad.

En los trabajos realizados por los artistas invitados a participar en “Pictures”, Crimp vislumbró la ruptura con la modernidad y una temprana identificación con la posmodernidad, lo que le permitió comenzar a cuestionar los dogmas modernos de unicidad, originalidad vanguardia y pureza.

No obstante, la apropiación es un movimiento que surge en la década de 1980 como respuesta al minimalismo y al arte conceptual, estableciendo una idea en la que el eje es recontextualizar la imagen para presentar en vez de representar. Así mismo el apropiacionismo trabaja con la idea de citar a otros artistas, alterando la obra original en la técnica o bien modificando el resultado final de la obra.

La práctica apropiacionista exige en un primer momento una reflexión sobre los elementos de mediación de la obra de arte y sobre los modos de inserción en su discurso.³¹

Así la práctica apropiacionista comienza a desarrollarse como una propuesta desmitificadora que logra alcanzar una dirección subversiva donde la intención va desde la ironía hasta una muestra de respeto o admiración hacia el autor. Sin embargo, también se rodea de una actitud reflexiva que le permitió a la

³¹ Juan Martin Prada. *La apropiación posmoderna*. España. Editorial Fundamentos. 2011. p.9

apropiación abrir el camino a los medios, centrándose en la crítica de la representación y la creación de imágenes a partir de otras.

Como estrategia de lenguaje la apropiación se sitúa en uno de los parámetros indispensables para la posmodernidad, admitiendo la radicalización de recursos tales como la cita, la alusión y el plagio, lo que implica una visión crítica, la realización de lecturas mucho más complejas y la toma de conciencia sobre la influencia de los sistemas de comercialización del arte.

Por otro lado los artistas que formaron parte del apropiacionismo no trabajaron con imágenes que representaban la realidad, sino que utilizaban imágenes recontextualizadas, donde la forma de percibir las cambia, es decir, se trata de una relectura de lo inalcanzable como las grandes obras del pasado.

Éste es quizá el motivo que permitió descubrir que los términos, copia y plagio no tienen sentido en el mundo de la apropiación, donde las imágenes apropiadas adquieren un significado diferente, logrando que las imágenes apropiadas sean totalmente diferentes a la original.

Respecto al concepto de cita, el teórico francés Gerard Genette lo explica con el nombre de intertextualidad. De acuerdo con él se trata de la relación simultánea entre dos o más textos, es decir, se trata de la presencia de un texto sobre otro.

En el caso de la imagen se habla de la presencia de dos imágenes yuxtapuestas, a lo cual Genette otorga el nombre doble discurso, generado por el plagio, copia o alusión, donde la percepción es distinta y el resultado final de la obra es un original recontextualizado.

Para Michael Riffaterre, crítico y teórico francés, el intertexto es “la percepción, por el lector de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”³², definición que engloba de forma más completa el concepto.

En este punto donde las propuestas artísticas convergen con el arte pop, mostrando interés por el fragmento, el ensamblaje, el collage o el préstamo de imágenes, haciendo uso del sistema de inclusión del lenguaje que a su vez invita a la reflexión sobre lo ya producido, es decir, imágenes del pasado.

El apropiacionismo como estrategia del lenguaje posmoderno, acude a la cita, la alusión y el plagio, desempeñando un papel fundamental en tanto la relectura y nuevos usos de la imagen.

Dentro de las prácticas apropiacionistas se encuentra el collage, que utiliza recursos y elementos de otras formas de expresión, trabajando con el entorno haciendo relecturas y reconstruyendo o deconstruyendo la realidad de los objetos e imágenes apropiadas.

La apropiación busca contaminar imágenes reconocidas dentro del arte con objetos impropios de estas con el propósito de dismantelar las ideas de vanguardia, unicidad, originalidad y pureza propuestas por la estética de la modernidad.

Douglas Crimp estableció el marco teórico crítico en el que se promueve el distanciamiento de la posmodernidad de las visiones modernas, sin embargo, Ana María Guasch señala que Crimp no fue el único, también se encuentran las propuestas de Craig Owens cuyas ideas eran similares.

Para C. Owens los primeros trabajos alegórico discursivos, cuyos autores se apropiaban de imágenes muy conocidas para proyectar con ellas, conceptos e ideas abstractas, se vieron en la exposición *Pictures*. La imagen apropiada [...] debería ser sometida según Owens, a una serie de manipulaciones que la vaciarían de su resonancia y significación y así la

³² Gérard Genett. *Palimpsestos*. España. Taurus. p. 11

convertirían en opaca: las imágenes de estos artistas –comenta C. Owens– solicitan a la vez que frustraran nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significado. Como consecuencia parecen extrañamente incompletas: fragmentadas ruinas que deben ser descifradas.³³

Dentro del arte posmoderno la apropiación se define por la diversidad de estilos y materiales, así como por la mezcla de lo nuevo con lo viejo, apropiándose de elementos del pasado.

Este proceso de apropiación de imágenes u objetos es acompañado de nuevas reflexiones sobre la estética moderna y posmoderna, de esta manera los artistas despojan la imagen de su sentido icónico, representativo y conceptual, substrayendo y desmitificando su sentido original al tiempo que le otorga un nuevo significado basado en la resignificación y descontextualización.

Uno de los elementos principales de la posmodernidad es el análisis entre la representación y nuestra cultura manifestándose en su contra al usar la representación, destruyendo así el vínculo con ésta y rechazando la sustitución al tiempo que se configura como una crítica representacional encargada de desarticular las relaciones de poder que generan los sustitutos.

A través de los mecanismos y procesos apropiacionistas que se intenta obviar la disponibilidad de cualquier producto cultural, ya sea asociado con un significado político que por ejemplo podría ser transmitido por medio de las instituciones culturales.

Juan Martín Prada explica que, de acuerdo con los planteamientos de Walter Benjamin la función económica que ofrece la fotografía como imagen, da la pauta para que los procesos apropiacionistas se desarrollen con libertad, dado que su principal función es dar a conocer entre las masas los elementos de consumo, otorgándole a las imágenes la capacidad de cambiar y renovarse, al tiempo que se

³³ Guasch, Ana María, *Op cit.* p. 346.

recontextualizan dentro de los medios de producción para convertirse en objetos de consumo.

Al respecto Walter Benjamin explica:

[...] su compromiso de una apropiación de los medios de producción, una apropiación técnica, en su sentido más amplio [...], en tanto que nos percatamos de cuál es la interconexión que existe entre ambos factores, calidad y tendencia.³⁴

Esto se ve reflejado en la globalización de finales del siglo XX, así como el seguimiento de un gran número de imágenes impresas o electrónicas, cuestionando la realidad, la representación y el concepto de originalidad.

En este punto es preciso aclarar que la reflexión de las prácticas apropiacionistas de las últimas décadas, se concentra en el concepto de reproducción de la obra de arte y en la naturaleza mediadora de los sistemas de reproducción de la obra.

El término reproducción aplicado a la obra de arte, ha causado cierta problemática, por representar un significado negativo, que incluye el robo, el plagio o la piratería, ocasionando conflictos con los derechos de las obras, convirtiéndose en uno de los grandes obstáculos de las prácticas apropiacionistas actuales.

De acuerdo con Natalia Mateweki “la apropiación supone otro tipo de efecto estético, producido por el tipo de relación intelectual que mantiene una obra con otra y con otros textos que posibilitan reflexionar sobre las nociones de copia o unicidad de autor”.³⁵

³⁴ Véase: Juan Martín Prada. *Op. cit.* p.35

³⁵ Natalia Metewecki. “Arte y Nuevas Tecnologías. ¿Plagio o Apropiación?” Tercer Simposio de Prácticas de Comunicación Emergente en la Cultura Digital. [en línea], Argentina, liminar.com.ar. 26 de agosto de 2006. Dirección URL: <http://www.liminar.com.ar/simposio/pdf/matewecki.pdf>, [Consulta septiembre 29 de septiembre de 2012].

Dicha reflexión permite entender que todas las cuestiones sobre la falsificación, el plagio o la apropiación han cambiado gracias a la fotografía, la cual descalifica el concepto de “fotocopia”.

Por otro lado las obras de arte están realizando en un contexto establecido de manera tal que las copias son justificadas con un reflejo de originalidad, demostrando que las obras de arte no son amenazadas de ninguna manera por las copias, pues la original siempre será el modelo, de ahí que la nueva pieza no es considerada un original sino una relectura o recontextualización.

Los motivos por los cuales se utiliza el término arriba mencionado son simples, se debe a que la obra se realiza en un contexto y momento distintos, otorgándole, a partir de las experiencias del artista que se está apropiando la imagen, un nuevo significado.

2.5.1 LA SIMULACIÓN

El simulacionismo o post-apropiacionismo es una variante del arte posmoderno que surge durante la década de los ochenta en los Estados Unidos como oposición al neo-expresionismo. Se trata de un movimiento basado en la reinterpretación de artistas y estilos, retomando algunos de los principios del apropiacionismo.

De acuerdo con los planteamientos de la simulación no se busca generar nuevas formas de creación artística, dado que la producción de los artistas del movimiento se basa en la simulación y la utilización de objetos populares, lo cual hace caer en una contradicción dentro de la propuesta del simulacro, pues por una parte crítica al consumismo y por otra las obras realizadas requieren de artículos de consumo.

Para los artistas del simulacionismo reproducir el poder de la seducción que los objetos de consumo ejercen sobre las personas, es una prioridad, por lo que no sólo simulaban, también imitaban.

Respecto a esto Ana María Guasch explica que los objetos no se valoran por las cualidades que poseen o bien por sus significados, sino por su apariencia, de ahí que la historiadora del arte plantee que:

...el simulacionismo ha suplantado a la realidad. El objeto perdió su función, el consumo agresivo ha hecho que de aquel sólo interese su imagen, una imagen artificial que sofisticadas técnicas de marketing se encargaron de publicitar para provocar su consumo por la vía erótica del deseo.³⁶

Esta explicación que propone Guasch también sirve como referente para entender porque en la actualidad los simulacionistas intentan que la realidad coincida con todo lo real, aspecto que rompe con la mayoría de los referentes, los sistemas de signos y la oposición binaria, ya que dentro del simulacro no hay lugar para la imitación o la parodia, pero si para la suplantación de la realidad por medio de signos de lo real.

Para Jean Baudrillard hay dos conceptos que hay que entender cuando se habla de simulación que son: disimular y simular, de acuerdo con él "...disimular es fingir lo que no se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. El primero se refiere a una presencia y el segundo una ausencia".³⁷

Sin embargo, hay que dejar claro que simular y fingir no son lo mismo, dado que fingir y disimular no intervienen con el principio de realidad, es decir no la alteran, mientras que la realidad y la simulación si lo hacen al tiempo que cuestionan lo verdadero y lo falso .

³⁶ Guasch, Ana María, *Op cit.* p. 383.

³⁷ Jean Baudrillard. *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p.12.

El simulacionismo se puede interpretar como un fenómeno que atraviesa a la sociedad contemporánea, la cual se caracteriza por la hiperrealidad, la simulación y la confusión que se produce entre signo y sentido, eliminando así el primero al segundo.

Existen varios ejemplos que podrían servir para explicar cómo funciona un simulacro, uno de ellos es Disneylandia, por ser un modelo ideal y perfecto de América. De acuerdo con Baudrillard “Disneylandia es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacro entremezclados. En principio es un juego de ilusiones y de fantasías”.³⁸

La idea es simple, América se ubica dentro de la realidad y la función de Disneylandia es ocultar a la América real, es decir, se engaña al público haciendo creer que aquello que se encuentra en la realidad no lo es, sino que se trata de una simulación que oculta la realidad.

En la práctica artística el simulacionismo se vincula con procedimientos como la re-fotografía, los ready-mades y la obsesión por la artificialidad de la imagen y los objetos de consumo que son vistos como mercancía.

2.5.2 EL MITO

Dentro del imaginario social el mito es considerado un relato tradicional que forma parte del sistema de creencias de una cultura. Estos relatos suelen estar basados en explicaciones poco confiables de algún fenómeno o suceso, las cuales no pueden comprobarse de manera objetiva, de ahí que contemplar el origen de los mitos es fundamental, ya que no son naturales, sino creados por el ser humano.

Sin embargo, hablar de mito no sólo se relaciona con historias extintas, sobre todo, cuando toman en cuenta sus complejas características semiológicas,

³⁸ Guasch, Ana María, *Op cit.* p. 346.

determinadas por el contexto en que se desarrolla. Basándose en esto Roland Barthes estableció que el mito es un acto del habla sujeto a determinadas condiciones lingüísticas.

Lévi-Strauss afirmaba en el artículo “El estudio del mito: un mito”, publicado por el *Journal of América Folklore* que “el mito como el resto del lenguaje está formado por unidades constituyentes que deben ser identificadas, aisladas y relacionadas con una amplia red de significados”.³⁹

Tanto los planteamientos de Barthes como los de Lévi-Strauss sientan bases que invitan a pensar que cualquier idea o concepto, en las condiciones idóneas, tiende a transformarse en mito, y en efecto el habla mítica tiene una variedad de materias de las cuales se puede echar mano tales como: la lengua, el cine, la fotografía, pintura, cartel, objeto etcétera que por diferentes que sean se reducen a una función signifiante cuando son captados por el mito.

Es decir que sea cual sea la materia prima utilizada por el mito, es reducida a un estatuto simple de lenguaje, ya sea que se trate de una grafía de letras o pictórica, pues el mito únicamente reconoce en ellos una suma de signos.

De ahí que para Barthes, definir al mito como un acto del habla es clave en su estudio, pues de acuerdo con él semiólogo francés el habla debe estar inserta en el sistema de comunicación y sus procesos. Asimismo el habla es considerada como un mensaje, no estrictamente oral o escrito que puede manifestarse en otras presentaciones.

Ahora bien considerando la dificultad que representa descifrar un mito, dado que no se define por el objetivo del mensaje, sino por la forma en que se manifiesta.

Barthes refiere en su obra que el mito no se puede definir con base en el objeto de su mensaje, por la forma en que este se formula y expresa; es

³⁹ S/a, “Estructuralismo”, [en línea], España, curso.cnice.mec.es, Dirección URL: <http://concurso.cnice.mec.es/cnice2006/material1003/Recursos%20Materiales/Terminos/estructuralismo.pdf>.

decir: para estudiar al mito es necesario realizar una abstracción de conocimientos, hacer una división entre el mensaje (la información) que este lleva en su interior y la forma en que este se articula, pues para el estudio del mito interesa la forma en que este surge.⁴⁰

En el mito el mensaje siempre tiene una intención concreta y directa, la cual le permite funcionar de manera muy similar a las alegorías, con las que suele confundirse al mito, sin embargo, los sistemas míticos son mucho más complejos que los alegóricos.

Para entender cómo funcionan los sistemas míticos, es necesario explicar qué es la semiología y cuál es su papel dentro de estos sistemas, ya que se trata de un elemento clave. En el texto “Mitologías” de Roland Barthes define a la semiología como “una ciencia de las formas, puesto que estudia significaciones independientemente de su contenido”.⁴¹

Así, basándose en la teoría de significantes, la semiología establece la relación entre el significante y el significado, que no son iguales pero si equivalentes, los cuales al ser combinados dan como resultado un tercer término, el signo. No obstante, estos tres elementos no son los únicos que sirven para el análisis del mito, aún cuando Barthes no lo considera, el contexto en que se desarrolla la relación entre el significante y el significado.

Para elaborar dicho análisis es necesario conocer el tipo de concepto y la interpretación que se le da al signo, dado que el contexto permite decodificar la información contenida en el signo lingüístico, también conocido como sistema semiológico primero, llamado así por no tener a un sistema anterior, permitiéndole sostenerse de manera independiente.

⁴⁰ Israel Macías Hernández, “Roland Barthes y su Análisis Teórico del Mito”, [en línea], México, blogspot.mx, 13 de diciembre de 2008, Dirección URL:<http://conceptualdelacultura.blogspot.mx/2008/12/roland-barthes-y-su-analisis-teorico.html>, [consulta: 19 de enero de 2013].

⁴¹ Roland Barthes, *Mitologías*, México, Siglo XX Editores, 1980, p. 109.

El sistema semiológico primero, también llamado Lenguaje Objeto se compone de un significante, uno o varios significados y el signo resultante. Dentro de ese sistema el significado es captado y entendido de manera directa, ya que su objetivo es lograr que la información contenida en el lenguaje sea representada.

Se trata de un sistema sencillo, fácil de entender, porque en él no aparece el mito, dado que este se manifiesta en el sistema semiológico segundo o Metalenguaje⁴² que se origina del sistema anterior y que es analizado como un sistema lingüístico.

El metalenguaje se compone del lenguaje objeto, con la única diferencia de que en este el mito si desempeña un papel clave, para el análisis se toma como base el signo resultante del primer sistema, donde la función del mito es específica.

La función del mito es la de deformar la información, y con deformar, no quiero decir destruir o sustituir la información (la cual es concebida en el imaginario social como naturaleza objetiva, verídica y real de lo contrario se le concibe como deformación o mentira) ni tampoco que al deformarla el mito la convierta en mentira.⁴³

Es decir que la información contenida en el mito, da forma a la acción comunicativa, se desarrolla en las relaciones sociales y las representaciones; además se utiliza para deformar la información que se encuentra inserta en el lenguaje objeto.

Durante este proceso la información contenida es reducida a signos y símbolos, los cuales, aun no han sido decodificados, dándole oportunidad al mito para deformar la información en conjunto con el significado.

⁴² Entendido como una segunda lengua, en la cual se habla de la primera.

⁴³ Israel Macías Hernández, “Roland Barthes y su Análisis Teórico del Mito”, [en línea], México, blogspot.mx, 13 de diciembre de 2008, Dirección URL: <http://conceptualdelacultura.blogspot.mx/2008/12/roland-barthes-y-su-analisis-teorico.html>, [consulta: 19 de enero de 2013].

Para comprender como funciona el sistema de signo se puede tomar como referencia el siguiente esquema, propuesto por Roland Barthes en el texto *Mitologías*.



Para distinguir entre los elementos del sistema primero y los del segundo Barthes renombra los elementos del metalenguaje, donde el signo obtenido del lenguaje objeto es el *sentido*, el significante del sistema segundo es nombrado *forma*, el significado es el *concepto* y el signo es la *significación*.

Si se consideran las características de ambos sistemas, es posible plantear que el mito funciona como un sistema “parasito” capaz de adherirse a otro, el cual es vaciado para convertirse en el contenido, de tal forma que el mito consigue transformar y resignificar la información.

2.5.3 LA ALEGORÍA

Las alegorías son recursos estéticos que en sus diferentes formas, fueron utilizados por artistas del Renacimiento y el Clasicismo, de acuerdo con Walter Benjamin, ellos veían a las alegorías como una oposición vulgar y pobre, debido a

que sus intereses se inclinaban hacia el simbolismo y porque “la alegoría era vista como una técnica gratuita de producción de imágenes”.⁴⁴

No obstante, Benjamin no coincidía con las ideas de los artistas renacentistas, para él la alegoría no era inferior al símbolo, puesto que ambos tienen la misma capacidad filosófica que la estética. Además, consideraba que ambos conceptos se contraponen, donde la alegoría es vista como imagen designativa y el símbolo como la manifestación de una idea.

Respecto a este último Friedrich Creuzer menciona que hay cuatro características esenciales del símbolo que son: lo momentáneo, total o insondable de su origen y lo necesario. Estas tipologías marcan la diferencia entre el símbolo y la alegoría, pero según las consideraciones de Benjamin la temporalidad es la más importante, ya que es lo único que realmente distingue entre ambos elementos.

Sin embargo, existe otra característica, no menos importante, dentro de las alegorías barrocas, se trata de la multiplicidad de significados los cuales tienden a yuxtaponerse en la alegoría, es por ello que Benjamin dice que “los lenguajes a base de imágenes llegaron a entremezclarse”.⁴⁵

De esta forma la alegoría se torna ambigua y como consecuencia las imágenes pueden llegar a tener varios significados, mientras los objetos pierden su significado inicial y adquieren la capacidad de significar cualquier otra cosa distinta a lo que solían significar.

Sobre las ideas de Benjamin, Peter Bürger explica que la alegoría “arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla y lo despoja de su función”,⁴⁶ de ahí que las alegorías son vistas como la esencia de un fragmento contrastante con el símbolo, además de contar con la capacidad de reunir los fragmentos aislados en la realidad.

⁴⁴ Walter Benjamin, “El origen del drama Barroco Aleman”. Madrid, Editorial Taurus, 1990, p. 15.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 164.

⁴⁶ Peter Buerger, “Teoría de la Vanguardia”. 3ª edición. Barcelona, Península, 2000, p 131.

Bürger explica que los artistas de la vanguardia sólo distinguen signos vacíos, pues se sienten los únicos con el derecho para atribuir significados, por esta razón es que se separan todos sus materiales, aislándolos y fragmentándolos, es decir que “la obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos”.⁴⁷

Dentro de los procedimientos alegóricos se puede encontrar al montaje, donde operan los procedimientos alegóricos de fragmentación, yuxtaposición, eliminación del sentido original de los objetos, separación del significado y el significante.

MONTAJE

El montaje no otorga un nuevo concepto a la alegoría, sino fragmenta la realidad dentro de las artes visuales. Se trata de un termino de naturaleza alegórica que aparece dentro del cubismo, movimiento que desmantelo el sistema de representación renacentista bajo la premisa de crear objetos que no dependen ni responden a los criterios tradicionales.

Así la incorporación de elementos, materiales u objetos de origen industrial a la obra, no elaborados por el artista, le permiten a este último violentar los sistemas de representación.

De acuerdo con Theodor Adorno una de las definiciones que se le otorgan al montaje es aquella en la que se le concibe como “la negación de la síntesis es el principio de la creación”.⁴⁸

No obstante, el montaje, cuya naturaleza es alegórica, es un método de composición con un significado distinto, sus procedimientos son simples, tales como la integración de elementos. Para Adorno es una característica de la industria cultural que permite el aprovechamiento de los nuevos recursos y la

⁴⁷ Ibídem, p. 133

⁴⁸ Ibíd, p. 143

tecnología, donde la fuente de origen de los objetos añadidos es evidente igual que su contexto original.

Es precisamente por esto que Benjamin dijo que los lenguajes y la imagen, fueron puestos al servicio de la mercancía y son alegorizados a través de la yuxtaposición y la fragmentación.

CAPÍTULO 3: DECONSTRUCCIÓN DE LAS TEORÍAS CROMÁTICAS: CONFRONTACIÓN DE DOS LENGUAJES EN LA PINTURA

3.1 ELEMENTOS TÉCNICO-FORMALES

Para efectos de la presente investigación, la propuesta planteada consiste en crear vínculos teórico-formales entre la deconstrucción y la abstracción, los cuales contaminan y alteran el sentido racional del discurso abstracto al introducir elementos decorativos, obligando a hacer una lectura más elaborada de la pintura.

La estrategia para vincular la abstracción purista con los elementos del diseño y la decoración, se ubica en el contexto pos-estructuralista, recurriendo a conceptos tales como la deconstrucción y las estrategias apropiacionistas para crear, a través de citas, ambigrafías y simulaciones.

Se trabaja fuera de la normatividad de la estética de la modernidad que exige la pureza y donde el arte decorativo es complaciente y no obedece a los criterios establecidos por la pintura culta, sino que se somete a los esquemas de la decoración de interiores.

De esta manera y basándonos en la propuesta deconstructivista de la pintura actual se plantea utilizar el *entrecruzamiento* y la *contaminación* de la lógica del arte logocentrista, alterando la pureza y la normatividad de los manifiestos deconstruyendo sus dogmas.

Ahora bien tomando en cuenta que el entrecruzamiento es un término que puede tener una variedad de significados, dependiendo de en donde se aplica aplicando, de ahí que es prioridad para los fines de esta investigación conceptualizarlo de acuerdo a su aplicación en el arte.

En las Artes Visuales el uso que se le da es interdisciplinario, puesto que se trata de un concepto extraído de disciplinas como la biología o la genética. Sin

embargo, para los propósitos, de la investigación es necesario establecer una definición donde se explique cómo es que el *entrecruzamiento* tiene una aplicación práctica dentro de las Artes Visuales para articular la Pintura con la Decoración.

Para comprender como se da el vínculo entre la Pintura/Decoración, es preciso decir que el entrecruzamiento es un término que ha figurado en la escena artística desde hace varios años, y su papel en la práctica artística surge en el momento de la transición de la modernidad a la posmodernidad.

Es a partir de esta crisis donde comienzan a manifestarse un sin número de cambios y donde el *entrecruzamiento*⁴⁹ es entendido, en el campo de las Artes Visuales como una estrategia de producción artística que ayuda a vincular distintos elementos, ya sea que pertenezcan o no al plano del arte, los cuales se incluyen a través de los procesos apropiacionistas y de la recombinación de diversos componentes, como en la Pintura/Decoración, donde los elementos agregados pueden ser encajes, telas o incluso la incorporación de colores pastel, entre otros.

Una de las nuevas prácticas es la Pintura Ambigua, basada en la yuxtaposición de elementos figurativos y abstractos, cuya composición incluye fondos de manchas borrosas o franjas de color sobre los cuales se cuadran figuraciones cuya forma es poco reconocible.

Según la explicación que ofrece Tony Godfrey dentro de la pintura ambigua, la verdad de la abstracción se encuentra en la impureza y no en la pulcritud o la pureza, tal como lo proponían los suprematistas y constructivistas que se oponían a la figuración optando por la abstracción de las formas y rechazando los ornamentos.

La pintura abstracta ambigua está llena de elementos pictóricos que combinan la abstracción lírica y gestual, recurriendo al uso de materiales que no

⁴⁹ El propósito del entrecruzamiento como estrategia es articular varias disciplinas tomando como base los principios deconstructivistas y apropiacionistas, consiguiendo con ello que los elementos que se retoman de cada especialidad se despojen de su sentido original.

pertenecen a la tradición pictórica y que se desarrolla dentro de la posmodernidad, donde se genera una apariencia incompleta de ésta.

Como estrategia de producción artística el *entrecruzamiento* se caracteriza por cuestionar los paradigmas existentes dentro de la modernidad, tales como la pureza, unicidad, originalidad y autonomía, con la finalidad de transformarlos y utilizarlos para dar sentido a las nuevas tendencias artísticas que surgen dentro de la posmodernidad.

Otra de las características que distinguen al *entrecruzamiento*, es su 'habilidad' para reciclar ideas preexistentes, en lugar de crear nuevas, atentando contra las ideas puristas y contradiciendo todos sus principios, proponiendo la mezcla intencional de lenguajes y disciplinas, de ahí que es posible hablar del entrecruzamiento de lenguajes, apropiación y deconstrucción.

Por medio de la apropiación y la recombinación de elementos es que se origina la propuesta artística planteada en esta investigación y en la obra, la cual se basa en un trabajo multidisciplinario, posibilitando así la profundización en el conocimiento del lenguaje utilizado por cada rama, como herramientas para la creación de obra de concepto y contenido intelectual.

La propuesta del *entrecruzamiento* se inclina en tomar sólo una parte de cada uno de los elementos que se incluyen en la obra, los cuales son considerados recursos cuya característica principal radica en la mezcla entre un componente y otro, en este caso la Pintura/Decoración, dando como resultado una pieza, cuyos elementos son distintos, pero la unidad entre ambos no es ajena a ninguno.

En el texto, *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, Ana María Guasch explica que el entrecruzamiento en el arte funciona como un instrumento para fusionar imágenes:

Hacer arte significa para el artista tener todo sobre la mesa en una simultaneidad girante y sincrónica que consigue filtrar en el crisol de la obra imágenes refrendadas e imágenes míticas, signos personales, relacionados con la historia individual, y signos públicos relativos a la historia del arte y de la cultura. Dicho entrecruzamiento implica además no mitificar al propio “yo”, sino insertarlo en una “rueda de colisión” con otras posibilidades expresivas aceptando así la posibilidad de situar la subjetividad en el entrecruzamiento de un montón de ensamblajes...⁵⁰

Es así que el *entrecruzamiento* en el campo de las Artes Visuales puede entenderse como una manera de retomar las prácticas tradicionales existentes para recombinar y generar nuevas formas de concebir que a su vez son capaces de reconciliar las contradicciones entre lo tradicional y lo moderno. Es decir, que el *entrecruzamiento* como estrategia, lejos de suprimir algunos de los elementos enlazados rearticulándolas en nuevas formas.

3.1.1 TEORÍAS CROMÁTICAS

El uso de los fondos neutros, principalmente blancos, así como la utilización de colores planos, entre los que se encuentran los primarios y las diversas gamas del negro y el blanco, son algunas de las características que distinguen a las vanguardias rusas como el Suprematismo y el Constructivismo.

En ambas la paleta cromática es reducida al rojo, azul, amarillo, blanco y negro, basando sus composiciones en esquemas cromáticos de color puro.⁵¹

De ahí que no sólo las vanguardias rusas, sino también los artistas del expresionismo ruso se limitan al uso de colores primarios, las relaciones de temperatura, de color por intensidad o saturación y el contraste de colores puros, y aunque es cierto que en la abstracción gestual (action painting, dripping) las teorías

⁵⁰ Ana María Guasch. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*. Madrid, Akal, 2000, p. 40.

⁵¹ El color puro es un color pictórico muy intenso. Johannes Pawlik. *Teoría del color*. España, Paidós, 1996, p. 15.

cromáticas no fueron indispensables, pues no existía una imagen preconcebida de lo que iban a pintar, sino que se dejaban guiar por la intuición y los sentidos, dejando caer la pintura sobre el lienzo.

RELACIONES POR TEMPERATURA

Cuando se habla de relaciones por temperatura se hace referencia a los colores cálidos (aquellos que se encuentran dentro de los rojos, amarillos y anaranjados) y los fríos (el azul o el verde), los cuales son utilizados para dar sentido, caracterizar y describir parejas como: *fuerza-calor* o *debilidad-frío*.

Estas relaciones de temperatura o de color entre los fríos y los cálidos tienen una función específica, donde los colores utilizados actúan sobre los sentimientos, dentro de las composiciones pictóricas.

Es decir que los contrastes de temperatura que se producen al confrontar un cálido y otro frío tienen características relativas, debido a que el color es modificado por los colores que lo rodean.

Un ejemplo es cuando se tiene un color rojo puro frente a un gris, donde este se ve afectado por la calidez del rojo tendiendo a volverse cálido. Algo similar ocurre con algunos azules, los cuales poseen cierta pigmentación rojiza, convirtiéndolos en colores cálidos y no en fríos como se piensa comúnmente.

RELACIONES POR SISTEMAS CROMÁTICOS

De acuerdo con Johannes Pawlik los sistemas de color son: "...una estructura ordenada de colores y puede hacer referencia a una nueva figura plana, como un hexágono cromático o un círculo cromático".⁵²

Los sistemas cromáticos sirven como modelos para visualizar las teorías cromáticas, donde la mayoría de los esquemas cromáticos tienen una escala de

⁵² *Ibidem*, p. 23

color formada por seis colores básicos, los primarios (rojo, azul y amarillo) y los complementarios (verde, anaranjado y morado).

No obstante, se debe tener conciencia de que ninguna figura o sistema cromático puede representar todas las relaciones cromáticas, ya que los modelos presentan una gama determinada de colores que puede ampliarse según las necesidades del artista.

RELACIONES POR INTENSIDAD

Cuando se habla de relaciones por intensidad se hace referencia a la pureza o claridad del color. Para Hölzel dichas relaciones son entendidas como el contraste de intensidad o contraposición de colores puros e intensos frente a colores atenuados⁵³ y menos intensos.

Dentro de estas relaciones de color es posible incluir a los *colores pastel*, cuya conceptualización es abordada por muy pocos autores, debido a que la definición como tal, sólo se encuentra en el terreno de la decoración, donde se les describe como aquellos colores que dan la sensación de ser suaves y se concentran muy cerca del blanco (atenuados).

Los *colores pastel* están estrechamente vinculados con la tranquilidad y normalmente son utilizados para decorar habitaciones infantiles, y se les relaciona con la intimidad, el cariño, la soledad y el silencio.

Sin embargo, su uso no se limita a los casos arriba mencionados, pues también se recurre a ellos para la creación de combinaciones monocromáticas, cuya base es un único color y los matices de este cuyas tonalidades e intensidades tienen una amplia gama, donde el uso de texturas es común, sobre todo en la decoración monocroma, para generar contrastes.

⁵³ La atenuación es por definición disminución de intensidad, el cambio de un color puro en dirección a la ausencia de color (negro, blanco y gris).

3.1.2 INCORPORACIÓN DE ELEMENTOS EXTRAPICTORICOS EN MI PINTURA

COMBINE PAINTING/ APROPIACIÓN

En la década de los cincuenta Robert Rauschenberg elaboró los llamados *combine* que son cuadros hechos bajo las ideas de la tradición del collage, el objeto dadaísta y los Merz de Schwitters, añadiendo objetos y materiales de su entorno y pertenecientes a la cultura de masas.

A través de la incorporación de objetos de uso cotidiano, principalmente objetos de desecho, gastados, recortes de periódico, de tal manera que Rauschenberg se anticipaba al Arte Pop, apropiándose de la imaginaria popular.

Las *combine-painting* o *pinturas combinadas* son bidimensionales y guardando ligera relación con la pintura convencional, con la diferencia de que en los *combine* se utilizan técnicas que no son propias de la pintura.

TEXTURAS

En el Arte las *texturas* son parte del lenguaje visual, definidas como la incorporación de formas y colores, percibidas como alteraciones y variaciones de una superficie.

Las *texturas* tienen cualidades expresivas y significativas que ayudan a transmitir diversas reacciones en el espectador, además de cumplir con la función de proporcionar realismo y mayor credibilidad a la obra con el propósito de lograr la sensación de espacio, lo cual es posible gracias a la apariencia que adquiere la superficie.

En el caso específico de la pintura las *texturas* son un elemento fundamental para la obra plástica, ya que a través de ellas se consigue imitar las sensaciones táctiles o visuales propias de los objetos de la realidad que en las representaciones bidimensionales los relieves se consiguen con el trabajo del artista sobre el lienzo, ya sea con entramados de líneas, gradaciones de color,

superponiendo formas, con las pinceladas o el manejo de la espátula, para lograr que la textura sea más o menos pastosa.

En el Arte Contemporáneo, el papel que desempeñan las *texturas* en el arte contemporáneo es fundamental para los artistas, puesto que se convierten en uno de sus principales medios de expresión, además de que les permiten valerse de todo tipo de materiales para conseguir el efecto deseado.

Para la propuesta pictórica y como parte de las decoraciones se incluyeron encajes, telas decoradas, las cuales se incorporaron al lienzo ya sea pegadas o bien copiando los diseños.

Hablar de los encajes puede resultar complejo, ya que se trata de una palabra bisémica, es decir, que posee un segundo contexto o dos significados distintos, en el caso del *encaje* éstas son sus dos posibles acepciones:

- 1) Acción y efecto de encajar.
- 2) Tejido ornamental y transparente.

Una característica que vale la pena destacar de los *encajes* textiles es que se trata de entramados compactos que al ser introducidos en un discurso adquieren la finalidad de ocultar o permitir ver aquello que se encuentra del otro lado, y son considerados como un obstáculo que se interpone entre el observador y lo observado.

Sin embargo, los *encajes* no son las únicas telas que se pueden utilizar para la decoración, pues existen otras que gracias a sus estampados y demás características ornamentales sirven a los propósitos del proyecto tales como los brocados, damasco y espolín.

- ☞ *Brocados*: tejido fabricado con hilos de metales preciosos (oro y plata).
- ☞ *Damasco*: parecido al brocado pero más fino y menos pesado, porque no tiene relieve.
- ☞ *Espolín*: es una lanzadera que se usaba para hacer bordados florales.

COLLAGE MONTAJE

Incorporar abierta y directamente fragmentos de la realidad es la premisa sobre la que trabaja el collage, aun cuando estos siguen siendo representados. Dentro del collage se muestra la relación del mundo cotidiano con el arte, convirtiéndose en una herramienta del arte del siglo XX.

En sus inicios el Collage-Montaje todas las representaciones se toman directamente de los medios de comunicación, además de recurrir a elementos de obras, mensajes y objetos ya existentes para ser incorporados a las nuevas obras.

De acuerdo con la definición que ofrece Jurgen Habermas el collage-montaje puede entenderse de la siguiente forma: “el ‘collage’ es la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el ‘montaje’ es la ‘diseminación’ de estos préstamos en el nuevo emplazamiento”.⁵⁴

Así para llevar a cabo la transferencia de elementos y generar el nuevo emplazamiento el Collage utiliza la *cita* llevada al extremo, como si se hiciera referencia al término de mimesis.

Según los planteamientos de Derrida sobre el montaje, se trata de un injerto, considerado como una estrategia de innovación apoyada en la yuxtaposición de imágenes u objetos.

Bajo la percepción mecánica, la yuxtaposición de imágenes, las despoja de su referencia de origen, para otorgarles una nueva significación dentro de un sistema o discurso. Así el *Collage* es definido como el recurso de pegar papel y otros materiales sobre el lienzo que sean afines a la técnica del montaje que es compuesta sólo por fotografías.

⁵⁴ Jurgen Habermas, et al, *La posmodernidad*, 7ª ed., Barcelona, Kairós, 2008, p. 127.

3.2 DECONSTRUCCIÓN DESDE LO FORMAL Y LO TEÓRICO

Como parte de la investigación visual se hizo una recopilación visual de imágenes relacionadas con el diseño de modas y la decoración con la intención de observar la relación cromática que se da entre la pintura y la moda.

Durante el proceso, se identificaron algunos elementos materiales que por sus características funcionan tanto en la pintura como en la moda y la decoración, asimismo se tomó como referencia el trabajo de algunos diseñadores de moda que han basado sus creaciones en las obras de distintos artistas o estilos.

Un ejemplo de esto es Yves Saint Laurent, ya que consideraba que la pintura tenía gran relevancia en la creación de sus diseños, como la obra de Piet Mondrian, Picasso y Braque.

La pintura me había apasionado desde siempre, y por lo tanto era natural que inspirase mis creaciones. Los 47 modelos expuestos son homenajes rendidos a los pintores que ejercieron en mí una mayor influencia. No los he copiado (¿quién podría aventurarse a hacerlo?): he querido tejer vínculo entre la pintura y la ropa, convencido de que un pintor es siempre de nuestra época y puede acompañar la vida de todos.⁵⁵

Esta relación entre la pintura y la moda es uno de los elementos relevantes de la investigación, ya que permite observar el trabajo de los diseñadores y el resultado final de las prendas, de tal manera que algunos diseños son geométricos y otros abstractos, debido al uso de los distintos materiales utilizados por los diseñadores.

Es decir que algunos utilizan los bordados y estampados de inspiración Art Déco, también recurren a los estilos sobrios, minimalistas, mientras otros se inclinan por materiales como el tul o los *encajes*, por los efectos que ofrecen las

⁵⁵ Sara Pineda Giraldo, “La alargada sombra del arte: Yves Saint Laurent y Mondrian”, [en línea], España, queaprendemoshoy.com, 13 de octubre de 2011, Dirección URL: <http://queaprendemoshoy.com/la-alargada-sombra-del-arte-yves-saint-laurent-y-mondrian/>, [consulta: 10 de febrero de 2013].

transparencias y las texturas, así como los estampados florales, de colores, con franjas o monocromos, sin olvidar los diseños cuyos cortes son asimétricos.

Cabe destacar que algunas características del diseño de modas son conceptos que se aplican en la pintura, de tal forma que elementos como los cierres, encajes, telas estampadas, botones, entre otros pueden ser incorporados al lienzo, convirtiéndose en elementos extrapictóricos.

Partiendo de esta dualidad de los elementos surge la idea de combinar lo decorativo con la abstracción, contaminando los esquemas puristas de la pintura abstracta, tal como lo proponían los suprematistas y los constructivistas, así como desarticular las ideas de la estética moderna como la unicidad, la originalidad y la vanguardia.

Asimismo, se modifica la lógica con la que trabajan los expresionistas abstractos, el geometrismo, contraponiéndola con algún elemento decorativo, generando una relación binaria, donde lo abstracto y lo ornamental son opuestos. Todo esto permite ubicar a la propuesta dentro de la Pattern Painting.

3.3 PROPUESTA VISUAL

La propuesta visual opera dentro del discurso posmoderno, recurriendo a estrategias como la relectura, contaminación de lenguajes, apropiación, deconstrucción, oposición binaria, la alta y baja cultura, todos elementos que invitan a analizar la obra desde lo técnico-formal.

Es importante destacar que en las obras no se integran todas las estrategias antes mencionadas, ya que en la mayoría de ellas sólo conviven una o dos, debido a que la composición de los cuadros no permite la incorporación de varias estrategias simultáneamente.

Esto permitió evidenciar el discurso posmoderno de la obra, citando y aludiendo imágenes referentes a la abstracción, las cuales son contaminadas con elementos ornamentales generando una doble lectura.

Los primeros cuadros involucran un proceso experimental que consistió en articular la pintura con el diseño de modas a través de la integración de telas, cierres y demás objetos extrapictóricos. Añadir estos elementos supuso una serie de complicaciones tales como el de incorporar los elementos al lienzo sin que perdieran sus características originales y que tuvieran una apariencia estética, es decir que no se vieran sobrepuestos.

La obra está realizada con acrílico (pintura acrílica), porque permite trabajar más rápido debido a su tiempo de secado, además de facilitar la incorporación de elementos tales como encajes y telas, sin modificar, demasiado, las texturas de la tela, otra razón es que es una técnica asociada al arte contemporáneo, principalmente al expresionismo abstracto con Pollock y Rothko, al geometrismo y al Pop Art.

Otro problema fue la selección de los colores, debido a que en el mundo de la moda y la decoración los colores se complementan, mientras que en la pintura las combinaciones que en un vestido se ven bien en un cuadro no, puesto que generan ideas que no eran apropiadas con el discurso de la obra.

Un ejemplo es la combinación del rojo con el negro, cuya referencia inmediata en el imaginario social tiene una carga ideológica fuerte que generalmente alude a huelga o revolución.

Durante el proceso de investigación visual se observó que la pintura requiere de una lectura más detenida, debido a su complejidad visual y a su constante interés por lo formal y el color, lo cual generó un interés por la pintura gestual, los campos de color, las relaciones cromáticas y las ideas propuestas por los suprematistas y constructivistas.

Respecto a la composición de los cuadros se buscaba que tuvieran campos de color, línea, figuras decorativas con motivos florales, encajes, los cuales son apropiados de telas, papel tapiz, de tal manera que se reconstruyen los principios de la modernidad, tales como la originalidad o la unicidad cambiando el significado de las imágenes apropiadas, contaminándolas dentro del lienzo.

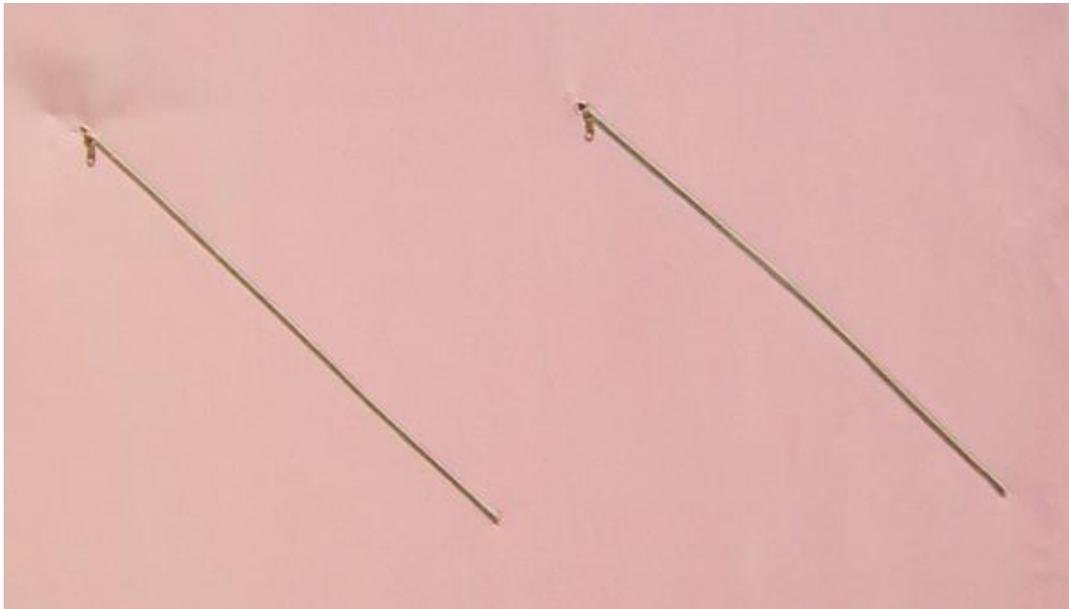
De esta manera al incorporar materiales impropios de la tradición pictórica, extrayéndolos de su contexto original para ser incorporados a la obra a través del collage. Este proceso es el que se siguió con los siguientes cuadros.

Espacio y Espacio Rosa: Se trata de dos ejercicios pictóricos en los cuales se experimentó con la incorporación de zippers funcionales, aludiendo a la obra de Lucio Fontana, trabajo que permitió la apropiación del espacialismo.

Ambos cuadros son monocromos uno en rosa (pastel) y el otro en cobre iridiscente, la utilización de estos colores dio pie a la crítica y deconstrucción de las técnicas cromáticas del siglo XX que eran utilizadas por los pintores abstractos que se inclinaban por los colores primarios o puros.

Espacio Azul: Es, un cuadro en el que se opta por el collage, pegando tela estampada del lado izquierdo del lienzo, para después intervenirla, pintándola con manchas y agregando pasta texturizadora. Del lado derecho del cuadro se añadió pasta modeladora para crear una abstracción gestual monocroma en azul citando y parodiando ligeramente la obra de Yves Klein, este es el primer cuadro en donde se mezcla la abstracción con los elementos decorativos.

Utilizando los principios de la transvanguardia, se desarrolló una actitud que opera la estructura formal con cierta preferencia por los Pattern visuales. Ana María Guasch explica que los Pattern Painting extraen motivos decorativos y pictóricos de distintas culturas que por medio de la repetición de elementos visuales y la manipulación de los materiales utilizados en prácticas artesanales o en las artes aplicadas, como en la obra de Robert Zakanitch



Montserrat González Rosales
Espacio rosa
Acrílico sobre loneta
100 cm x 120 cm
2008



Montserrat González Rosales
Espacio
Acrílico sobre loneta
120 cm x 180 cm
2008



Montserrat González Rosales
Espacio azul
Acrílico sobre loneta
180 cm x 120 cm
2008

Así la incorporación de texturas y elementos matéricos mediante la repetición de patrones haciendo calcas de encajes o carpetas tejidas, marcado sus formas con la aplicación de pasta, de tal forma que se deja un registro de textura decorativa con la finalidad de hacerlas parecer telas decoradas, pero sin obviar las figuras.

Es decir, se crean ambigrafías que generan confusión entre lo que se ve, a través de las formas irregulares, ocultando los diseños decorativos, esto es lo que ocurre con *Sin título 1, 2 y 3* cuadros donde las texturas de apariencia orgánica son un elemento constante en el lienzo.

Sin Título 1: Pintado en tonos azul, rosa y lila pastel (atenuados), la composición es clara y luminosa, principalmente en las áreas de líneas quebradizas que atraviesan el cuadro permitiendo la visualización de los relieves y el volumen de las texturas. En este caso la finalidad de los colores pastel es la de deconstruir y contaminar las teorías cromáticas y las normas puristas, rompiendo así los modelos pictóricos. luces y las sombras, mientras que en Sin Título 3 los colores son de la gama de los magentas, en distintos tonos valores y matices.

En cuadros como estos donde la composición no es en su totalidad monocromática, se nota lo que Benjamin Buchloh explicaba sobre la pintura monocroma, donde el sistema de relaciones tonales y cromáticas se reduce a un esquema de modulación considerablemente diferente, es decir, todo el trabajo se basa en un mismo tono de color.

De ahí que la mayoría de los artistas abstractos se inclinan por la reducción de las relaciones de color, optando por crear paneles monocromáticos o bien recurrir al uso de colores primarios, sustituyendo el color relacional.

Sin Título 2 y 3: Tienen características similares al primero con la diferencia de que en estos cuadros los tonos son más subidos. En el caso de *Sin Título 2* se trata de colores ocre, verdes y algunos azules, donde las texturas resaltan las

Bridal: Se trata de un cuadro monocromático en tonos blancos, veladuras muy tenues de negro y texturas, en el cual la abstracción también es contaminada con elementos decorativos.

Esta pieza es una cita del cuadro “Blanco sobre blanco” del pintor ruso Kasimir Malévich. La composición del cuadro se basa en telas y diseños utilizados en vestidos de novia, lo que permite generar una crítica a la pintura purista y una reflexión, desde lo formal, al entrecruzamiento de dos lenguajes tales como la abstracción pura y lo ornamental, mezclando la alta y baja cultura.

Las estrategias posmodernas utilizadas en la propuesta pictórica son la serialidad, repetición, intertextualidad y la simulación, practicas que alteran la percepción y los discursos, deconstruyendo el lenguaje de aquello donde se insertan los elementos decorativos, encontrando en la abstracción y la repetición de motivos la manera de no imponerse en la pintura.

A través de la apropiación de elementos o materiales propios del mundo del diseño y la decoración se desarticula el lenguaje propio de la abstracción modificando el significado y el contexto de los objetos incorporados.



Montserrat González Rosales
Sin Título 1
Acrílico sobre loneta
100 cm x 100 cm
2009



Montserrat González Rosales
Sin Título 2
Acrílico sobre loneta
100 cm x 100 cm
2009



Montserrat González Rosales
Sin Título 3
Acrílico sobre loneta
100 cm x 100 cm
2009



Montserrat González Rosales
Bridal
Acrílico sobre loneta
100 cm x 100 cm
2009

Los cuadros **AS1, 2, 3, 4 y AS Transversal** son pinturas que surgieron durante la etapa preicónica y de bocetaje, basados en vestidos creados por diseñadores de moda, de los cuales sólo se tomaron algunos detalles tales como los encajes, las paletas cromáticas y los cortes transversales.

En el caso de **AS1 y AS Transversal** la incorporación de encajes, telas y listones es evidente y se integran lienzo tiene con una intención definida, en el caso de los encajes y los círculos la idea es pegarlos hacer notar las transparencias y permitir que la tela que hay detrás se vea.

Los pliegues tienen el propósito de crear texturas físicas y visibles simulando los pliegues naturales de las telas. Las franjas y las barras generan una percepción vibrante acentuando el color naranja, además permite crear una relación de contraste con el encaje y los círculos.

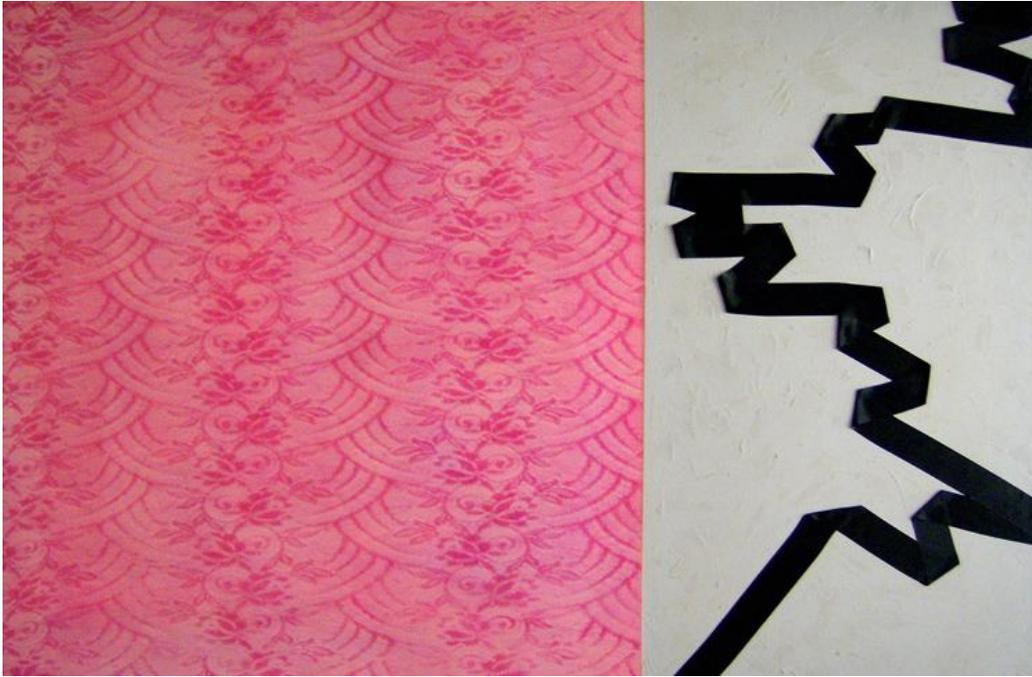
En *AS Transversal* sólo se añade un listón que atraviesa una sección del lienzo, la cual está pintada en tonos blancos con texturas irregulares.

AS 2, AS3, AS4 y AS Transversal: En estos cuadros se trabajo para lograr un textura visual detallada de los encajes, dando un aspecto aterciopelado y con volumen como en los brocados y el damasco.

Los tonos dorado y plata también son utilizados en la paleta cromática de la moda y permiten hacer una cita de la pintura barroca al aludir el claro oscuro y ornamentos barrocos. Las relaciones de color de estas piezas se basan en los círculos cromáticos por contrastes cálidos, fríos y atenuados, así como colores iridiscentes como en el caso de *AS Transversal*.



Montserrat González Rosales
AS1
Acrílico sobre loneta
80 cm x 120 cm
2010



Montserrat González Rosales
AS transversal
Acrílico sobre loneta
85 cm x 120 cm
2011



Montserrat González Rosales
AS2
Acrílico sobre loneta
70 cm x 115 cm
2010



Montserrat González Rosales
AS3
Acrílico sobre loneta
85 cm x 120 cm
2010



Montserrat González Rosales
AS4
Acrílico sobre loneta
85 cm x 120 cm
2010

Textil 1, 2 y 3: Están basados en los decorados y estampados de telas, a las cuales se les quitan algunos fragmentos, dejando espacios vacíos como una parodia a la obra de Lucio Fontana y el espacialismo.

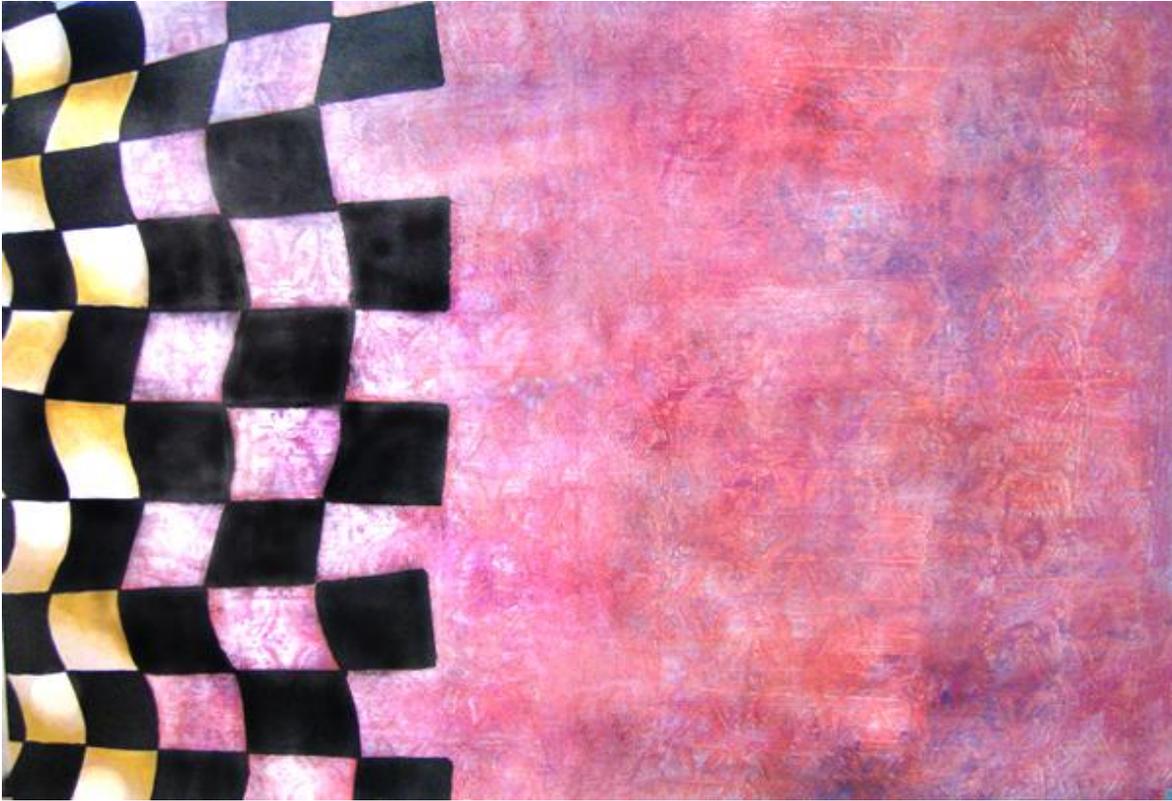
La intención es simular que las telas han sido cortadas dejando un hueco que permite ver lo que hay detrás, como si se montara una imagen sobre otra o bien encajándolas dentro de un espacio.

Los espacios vacíos son intervenidos agregando algunas texturas al lienzo con rodillos decorativos, comúnmente utilizados en la decoración de interiores. Para lograr un ambiente armónico, sobrio y que contrastara con las relaciones vibrantes de color y las monocromas, las texturas se pintaron con colores pastel, atenuados o simplemente blanco.

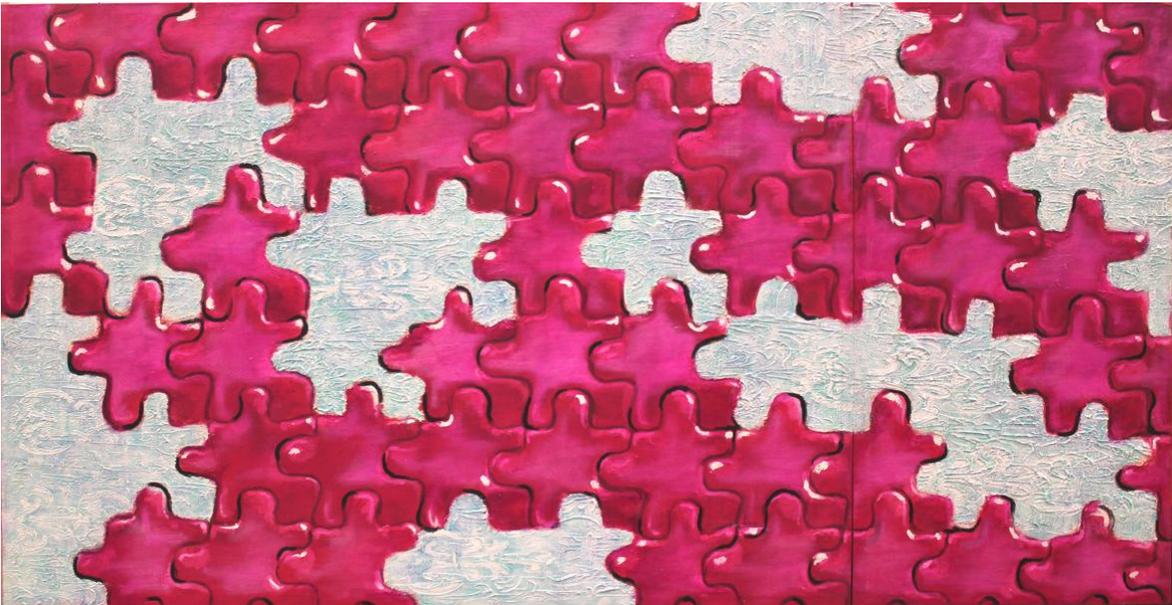
Todas y cada una de estas características juntas en el lienzo permiten contaminar la pintura espacialista, debido a que se eliminan los colores planos sustituyéndolos por figuras geométricas (cuadrados, círculos, etcétera) o irregulares (piezas de rompecabezas) pero conservando la monocromía.

En este caso la contaminación se evidencia por la incorporación de elementos decorativos que deconstruyen los principios básicos del espacialismo, donde se utilizan materiales tales como: arena, yeso, aserrín, vidrios rotos, entre otros.

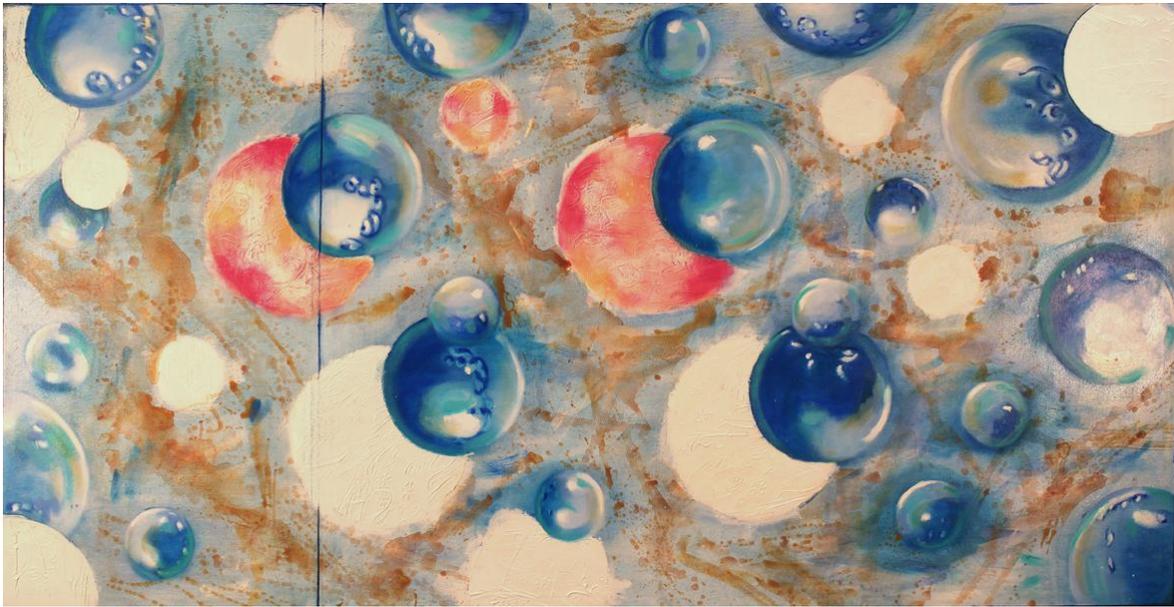
Elegance: Es un díptico con franjas horizontales de distinto grosor en colores plata, azul y crema pastel, mientras que en las orillas del lienzo se incorporaron encajes negros para crear un contraste frente a los colores atenuados ubicados al centro del cuadro.



Montserrat González Rosales
Textil 1
Acrílico sobre loneta
120 cm x 170 cm
2011



Montserrat González Rosales
Textil 2
Acrílico sobre loneta
80 cm x 165 cm
2011



Montserrat González Rosales
Textil 3
Acrílico sobre loneta
80 cm x 165 cm
2011



Montserrat González Rosales
Elegance
Acrílico sobre loneta
85 cm x 175 cm
2011

Composición 1 y 2, Estaciones Cromáticas, Tejido Ornamental y Tejido Ornamental Azul, son cuadros que se definen a través de conceptos propios del mundo de la decoración y de la convivencia de estos con elementos barrocos, colores puros y combinaciones monocromas y neutras las cuales se unifican con la apropiación de obras de artistas abstractos e imágenes extraídas de telas y tapices.

La combinación de elementos plásticos y del diseño en estos cuadros significa una nueva etapa del proceso de producción, donde se amplía el tamaño de los diseños y su ubicación en la composición se expande, es decir, que el peso visual que se genera en relación a los campos de color equilibra la pintura y el diseño.

Así al mezclar texturas de color y manchas, las características ornamentales no se pierden del todo y se presentan como ambigrafías de las imágenes apropiadas.

Estaciones Cromáticas: Es la ambigrafía de un tapiz decorativo, el lienzo está dividido en seis franjas de distintos grosores, de las cuales tres fueron pintadas en gris con la finalidad de no evidenciar los ornamentos al ser pintados con distintos matices de negro y blanco.

Las tres franjas restantes son monocromías de azul, rojo y amarillo, que al igual que las grises los decorados se van desvaneciendo con la combinación de los distintos tonos y matices de color.

Composición 1 y 2: Ambos cuadros están divididos en tres paneles. En uno de ellos se incluyen elementos decorativos pintados con colores primarios y neutros mientras que los otros dos paneles son minimalistas, reduciendo al mínimo los elementos y donde los colores pertenecen a una paleta apastelada. En el caso específico de Composición 1 los colores son vibrantes y puros como el amarillo.

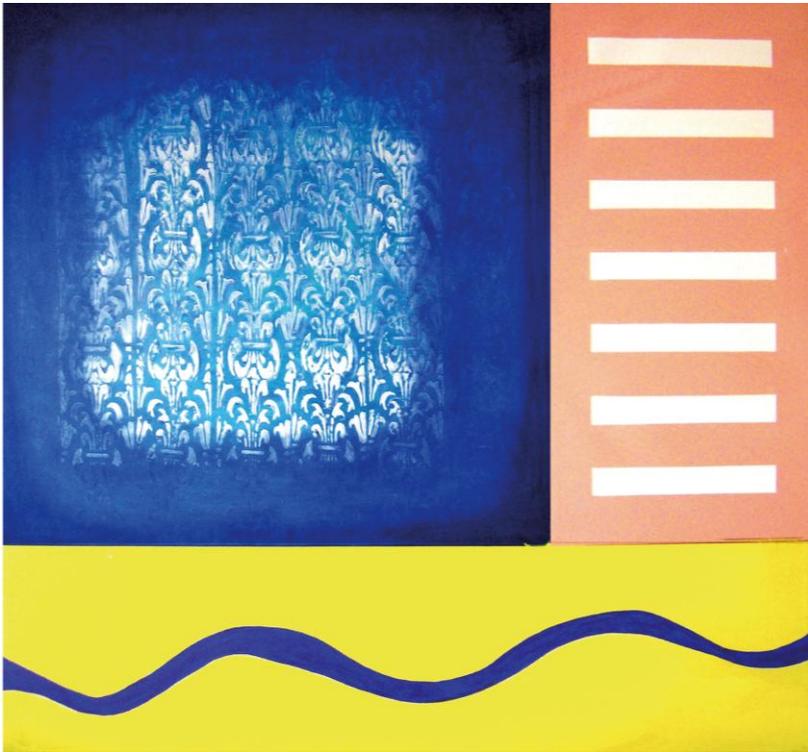
En estos trípticos se entrecruzan los lenguajes y se da la contaminación de discursos, conviviendo sin mayor problema gracias a la composición cromática que mantiene el equilibrio entre ambos.

Tejido Ornamental y Tejido Ornamental Azul: Se trata de cuadros en los cuales se cita la obra de Piet Mondrian, retomando las retículas para deconstruirlas y contaminándolas con diseños ornamentales, dejando entrever la imagen original de forma discreta y no tan evidente.

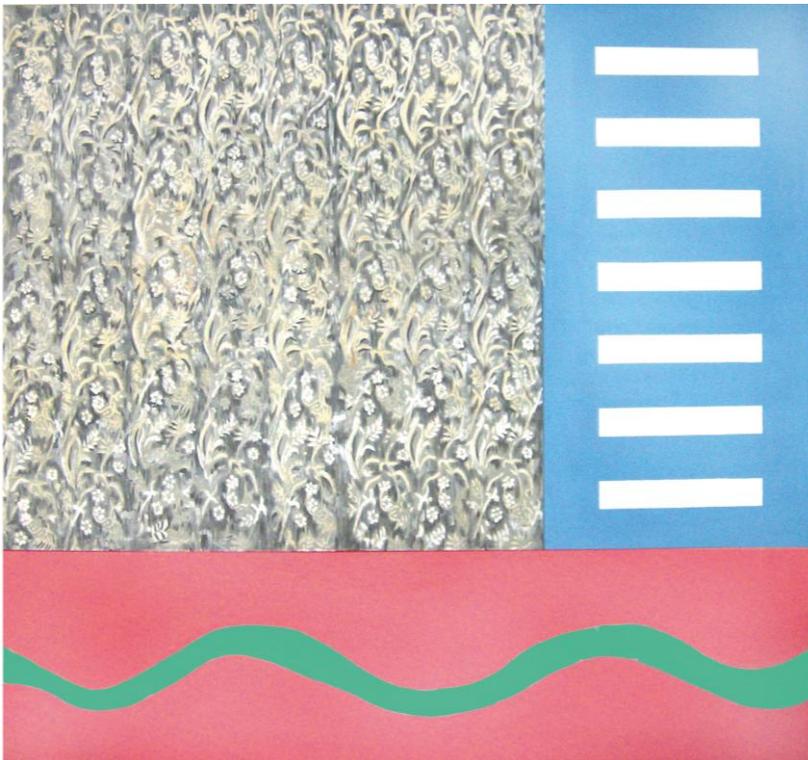
Ambos cuadros son una parodia a los principios de la abstracción purista, ya que al incluir elementos ajenos a esta y romper las retículas originales cambia totalmente el sentido y el significado.



Montserrat González Rosales
Estaciones cromáticas
Acrílico sobre loneta
80 cm x 120cm
2012



Montserrat González Rosales
Composición 1
Acrílico sobre loneta
140 cm x 150cm
2012



Montserrat González Rosales
Composición 2
Acrílico sobre loneta
140 cm x 150cm
2012



Montserrat González Rosales
Tejido ornamental 1
Acrílico sobre loneta
100 cm x 100cm
2012



Montserrat González Rosales
Tejido ornamental azul
Acrílico sobre loneta
100 cm x 100cm
2012

CONCLUSIONES

La investigación me llevó a cambiar mi visión sobre la pintura abstracta, de la que pensaba era simple, aburrida y fácil de realizar que consistía en dejar caer pintura o incorporar, objetos al azar, durante el proceso descubrí que una pintura reflexiva, llena de elementos visuales, emocionales y en algunos casos religiosos, que a primera vista no se ven.

Como artista visual me interesó la pintura abstracta, para identificar quienes eran los artistas y movimientos abstractos que se relacionaban con mi obra, cuáles son los puntos en los que coinciden o discrepan entre ellos, así como para entender sus características técnico-formales, dado que la abstracción ofrece posibilidades infinitas en cuanto a técnicas y estilos se refiere, los que más tenían características en común con lo que buscaba para la realización del proyecto son: la abstracción geométrica, el expresionismo abstracto, la abstracción cromática.

Estudiar los movimientos abstractos me ayudo a establecer, mis preferencias sobre el arte abstracto entre las que se encuentran Mondrian, Newman, así decidí hacia donde se dirigiría el proyecto y la producción de la

La investigación me aclaró varias dudas como cuáles fueron las ideas que motivaron a los artistas abstractos a trabajar de esa forma, para luego poder dismantelar dichos procesos como el caso de los cuadros “Espacio” y “Espacio Rosa” donde se incorporan zips, o los cuadros donde me apropió de la obra de Mondrian, en el que las retículas son hechas sin calcular su exactitud para desarticular el discurso.

El arte minimalista me interesó por la oposición que existe con el expresionismo abstracto, pues desde un principio tuve la intención de enfrentar opuestos si bien es cierto que no utilizo elementos industriales propios del minimalismo me intereso llevar la obra un paso más adelante con la realización de pintura pared, saliendo del lienzo.

Por su parte el arte conceptual me llevo a integrar objetos de uso cotidiano, como telas y encajes llevados por el uso de conceptos que opera sobre la mente del espectador, en la manera de percibir.

Los conceptos de los que hago uso en la investigación me sirvieron para sentar las bases teóricas del proyecto, principalmente aquellos relacionados con el pensamiento posmoderno, ya que dentro de los objetivos propuestos se encuentran el estudio de las estrategias posmodernas, como la deconstrucción, la apropiación, las citas, entre otras que me ayudaron para contaminar la pintura abstracta purista en elementos decorativos, con la finalidad de generar relaciones vibrantes de color, utilizando como base las paletas cromáticas del diseño de moda.

Par lograr lo anterior me base en crítica al pensamiento de la estética de la modernidad, lo cual plantea los conceptos de unicidad, originalidad, vanguardia y pureza reconstruyéndolos por medio de la contaminación de lenguajes.

Es a partir de esto que la Escuela de Frankfurt se enfoca en señalar las contradicciones más importantes de la modernidad, basándose en la teoría crítica de Horkheimer y las concepciones de Modernidad de Adorno y Marcuse, cuyas ideas fueron concebidas con base en los cambios políticos y sociales que se desarrollaron en su época y que respondían al capitalismo y a los hechos de barbarie cometidos en la segunda guerra mundial. De ahí que estos sean considerados los principales factores que permitieron articular una visión antimodernista.

Las estrategias Posmodernas me ayudaron a delimitar las opciones que tenía para la realización de la obra como la deconstrucción y la contaminación de los discursos abstractos, permitiéndome entender cómo es que funcionaban estas estrategias, no sólo en la teoría también en como lo realizaría en la obra, ya que al pensamiento posmoderno es definido por relatos fragmentados que afectan las estructuras narrativas, permitiendo la yuxtaposición de elementos de orígenes distintos.

La deconstrucción es una de las estrategias fundamentales tanto para la investigación como para la propuesta pictórica, ya que está sustentada en ideas del pos estructuralismo, como el regreso al pasado, con la intención de eliminar o destituir los planteamientos de la estética moderna de originalidad y pureza, otorgándole más valor a los similares o copias, lo cual se facilita con los medios de reproducción mecánica.

Las estrategias deconstructivas me permitieron desarticular los discursos abstractos con la finalidad de ver cómo están estructurados y cómo es que operan, para poder realizar lecturas descentralizadas, teniendo como finalidad alternar los elementos para obtener una nueva lectura haciendo una relectura de la pintura abstracta al contaminarla con elementos decorativos.

Dentro de la deconstrucción, otro punto de importancia es el término de indecible propuesto por Derrida, relacionado con la lógica binaria de la pareja. Lo indecible es lo que él denomina un “entre” que se produce al realizar una oposición binaria entre dos opuestos que en el caso de la obra se encuentra al oponer dos contrarios como la abstracción purista y el diseño y la decoración, el “entre” es precisamente lo que se encuentra justo a la mitad de ellos, aquello que no se puede ver pero si está comunicando a través de un nuevo significado.

Esto es lo que propongo con la investigación y realización de la obra, desarticula el lenguaje purista de la abstracción, para luego contaminarlo con elementos decorativos opuestos a lo abstracto, generando nuevos significados o posibilidades al yuxtaponer dos opuestos como la decoración y la abstracción, donde el resultado es justamente el indecible.

Apoyándome en el entrecruzamiento de lenguajes propongo transformar y otorgar nuevos significados, los cuales contradicen los paradigmas propuestos por la estética moderna, desmantelando el pensamiento purista y resignificando imágenes, generando contradicciones entre la abstracción purista y la decoración sin suprimir a ninguno de ellos, pero rearticulándolas dando como resultado significados diferentes.

También utilicé recursos apropiacionistas que durante el proceso de investigación me sirvieron para marcar los antecedentes de la apropiación y relectura a que movimientos pertenecía, porque lo hacían, además de ser un recurso posmoderno que cuestiona los dogmas de la modernidad.

Incluir la apropiación de imágenes de artistas abstractos me ayudó para articular la relectura en los cuadros, al utilizar la obra de artistas abstractos como Mondrian, haciendo uso de sus retículas yuxtaponiéndolas con elementos decorativos y Fontana, citando sus lienzos cortados, al incorporar “cierres” funcionales que abren y cierran.

Para poder recontextualizar la obra de artistas abstractos, me apropié de las imágenes cuestionando la modernidad y la pureza de la abstracción, alterando la originalidad de la obra a través de citas de artistas e incorporando elementos ajenos a la pintura, reflexionando desde la relectura de los discursos alterados logrando como resultado ideas distintas a los originales.

A través de la contaminación de imágenes se inicia la relectura, haciendo uso del collage, la fragmentación y la cita, resignificando y descontextualizando las obras apropiadas para ponerlas dentro de mi contexto, incorporando elementos como texturas, tales como encajes, lo que me llevó a realizar una investigación visual en la que incluí el tamaño de los materiales, las texturas, los colores, los materiales de las telas, que no fueran elásticas, así como con que los iba a pegar al lienzo para que no despegaran.

Mezclar distintos elementos a la obra pictórica, implicaba tener muy claro cuál era mi contexto y cuáles eran las cosas que me interesaban, motivo por el cual me decidí a incluir la moda, guiada por un interés personal, que se deriva de Mondrian y el diseñador Yves Saint Laurent, quien tiene una colección de vestidos inspirados en artistas como Picasso y Mondrian, entre otros, en mi caso Mondrian fue el principal atractivo, asimismo empecé a cuestionarme el por qué si la pintura inspira a la moda, no se puede dar de forma inversa.

Dicha idea no es tan aislada, pues dentro del proceso de delimitación del tema encontré algunas coincidencias entre la pintura y la moda, que no se incluyeron en la investigación debido a cuestiones de espacio.

Partiendo del vínculo que existe entre la pintura y la moda, cuestiono a la sociedad de consumo, en la que estamos inmersos, y como nos vemos obligados a utilizar la moda más allá de la necesidad de vestir. Me interesa sobre todo en los materiales y sus características, los zips, los encajes, por su transparencia, incorporando elementos de la moda al lienzo.

El uso del montaje me permitió la incorporación de elementos no tradicionales, para dismantelar los sistemas de representación abstracta, al integrar los elementos extraídos de la moda, el diseño y la decoración de interiores, a la pintura purista contaminándola y recontextualizándola.

La pintura ambigua me permitió la yuxtaposición de elementos de obras y apropiaciones de la abstracción y de diseño y la decoración dando un aspecto desdibujado a lo ornamental dejando entrever su naturaleza figurativa al tiempo que contamina la pureza de la abstracción, contradiciendo sus principios con una mezcla de lenguajes que hace posible la deconstrucción.

La apropiación y el entrecruzamiento, me permitieron cuestionar los paradigmas de la modernidad que ha sido parte importante de la investigación y base para la realización de la obra que se encuentra dentro del contexto de la posmodernidad.

El color fue otro punto de consideración, y aunque mi paleta fue más intuitiva, dependía de la selección de los elementos que se añaden a los cuadros, me enfrente al problema de elegir un color de encaje en la etapa de bocetaje, que no encontraba en las tiendas de telas, situación que me obligaba a cambiar toda la paleta de ese cuadro y basarlo en el color de lo que tenía disponible.

La paleta cromática la seleccionaba basándome en los colores que utilizaban los diseñadores latinos en sus colecciones, así como el papel tapiz y los parámetros de color utilizados en la decoración de interiores, de ahí que bajara la intensidad del color hasta obtener tonalidades pastel que si bien no es un concepto propio de la pintura, hay artistas que los incluyen en su paleta como Renoir, Signac, Seurat.

Las paletas pastel al ser atenuadas generan contrastes cuando las contraponía con colores puros, y de esta manera deconstruía las teorías cromáticas propuestas por el arte abstracto, a la vez que contaminaba y entre cruzaba lenguajes.

La investigación me permitió ver la evolución y desarrollo de la obra, y que la creación y realización artística a diferencia de las ciencias exactas y al método científico, el arte no se puede justificar, pero si se puede argumentar, pues requiere explicación y argumentación no comprobación.

Como artista visual me interesó trabajar con la pintura abstracta dadas las múltiples posibilidades que ofrece, además de que me permitía incluir elementos decorativos a la obra mezclándolos con lo purista.

Lo anterior me permitió ver mi pintura como un método de reflexión, de las estrategias posmodernas, así mismo estoy consciente de que no establece grandes verdades, pero me permite presentar un conjunto de obras que sustente y fundamente dentro del contexto de la posmodernidad y las cuales someto a un examen para su evaluación.

GLOSARIO

ABSTRACCIÓN ANALÍTICA: La abstracción analítica es aquella que analiza las formas de la naturaleza, separándolas y abstrayéndolas a su estado más puro, también es llamada abstracción reduccionista.

ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: Basada en las leyes de la geometría y en las matemáticas, busca la simplificación de las formas hasta su presentación más elemental y genérica. Los dos pioneros de la abstracción geométrica son Mondrian y Malevich.

ABSTRACCIÓN LÍRICA: Defiende un lenguaje basado en la función expresiva y simbólica de los colores. A través de una serie de manchas de color pretende plasmar el estado anímico del artista o causar una impresión anímica en el espectador.

AMBIGRAMAS: Son palabras escritas o dibujadas de manera que admiten, al menos, dos lecturas diferentes, al distorsionar la imagen.

ASCETISMO: Abnegación y de renuncia de los placeres mundanos con el fin de alcanzar el más alto grado de espiritualidad, de intelectualidad o de autoconciencia.

ARTE CINÉTICO: Es una corriente artística, que se desarrollo principalmente en la pintura y la escultura, basada en el movimiento el arte cinético está dotado de movimiento real, con efectos ópticos que lo simulan o incluso provocan que sea el propio espectador el que se mueva para experimentando distintas interpretaciones.

BISEMIA: Circunstancia en la que una palabra posee un segundo contexto o significado diferentes.

CONSTRUCTIVISMO: Vanguardia artística que surge en Rusia bajo la influencia cubista de Vladimir Tatlín, produjo un gran impacto dentro del diseño gráfico e

industrial, las artes aplicadas. En el constructivismo predominó la tridimensión así como composiciones construidas matemáticamente, con un estilo basado en formas geométricas pesadas y de líneas puras, objetos funcionales y el uso de colores primarios y los no colores blanco, negro y gris.

DISEÑO INTERIOR: También llamado interiorismo, es un recurso estético y una disciplina proyectual que involucra el proceso de mejorar la función y cualidades del espacio interior, en busca de un entorno agradable y armonioso, por medio de la manipulación de los espacios, objetos, materiales y superficies.

DRIPPING: Del inglés *drip* - *gotear*. Técnica pictórica utilizada en el action painting, donde se deja gotear la pintura sobre el lienzo, dejando salpicaduras.

INFORMALISMO: Corriente derivada del arte abstracto, se origina en Estados Unidos y en Europa al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Este movimiento se revela frente los constructivistas y formalistas, proponiendo se reflejar y liberar el mundo del inconsciente, dejándose llevar por sus impulsos y elaborando composiciones sin importar el orden de los elementos.

MODA: Aquellas tendencias repetitivas de ropa, accesorios, estilos de vida y maneras de comportarse, que marcan o modifican la conducta de las personas, en términos de ropa, se define como aquellas tendencias y géneros en masa que la gente adopta o deja de usar. La moda se refiere a las costumbres que marcan alguna época o lugar específicos, en especial aquellas relacionadas con el vestir o adornar.

ORNAMENTO: Elemento que sirve para embellecer personas o cosas, existen los simples con un solo motivo aislado y repetido, y combinado con otro en serie.

PARODIA: El hipertexto que efectúa una transformación mínima del hipotexto. (Genett, 2009).

RETÍCULA ORTOGONAL: Sistema cartesiano abscisas y ordenadas. En un plano la coordenada cartesiana x se denomina abscisa, mientras que la coordenada cartesiana y recibe el nombre de ordenada.

SINCRONISMO: También llamada abstracción cromática, se basa en la idea de que el color y el sonido son fenómenos similares, y que los colores en un cuadro pueden organizarse de manera armoniosa igual que un compositor organiza las notas en una sinfonía. McDonald-Wright y Russell creían que pintando en escalas cromáticas, su obra evocaría sensaciones musicales. Las abstracciones cromáticas se basan en escalas de color, usando formas cromáticas rítmicas con tonos fuertes y suaves generando armonías de color.

SUPREMATISMO: Movimiento artístico enfocado en formas geométricas, como el cuadrado y el círculo. Fundado en Rusia por Kazimir Malevich entre 1915 y 1916, promovía el arte abstracto y la abstracción geométrica. Se caracteriza por el uso de fondos neutros principalmente blancos.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor, *Critica de la cultura y sociedad*, Madrid, Akal, 2008, 400 pp.

ALBERS, Josef, *La interacción del color*, España, Alianza Forma, 1979, 115 pp.

BALL, Philip, *La invención del color*, España, Turner, Fondo de Cultura Económica. 2003, 460 pp.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XX Editores, 1980, 216 pp.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, 193 pp.

BAUDRILLARD, Jean, *Critica de la economía política del signo*, Traducción de Aurelio Garzón del Camino 13a edición, México, Siglo XX, 2002, 264pp.

BAUDRILLARD, Jean, *La posmodernidad*, 4ª edición, Barcelona, Kairós, 1998, 238pp.

BENJAMIN, Walter, *La obra de Arte en la Época de su reproductividad técnica*, México, Ítaca, 2003, 123pp.

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama Barroco Alemán*, Madrid, Editorial Taurus, 1990, 244pp.

BUCHLOH, Benjamin, *Formalismo e Historicidad, Modelos y Métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, 248 pp.

BUERGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, 3 a edición, Barcelona, Península, 2000, 189 pp.

DANTO, Arthur C, *El abuso de la belleza*. Buenos Aires, Paidós, 2011, 240 pp.

DANTO, Arturo C, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, España, Paidós, 258 pp.

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo veintiuno, 1979, 397 pp.

ECHEVERRIA, Bolívar, *¿Qué es la modernidad? Cuadernos del seminario modernidad versiones y dimensiones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 pp.

FOSTER, Hall, *El retorno de lo real, La vanguardia de finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, 240 pp.

GARAU, Augusto, *Las armonías del color*, 2ª edición, España, Paidós, 1992, 99 pp.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 2009, 520 pp.

GOODING, Mel, *Abstract art*, Cambridge, United Kingdom, Cambridge University, 2001, 96 pp.

GOLDING, John, *Caminos a los absoluto*, España, Turner, FC F, 2003, 237 pp.

GUASCH, Ana María, *El arte ultimo del siglo xx, Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza, 2000, 597 pp.

GUASCH, Ana María, *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, 398 pp.

HERNÁNDEZ Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*. 3ª ed. México. McGraw-Hill. 2003. 705 pp. ILS.

HONNEF, Klaus *Art of 20th Century vol1*, London, Taschen, 2000, 890pp

KANDINSKY, Wassily, *Los colores del entusiasmo. Del expresionismo a la abstracción, Wassily Kandinsky 1866-1944*, Texto de Paola Rapelli, Madrid, Electa, 1999 144 pp.

LÈVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural, mito, sociedad, humanidades*, México, Siglo XXI Editores, 1979, 352 pp.

LORENTE, Jesús Pedro, *Historia de la Crítica del arte: textos escogidos y comentados*, España, Universidad de Zaragoza, 2008, 704pp.

LYOTARD, Jean Francois, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1990, 119 pp.

MARTÍNEZ, Muñoz, Amalia, *Arte y arquitectura del siglo XX: vanguardia y utopía social Vol. 1*, España, Editorial Montesinos, 2001, 184 pp.

MARTÍNEZ, Muñoz, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman. Volumen 2*, España, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2000, 239pp.

MOODY, Mary. *Decoración con tela*, Traducción de Cristian Ruiz Orfila, Madrid, Celeste c1995, 48pp [traducción de Countre Crafts Cottage Gifts].

MONDRIAN, Piet, *Naturaleza y Abstracción*, Ediciones Coyoacán, México, 2005, 126 pp.

MAYER, James. *Arte Minimalista*. Londres. Phaidon, 2005, 200 pp.

NAVARRO, Santiago Juan. *Posmodernismo y metaficción historiográfica, una perspectiva interamericana*, España, universidad de Valencia, 2011, 252pp.

PAWLIK, Johannes, *Teoría del color*, España, Paidós, 154 pp.

PRADA, Juan Martín, *La apropiación posmoderna. Arte práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, España, Editorial Fundamentos Colección Arte, 2001, 205pp.

PRECKLER, Ana María, *Historia del Arte Universidad de los siglos xlx y xx. Volumen 2*, España, Editorial complutense, 2003, 1303pp.

RIBALTA, Marta. *Decoración*, Barcelona, Blume, 1974 4v.

ROCAMORA, Carmen, *Ismos y Vanguardias del Siglo XX*, España, Editorial Carmen Rocamora, 1996, 350 pp.

STRATHERN, Paul. *Derrida en 90 minutos*, Madrid, Siglo veintiuno, 2000, 115 pp.

SWARTZ, Anne, *Pattern and decoration: an ideal vision in American art 1975-1985*. Yankers N.Y, The Hudson River Museum, 2007, 120 pp.

WALLIS, Brian, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, 465 pp.

HEMEROGRAFÍA

Ángel Luis Pérez Villen. “Los pliegues del sentido”, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, año 1995, núm. 113, Mensual, Madrid, p. 20.

CIBERGRAFÍA

“Definición de abscisa”, [en línea], México, definición de, Dirección URL: <http://definicion.de/abscisa/>. [consulta 9 de febrero de 2012].

Cristina Peretti. “Deconstrucción”, [en línea], Argentina, jacquesderrida. Dirección URL: http://www.jacquesderrida.com.ar/peretti_2.htm, [consulta: 29 de septiembre de 2012].

Hans Georg Gadamer. *Verdad y Método*. [en línea], indexcat.cat, Dirección URL: <http://enric.indexcat.cat/filosofia/f16.pdf>, [consulta: 23 de abril de 2013].

Israel Macías Hernández, “Roland Barthes y su Análisis Teórico del Mito”, [en línea], México, blogspot.mx, 13 de diciembre de 2008, Dirección

URL:<http://conceptualdelacultura.blogspot.mx/2008/12/roland-barthes-y-su-analisis-teorico.html>, [consulta: 19 de enero de 2013].

Jacques Derrida. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, [en línea], Argentina, jacquesderrida, 10 de octubre de 2010. Dirección URL: http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/escritura_signo_juego.html, [consulta: 14 de septiembre de 2012].

Luis Enrique de Santiago Guervós. “Hermenéutica y Deconstrucción: divergencia y coincidencias ¿un problema de lenguaje?”, [en línea], Argentina, jacquesderrida.com, 1999. Dirección URL: http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/guervos_2.html. [consulta: 14 de agosto de 2012].

Natalia Metewecki. “Arte y Nuevas Tecnologías. ¿Plagio o Apropiación?” Tercer Simposio de Prácticas de Comunicación Emergente en la Cultura Digital. [en línea], Argentina, liminar.com.ar. 26 de agosto de 2006. Dirección URL: <http://www.liminar.com.ar/simposio/pdf/matewecki.pdf>, [Consulta: septiembre 29 de septiembre de 2012].

Sara Pineda Giraldo, “La alargada sombra del arte: Yves Saint Laurent y Mondrian”, [en línea], España, queaprendemoshoy.com, 13 de octubre de 2011, Dirección URL: <http://queaprendemoshoy.com/la-alargada-sombra-del-arte-yves-saint-laurent-y-mondrian/>, [consulta: 10 de febrero de 2013].

s/a, “Mark Rothko”, [en línea], Argentina. Revista de Artes núm 9, mayo de 2008. Dirección URL: http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_9/mark-rothko.html, [consulta: 19 de febrero de 2012].

S/a, “Estructuralismo”, [en línea], España, curso.cnice.mec.es, Dirección URL: <http://concurso.cnice.mec.es/cnice2006/material1003/Recursos%20Materiales/Terminos/estructuralismo.pdf>.