



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**NATURALNESS: ANÁLISIS Y PRODUCCIÓN SOBRE TRES VERTIENTES
CONCEPTUALES DE LA OBJETUALIDAD EN LA PINTURA.**

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

PRESENTA:
AIDEE DE LEÓN DE LA TORRE

DIRECTOR DE TESIS
DR. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA.
(FAD)

SINODALES
MTRO. FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO.
(FAD)
MTRA. MARÍA EUGENIA GAMIÑO CRUZ.
(FAD)
MTRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO.
(FAD)
MTRO. JOHN LUNDBERG.
(FAD)

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE DE 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres por todo su amor y apoyo,
en mi vida y mis proyectos profesionales.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, así como a la Facultad de Artes y Diseño por haberme proporcionado la Educación en la Maestría en Artes Visuales, por haberme dado la beca de Estudios de Posgrado y permitirme ampliar mi investigación en el Programa de Movilidad en la Universidad Complutense de Madrid.

A los Doctores y Maestros que hicieron posible la realización de la presente tesis. Al Doctor Aureliano Sánchez Tejeda por ser mi director de tesis, mostrar siempre interés en el desarrollo y término de esta, y por su amistad. Al Maestro Renato Esquivel por sus certeros consejos, amistad y ser parte del jurado. A la Maestra María Eugenia Gamiño por sus señalamientos, amistad y formar parte del jurado. A la Doctora Blanca Gutiérrez Galindo por su aliento, sus indicaciones, amistad y formar parte del jurado. Al Maestro John Lundberg por sus consejos, amistad y formar parte del jurado. A la Maestra Leticia Arroyo y a la Maestra Diana Salazar por su apoyo en los talleres y amistad.

A la Universidad Complutense de Madrid, así como a la Facultad de Bellas Artes, por aceptarme en su institución durante el período de movilidad. A la Doctora Paloma Peláez, por ser mi tutora en dicha institución, y a la Doctora Aurora Hernández, por sus indicaciones y seguimiento de la tesis.

A mi hermano Ricardo De León por su apoyo incondicional. De la misma manera a mis amigas Linda de Sousa, Pilar Valverde, Ana Vidal y Gloria Hernández, y mis amigos Carlos Reques, José Ignacio Aldama, Gerard Pascal, Arturo Canto, Antonio Mera y Rubén Acevedo.

ÍNDICE

13 Introducción

21 Capítulo 1

La objetualidad pictórica desde pos-estructuras de abigarramientos objetuales.

23 1.1

Teoría de la Posmodernidad y Teoría de la Deconstrucción

23 1.1.1

Fundamentos teóricos

39 1.2

Manifestaciones pictóricas apropiadas para una pintura abstracta posmoderna

75 1.3

Una Influencia deconstructiva

75 1.3.1

La deconstrucción en la obra Bombing Babylon de Julie Mehretu

78 1.4

Pintura bidimensional

75 1.4.1

Desarrollo teórico de la propuesta pictórica personal.

85 1.4.2

Pintura bidimensional

105 Capítulo 2

La objetualidad de la pintura en un soporte tridimensional.

107 2.1

Antecedentes

107 2.1.1

La pintura aplicada sobre soportes tridimensionales de Robert Rauschenberg.

109 2.1.2

La pintura aplicada sobre esferas de Yishai Jusidman

113 2.2

Desarrollo Teórico de la propuesta pictórica personal

120 2.2.1

Esfera “Zapatos”, de Van Gogh

123 2.2.2

Esfera “Caja de zapatos”, de Gabriel Orozco

126 2.2.3

Esfera “Not Warhol (Brillo boxes, 1964)”, de Mike Bidlo.

130 2.2.4

Esfera “box”, de Gavin Turk

133 Capítulo 3

Pintura sub-objetual

135 3.1

Antecedentes teóricos

135 3.1.1

Amplitudes de la pintura confundidas con muerte

141 3.1.2

Rosalind Krauss y Almudena Fernández hacia la amplitud de la pintura.

152 3.2

Antecedentes visuales

156 3.2.1

Artistas en la periferia contemporánea.

161 3.2.2

Pintura tejida

168 3.3

La sub-objetualidad

168 3.3.1

Desarrollo teórico de la propuesta pictórica personal

174 Conclusiones

181 Bibliografía



Introducción

La realización de esta tesis ha sido un proceso muy enriquecedor. Desde la investigación y tutela por el Doctor Aureliano Sánchez Tejeda, realizada en la ciudad de México, hasta la tutela de la Doctora Paloma Peláez Bravo y la Doctora Aurora Fernández, en la Universidad Complutense de Madrid, gracias a la Movilidad realizada durante tres meses (del 12 de Septiembre al 9 de Diciembre del año 2014), que generosamente el programa de Becas de Posgrado de la UNAM hace posible.

El proyecto del tercer capítulo se construyó con el apoyo del acervo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, del Centro de Documentación del Museo Reina Sofía y de la Biblioteca Nacional de Madrid para la consulta de libros, revistas y catálogos de exposiciones clave durante el desarrollo de la investigación. Además de la visita al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente en Segovia.

Para el desarrollo del proyecto, en cuanto a sus elementos metodológicos y prácticos, fue muy importante la asistencia a las asignaturas: Teorías del Arte Contemporáneo, impartida por Dra. Aurora

Fernández Polanco, y Procesos de la Pintura, impartida por Dra. Paloma Peláez Bravo, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. También fue necesaria la asistencia a los siguientes cursos, que permitieron la ampliación de conocimientos para aplicarlos en la teoría y en la práctica: Deconstrucción del Paisaje, impartido por la artista visual Sonia Casero, en la Asociación de Pintores y Escultores Españoles. Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte, en la Alhóndiga de Bilbao. La invención del arte español (siglos XX y XXI), impartido por el Dr. Francisco Calvo Serraller, Dr. Simón Marchán Fiz, entre otros, en el Museo Arte Reina Sofía.

El origen de la presente tesis, es consecuencia del proceso personal profesional, desarrollado en la pintura alrededor de los objetos, mediante despliegues formales, análisis cromáticos, por las semánticas de uso personal, social y de consumo; mediante objetos encontrados en acumulación.

El problema que se busca resolver, es el generar una pintura abstracta con fundamentos propios, a partir de las siguientes teorías: Posmoderna, principalmente de los filósofos Jean François Lyotard y Samuel Arriarán, así como la Deconstructivista de Jacques Derrida, el análisis de Roland Barthes y el

de las críticas de arte y teóricas Almudena Fernández, Rosalind Krauss.

La tesis se encuentra dividida en tres capítulos, de esta manera se aborda el problema explicando cada una de las tres direcciones que se tomarán. Se trata de tres vertientes conceptuales de la objetualidad en la pintura. La primera de ellas se fundamenta en la pintura tradicional, en su formato bidimensional, donde se busca construir una semántica del color con una gramática de estrategia posmoderna: la apropiación crítica. Hago una relectura en la que coexistan tanto la pintura institucionalizada, como la pintura que viene del mundo popular objetual “extra artístico”.

En la segunda parte se tratan las afecciones y ampliaciones que implican al soporte esférico en la pintura, y su interrelación con el contexto espacial y conceptual. Finalmente en el tercer apartado, se desplaza el cromatismo de la pintura al objeto real ó a un sub-objeto (objeto dentro de un objeto de igual categoría) en la misma búsqueda de la semántica del color.

Cabe explicar el sistema empleado en la lógica del índice, cada uno de los capítulos refiere a una de las vertientes arriba mencionadas, por lo tanto se menciona el contexto de las teorías que competen

a cada apartado, sin embargo, todos los fundamentos se interrelacionan entre los tres capítulos. Posteriormente se mencionan las relaciones existentes en varios fenómenos artísticos o artistas específicos, para así elaborar una conceptualización de la obra personal.

En la primera parte del primer capítulo se revisa la teoría Posmoderna de Samuel Arriarán y la Deconstructivista de Jacques Derrida. Posteriormente se presentan todos los movimientos o autores que por su sintaxis y justificaciones se adecuan a la apropiación de la pintura personal y a las relaciones con el mundo objetual “extra artístico”, para finalizar con los fundamentos del proyecto pictórico personal.

En el segundo capítulo se trata la pintura sobre un soporte esférico, que surge de la bidimensión, se despliega su significado a lo tridimensional en una esfera. Después se revisa el Monogram de Robert Rauschenberg y las esferas de Yishai Jusidman, para así llegar a los planteamientos de la propuesta tridimensional propia, comentando un juego posmoderno entre autores, entre Roland Barthes y Gabriel Orozco, Gavin Turk, Gabriel Orozco y Vincent van Gogh.

Desde las reflexiones de las ampliaciones de la pintura, pasando por las evidencias artísticas de los cambios del modernismo tardío al posmodernismo se aborda el capítulo tres empleando lo pictórico en objetos seleccionados con la lógica del primer capítulo, generando otros objetos hechos a partir de sub-objetualidades, idea desarrollada en la última parte de la tesis.

La conclusión de la tesis conlleva el problema resuelto, se llegó a una pintura propia, que denota las teorías posmodernas y deconstructivistas en su estructura y cromatismo, se generan deconstrucciones orgánicas desde abigarramientos (teoría de los conjuntos). El color no modela, si no que se manifiesta con su propia semántica en un contexto global de indiferencia, en donde se descentra la pintura abstracta.

La pintura abstracta se presenta irónica en el primer y tercer capítulo, con una gramática gestual, alegre, impetuosa y paródica, desde el color, en donde la sintaxis empleada hace una relectura del pop art, del dripping, de los colores intensos a los iridiscentes que semantizan una sociedad de consumo de naturalidad decadente.



CAPÍTULO 1

La objetualidad pictórica
desde pos-estructuras
de abigarramientos
objetuales.



1.1 Teoría de la Posmodernidad y Teoría de la Deconstrucción.

1.1.1 Fundamentos teóricos.

Es preciso advertir que estas dos teorías también se plantean en el capítulo tres, principalmente en el apartado titulado Amplitudes de la pintura confundidas con muerte, con un enfoque desde el arte. Es un complemento importante porque esos fundamentos se emplean para la realización del proyecto pictórico personal de este capítulo, con un enfoque sobre los antecedentes y con un carácter filosófico más cercano a Latinoamérica.

Es necesario mencionar una de las tres categorías estelares de la reconstrucción del arte después de la segunda guerra mundial: el objeto. Comenzaré contextualizando qué es, para luego abordar la teoría de la posmodernidad, los antecedentes del posestructuralismo y la teoría deconstructivista (del filósofo Jacques Derrida (1930-2004).

La palabra objeto, (del latín *obiectus*), significa materia o asunto que el individuo percibe y sobre el cual piensa. Necesitamos los objetos para afirmarnos, como aseguran el catedrático pintor español José Saborit (1960-) y el Doctor en Bellas Artes, también español, Alberto Carrere (1965-) en su libro *La retórica de la pintura* “En una mirada, sujeto y objeto son inseparables, ambos existen y ambos se

niegan en esta mirada-conciencia que no tiene ser”¹

La teoría sociológica de los objetos utiliza como base un intercambio simbólico, como lo ejemplifica el filósofo, sociólogo y crítico francés Jean Baudrillard (1929-2007) en *El sistema de los objetos*, donde originalmente “el consumo de bienes (alimenticios y suntuarios) no responde a la economía individual de las necesidades, sino que es una función social de prestigio y de distribución jerárquica, depende de una coacción cultural”². Así mismo, el objeto de consumo, visto como mercancía, merma toda voluntad al apetito global por lo material, como lo evidenció Andy Warhol (1928-1987) en su contexto: el arte es una mercancía.

El objeto en el arte, en su sistema de referencias, supone una red de relaciones que cambia el orden simbólico de las cosas y los demás objetos, ya no su origen de significado, sino su red de significantes, como proceso de percepción y definición de la objetualidad misma. “Esto supone que dos cosas iguales en sentido de significado pueden ser y no ser al mismo tiempo dependiendo de la red de significantes que la constituye”³.

En el arte posmoderno, el objeto no sólo debe cuestionar el significado ideológico, sino que también debe convulsionar al propio signo (la imagen debajo de la imagen) que tiene relación con la idea de que un signo esta siempre articulado por otro signo). Por su índole contingente, este arte se da en una red de referencias, que no están necesariamente localizadas en ninguna forma, medio o lugar en concreto. Del mismo modo que el objeto esta desestructurado, el sujeto (espectador) esta desubicado y el orden moderno de las artes, descentrado. “Al ser temporal y espacial al mismo tiempo, disuelve el viejo orden, se opone al puro signo que caracterizó la producción artística de la modernidad tardía y se aprovecha, en cambio, de la distancia que separa el significante del significado, el signo del sentido.”⁴

Desde las últimas manifestaciones artísticas como el minimalismo o el arte povera y aún más desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa, como una autocrítica, hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. Como esclarece el filósofo Simón Marchán Fiz (1941-) en su libro *Del arte objetual al arte de concepto* “Importan más los procesos formativos y artísticos

¹ Saborit, José y Carrere, Alberto, *La retórica de la pintura*, España, Ed. Cátedra, 2000, p. 144.

² Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, Trad. de Aurelio Garzón, México, 1974, 2a Ed. p. 2.

³ Saborit, José y Carrere, Alberto, op.cit. p. 160.

⁴ Foster, Hal, “Asunto Post”, en Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 189-202

de la constitución de la obra realizada. En ello se acusa la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual”⁵, en esta transición es donde aparece la importancia de la sintaxis pictórica como anclajes de conocimientos que conectan a la teoría.

El modelo puramente racional y progresista de Occidente que llevó a la globalización, (la cual sigue imponiéndose de manera autoritaria), hoy sigue en crisis y asistimos a la emergencia de otras formas de racionalidad. Se observan al mismo tiempo numerosos indicios de que se está desarrollando una conciencia cultural ambigua. “Parece que nos encontramos en la duda de estar ante la posible muerte de la historia, de la razón y del sujeto. Las señales del termino parecen expresarse por la posibilidad de otra guerra, un accidente nuclear o una catástrofe ecológica.”⁶

De entre varias posiciones filosóficas acerca de la teoría posmoderna, me inclino por la del filósofo español radicado en México, Samuel Arriarán (1915-) porque considero que es la más prometedora y cercana a nuestro contexto de América Latina y porque propone la explicación de problemas históricos, de modernizaciones particulares, además que considera que es posible pensar, criticar y

transformar la sociedad presente, pues es más flexible y diversa que en décadas anteriores.

El posmodernismo filosófico es un conjunto de conceptos o proposiciones, actitudes y valores que caracterizan la sensibilidad colectiva en los últimos años, para entenderla mejor, Arriarán hace dos clasificaciones opuestas:

Por un lado está la concepción que podemos clasificar como “conservadora” y que fue abierta por el filósofo francés Jean François Lyotard (1924-1998) cuando planteó una crítica de la razón y del sujeto⁷. Según este planteamiento, la posmodernidad significa el fin de los “grandes relatos”, de la emancipación o de la totalidad; la imposibilidad de fundamentación epistemológica y el rechazo a la fe en el progreso. Se ataca la posibilidad de verdad científica y el terror impuesto como teoría. La característica principal es que se declara abiertamente en contra de la Ilustración.

Los autores, que desde posiciones escépticas y nihilistas conservan el capitalismo, son: el sociólogo estadounidense Daniel Bell (1919-2011), Jean Baudrillard, el filósofo estadounidense Richard Rorty (1931-2007), el filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1900-2002), y exmarxistas como el filósofo

⁵ Marchán Fiz, Simón, Del arte objetual al arte conceptual 1960-1974, Madrid, Akal, 1994, p. 13.

⁶ Arriarán Samuel, Filosofía de la posmodernidad, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 12.

⁷ Lyotard, Jean François, La condición posmoderna, Madrid, Cátedra, 1989.

italiano Gianni Vattimo (1936-), la filósofa húngara Agnes Heller (1939-) y el filósofo húngaro Feren Fehér. “En general estos autores plantean una visión desencantada de la modernidad. Posiciones pesimistas, apocalípticas (quejas y añoranzas sobre lo perdido con la modernidad), conformismos (elogios al capitalismo y a la democracia liberal)”⁸.

“En el caso de ex marxistas como Agnes Heller y Feren Fehér, el conservadurismo se expresa cuando al explicar el colapso del “socialismo real” derivan en una actitud de elogio al mercado libre y una condena radical a los “mecanismos burocráticos estatales”⁹. Como mencionaron de la misma manera intelectuales como el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz (1914-1998) y el escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936-).

Por otro lado, opuestos a los posmodernos “conservadores” se encuentran los “progresistas”, una tendencia revolucionaria que renuncia a las formas prácticas y teóricas de los movimientos marxistas tradicionales, ortodoxos o dogmáticos. Postula una especie de pluralismo democrático, una nueva forma posracionalista totalitaria y un movimiento de superación de la razón y del sujeto.

⁸ Arriarán Samuel, op. cit., p.13.

⁹ Heller, Agnes y Feren Fehér, El péndulo de la modernidad. Una lectura de la era moderna después de la caída del comunismo. Barcelona, Península, 1994.

Construir una sociedad heterogénea a partir de una crítica de la razón instrumental. Ya no se tiene una visión de opuestos, sino una tercera vía, la posibilidad de replantear el pensamiento como propone Jacques Derrida con su teoría de la deconstrucción que trataré más adelante.

“La modernidad en América Latina requiere de las aportaciones de posmodernos porque se necesita fundamentar una posición relativista moderada contra la re-instrumentalización de la razón en términos de un exagerado universalismo abstracto”¹⁰.

Los principales conceptos críticos de la Modernidad los plantean algunos representantes de la Escuela de Frankfurt, como los filósofos alemanes Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973) y Herbert Marcuse (1898-1979). Su crítica sirvió como uno de los antecedentes importantes de la filosofía posmoderna. Estos autores, en su negación radical de la razón ilustrada, se orientaron por una explicación del conflicto de la modernidad como el dominio del hombre sobre la naturaleza. Esto llevó a Adorno a encontrar una salida idealista a través del arte, mientras que Marcuse propuso salidas naturalistas y románticas que hacen una crítica desde la liberación del cuerpo en la dialéctica

¹⁰ Arriarán Samuel, op. cit. p. 18.

del iluminismo.

La modernidad puede entenderse en relación con el desarrollo económico y los procesos políticos y culturales. Analizando su evolución en Alemania durante la década de los veinte, encontramos que existió un aumento de la tecnología en sentido reaccionario, es decir, que debido a las contradicciones particulares de su sociedad, hubo una separación entre lo económico y lo cultural. Esto trajo consecuencias graves para el futuro de esta nación ya que la técnica, al ser instrumentada por el movimiento nazi, desembocó en una de las mayores catástrofes de la historia. Esto permitió replantear el concepto de modernidad, ya no como un proceso general o universal como sostenían Adorno, Horkheimer y Marcuse, sino como un proceso particular de la sociedad alemana, por lo tanto, no existe una modernidad generalizada que obligue a las sociedades a destruirse por el mal uso de la técnica.

La estética de la modernidad se fundamenta en las categorías estéticas de la innovación y originalidad, que justamente la estética posmoderna cuestiona. Varios pensadores y artistas posmodernos hacen una revisión del pasado para ver donde estuvo la falla y así entender el presente, mediante una relectura. Los posmodernos progresistas opinan que es mejor intentar desarrollar otros tipos de

política descentralizada, donde pueda haber varios sujetos o diferentes tipos de racionalidad.

“La redefinición del proyecto del filósofo alemán Karl Marx (1818-1883) en la sociedad posmoderna, equivale a una radicalización de la democracia. Esta significa articular las luchas contra las diferentes formas de dominación y explotación, de nación, de étnia, de género, raza, etc.”¹¹

El pensamiento de Marx (como parte del proyecto de modernidad) no ha llegado a su fin, a pesar de la caída del “socialismo real”, porque “como crítica de lo existente, proyecto de emancipación, conocimiento y vinculación con la práctica”¹², sigue siendo necesario ya que con el neoliberalismo y el proceso de globalización actual, se agudizan las situaciones de marginalidad social, explotación, opresión, desempleo y miseria. “Para actualizarlo es necesario replantear el vínculo entre la modernidad y la democracia. Esta no puede ser reducida a modernización económica o técnica. Es necesario que esté relacionada con la democratización política y cultural”.¹³

Por ello, en América Latina la modernidad no se puede dar por concluida, Samuel Arriarán asegura que se necesita otro concepto de modernidad porque no satisface los conceptos universalistas ni los

¹¹ Arriarán Samuel, filosofía de la posmodernidad, ibidem, p. 24.

¹² Sánchez Vázquez, Adolfo, “La filosofía de la praxis”, en Fernando Quesada, coord., Filosofía política. Madrid, Trotta, 1997.

¹³ Arriarán, Samuel, op. cit., p. 25.

relativistas absolutos, porque se basa en su propio contexto y generalización. Si bien, América Latina también es posmoderna pero no de la misma manera que los países europeos, en nuestro caso se debe a la heterogeneidad constitutiva de nuestras sociedades, comenzada desde la colonia”.¹⁴

Para tratar la teoría de la deconstrucción es preciso introducir la teoría estructuralista, porque la primera se dio dentro del pensamiento posestructuralista.

El estructuralismo se caracterizó por descubrir estructuras de significación, es un enfoque que creció hasta convertirse en uno de los métodos más utilizados para analizar el lenguaje, la cultura y la sociedad. El posestructuralismo planteó por primera vez la idea de la pérdida de sentido. De ahí es lógico pensar en el posmodernismo como la proclamación del fin del sujeto, de la modernidad y de la historia.

De acuerdo con esta teoría, el significado es producido y reproducido a través de varias prácticas, fenómenos y actividades que sirven como sistemas de significación. Por ejemplo, se utiliza para examinar la literatura; un estructuralista crítico examinará la estructura de una narración más que su

contenido, para comparar, hallar vínculos y estructuras similares en obras pertenecientes a épocas y culturas diferentes.

Lo que introduce el estructuralismo no es la idea misma de estructura, (ya presente de forma continua a lo largo del pensamiento occidental), sino la eliminación de ella, de un concepto central que ordene toda la realidad.

Cabe destacar que el filósofo argelino Louis Pierre Althusser (1918-1990) y el filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) rechazaron la clasificación de su pensamiento dentro del estructuralismo, tal como aparece en la arqueología de las ciencias humanas en su libro, *Las palabras y las cosas*. En cualquier caso, se trata de un alejamiento de perspectivas meramente historicistas o subjetivistas, bajo el intento de hallar una nueva orientación para la investigación que tome como bases, correspondencias funcionales entre elementos que conforman distintas disciplinas.

Aunque el modelo lingüístico-semiológico aportado por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) se convirtió en la inspiración del movimiento estructuralista en las décadas de 1950 y 1960, la historia del arte había desarrollado ya métodos estructurales en el momento en que este modelo se dio a conocer en la década de 1920. Los primeros críticos literarios que pueden llamarse

¹⁴ Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019), México, FCE, 1994.

estructuralistas son los formalistas rusos, auxiliados por el Cubismo (arte abstracto), que al atacar la epistemología de la representación, evidenció la separación de ésta y del significado y propuso una interpretación más compleja de la naturaleza de los signos. Un buen ejemplo de esta teoría se encuentra en la obra escultórica la Guitarra, de Pablo Picasso (1881-1973). “Para el estructuralismo, los signos son universales y no sustanciales, lo que quiere decir que su forma y significado se definen únicamente por su diferencia de todos los demás signos del mismo sistema, y que no significarían nada si estuvieran aislados.”¹⁵

Mediante la yuxtaposición contrastante del vacío y la superficie de la Guitarra, que señala el nacimiento del “cubismo sintético”, cuya aportación formal principal fue el collage. Picasso transforma un vacío en un signo de la piel de una guitarra y un cilindro prominente en un signo de su agujero. De este modo convierte una no sustancia “el espacio” en un



Pablo Picasso, Guitarra. chapa metálica, cuerda y alambre, 77.5 x 35 x 19.3 cm, 1912.

¹⁵ Foster, Hal, Krauss, Bois, Buchloh, Arte desde 1900, España, 2006, Akal, p. 38.

material para la escultura.

El posestructuralismo surgió de la negativa a admitir la premisa del estructuralismo según la cual cada sistema es autónomo, con reglas y operaciones que comienzan y terminan dentro de los límites de ese sistema.

Para salir de los límites de cada sistema, Michel Foucault adoptó una posición contraria, según la cual los “discursos” están siempre cargados desde dentro por las relaciones de poder. El saber, según este razonamiento, deja de ser el contenido autónomo de una disciplina y pasa a ser disciplinario, es decir, caracterizado por las operaciones del poder, por ejemplo, el marco institucional de una galería. El artista francés Daniel Buren (1938-) en su pieza *Within and the frame* (*Dentro y más allá del marco*),



Daniel Buren, Within and the frame (Dentro y más allá del marco), obra in situ (detalle), John Weber Gallery, 1973.

desde los años 70 redujo su práctica pictórica a una especie de ready-made: lienzos cortados de toldos de producción comercial, decorados con rayas grises y blancas, que personalizó, pintando a mano sobre una de las rayas en los extremos (Los toldos originalmente fueron usados para los

edificios de oficinas del estado francés).

Para hablar del “salir” del marco institucional, Buren hizo una instalación en la galería John Weber, pasó los lienzos a través de ésta y los sacó por la ventana para cruzar a lo ancho la calle, como una suerte de anuncio de la exposición a modo de pancartas. Buren dejaba al espectador determinar hasta qué punto dejaban de ser “pinturas” y comenzaban a formar parte de otro sistema de objetos: banderas, sábanas, anuncios de la muestra del artista. Estaba explorando la legitimidad del poder del sistema para conferir valor a la obra, de la misma manera que lo hizo el Land- Art.

Jacques Derrida filósofo y profesor de la École Normale Supérieure de París, aprovechó la radicalización estructural del lingüista sirio Émile Benveniste (1902-1976) y de Foucault para crear un tipo propio de postestructuralismo. Partió de los mismos términos estructuralistas, del análisis de que aunque el signo esté compuesto por el emparejamiento de significante y significado, el significado (el referente o concepto, como “un gato” o la idea de “gato”) que prevalece sobre la forma material del significante (las letras habladas o escritas g, a, t, o). Esto se debe a que la relación entre ambos es arbitraria: no existe razón alguna para que tales caracteres detonen la “condición gatuna”; cualquier otra combinación de letras puede servir igual, como las palabras diferentes para designar “gato” en otros

idiomas (“chat”, “gatto”, “Katze”, etc.)

En su libro *De la gramatología* (1967) Derrida partía de la operación deconstructiva para subrayar lo no marcado y exponer lo invisible, su gramatología aspiraba a marcar el discurso (logos) y de ese modo invertir tal jerarquía, así como analizar las fuentes de la preferencia del habla sobre la escritura, por ejemplo, la desigualdad de los términos que componen pares binarios opuestos como “joven / viejo” “hombre / mujer”, la mitad del par aporta más información al habla que la mitad otra mitad, como “John es tan joven como Mary”, en este caso “tan joven como” implica juventud, mientras que “John es tan mayor como Mary” no implica ni juventud ni edad avanzada, por lo que denota una jerarquía dentro de la aparente estructura “neutral” de la igualdad binaria.

Derrida decidió no permitir que esa desigualdad pasara inadvertida, sino evidenciarla, “marcar” el término no jerarquizado. Como en “ella”, pronombre personal para indicar una persona y en la teorización de la “gramatología” poner el significante en posición de superioridad sobre el significado. Derrida llamó “deconstrucción” a este marcar lo no marcado, un “dar la vuelta” que solo cobra sentido al interior del marco estructuralista que desea poner en el centro de su actividad enmarcando ese marco.

“Términos como *páregron*, *supplement*, *difference* y remarcar cimentaron la nueva práctica artística después de la modernidad. Todas estas ideas, desde el *simulacrum*, hasta el ‘enmarcamiento del marco’, pasaron a ser elementos, básicos no solo del posestructuralismo sino también de la pintura posmoderna.”¹⁶

El artista David Salle (su discurso se encuentra dentro de la figuración, con algunas pequeñas citas a la abstracción) es quizá la figura más representativa de esta pintura, se desarrolló en un contexto de jóvenes artistas que mantuvo una actitud sumamente crítica hacia las reivindicaciones tradicionales del arte para superar las condiciones de la cultura de masas. Con respecto a estas afirmaciones me pregunto: ¿Cómo se puede hacer un discurso dentro de estos parámetros con una pintura abstracta ya descentrada?

¹⁶ Foster, Hal, Krauss, et al., op. cit., p. 46.

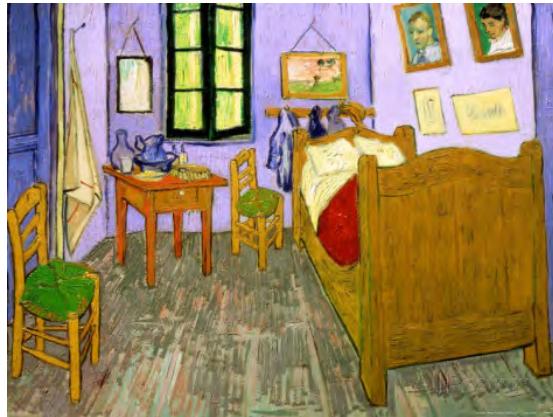
1.2 Manifestaciones pictóricas apropiadas para una pintura abstracta posmoderna.

En este apartado se mencionan las manifestaciones artísticas o autores que en mayor o menor medida, son retomados por su cromatismo y características específicas, para construir una gramática de uso propio, que genere apropiaciones cromáticas del entorno social, una pintura abstracta descentrada, en un contexto posmoderno, una pintura paródica y crítica de sí misma.

Se mencionan los rasgos que sirven al proyecto personal, no así todo lo que implica la historia del arte. Comenzaré con el pintor neerlandés Vincent van Gogh (1853-1890), uno de los principales exponentes del postimpresionismo justo la etapa en la que hace su mayor aportación a la pintura, al ser el primero en involucrar la psicología del color, (campo de estudio dirigido a analizar el efecto del color en la percepción y la conducta humana en la pintura), a través del uso de los pigmentos puros, directos del tubo, para darle mayor vitalidad a cada elemento y a la totalidad del cuadro.

Van Gogh comienza a trastocar de manera distinta a la de su colega francés Paul Cézanne (1839-1906) ya que comienzan a alejarse de la apariencia de la realidad. El primero con el uso del color, la pincelada y las composiciones, el segundo por el análisis de la realidad mediante módulos geométricos.

Gracias a las enseñanzas de los pintores, Camille Pissarro (1830-1903) y al Paul Signac (1863-1935), van Gogh aprendió el uso del contraste complementario, el contraponer los tres colores básicos (amarillo, rojo y azul) a la mezcla formada por los otros dos, como combinación rojo-verde, amarillo-violeta y azul-naranja, que refuerzan su tono o se neutralizan al mezclarse en un gris claro. En *La recámara en Arles*, representa su dormitorio de la ciudad francesa homónima, un motivo



Vincent Van Gogh, *La recámara en Arles*, primera versión, óleo / tela, 72 x 90 cm, 1888. Museo Van Gogh, Amsterdam.

que pintó en tres cuadros casi idénticos. Cerca de un año después, emprendió la realización de las primeras dos copias: una, de dimensiones idénticas, se conserva aun en el Art Institute de Chicago; la otra, la del Museo de Orsay, realizada para su familia en Holanda, es de tamaño más reducido.

En una carta dirigida a su hermano, el marchante de arte Theodore van Gogh (1857-1890), Vincent explica lo que le incita a pintar una obra semejante: quiere expresar la tranquilidad y resaltar la sencillez de su dormitorio mediante el simbolismo de los

colores. Para ello, describe: “los muros lila pálido, el suelo de un rojo gastado y apagado, las sillas y la cama amarillo de cromo, las almohadas y la sábana verde limón muy pálido, la manta roja sangre, la mesa de aseo anaranjada, la palangana azul, la ventana verde”¹⁷ afirmando: “Había querido expresar un reposo absoluto mediante todos estos tonos diversos”.¹⁸ Mediante estos tonos tan diferentes, Van Gogh hace referencia a Japón, a sus crespones y a sus estampas. Para Vincent es un dormitorio vacío con una cama de madera y dos sillas, alcanza, a pesar de todo, cierta austeridad, por su composición constituida casi únicamente de líneas rectas y por la combinación rigurosa de superficies de color que compensan la inestabilidad de la perspectiva, además coloca el contraste complementario entre el amarillo y los colores fríos del fondo. Este cuadro de Vincent van Gogh, es uno de los que retomé, pues usa un objeto pictórico tradicional como un receptáculo donde se mezclan el aspecto cotidiano, y la existencia profunda. En Saint-Rémy ya había abandonado las proyecciones de perspectiva, siendo



Vincent Van Gogh, *Morera, Saint-Rémy*, óleo / tela, 54 x 65 cm, 1889. Pasadena, Norton Simon Museum.

¹⁷ Van Gogh Museum Vincent van Gogh: The Letter 636: To Theo van Gogh. Arles, Thursday, 5 July 1888. The Letters.

¹⁸ *Ibidem*.

capaz de plasmar los montes en sus cuadros sin recurrir a verticales, horizontales y diagonales.

La construcción del follaje del árbol es de lo que me apropio, porque no es la mimesis de la realidad, se atemporaliza dentro de un marco posmoderno, un primer acercamiento a la posibilidad deconstructiva para la reconfiguración de un follaje, incluyo la pieza propia deconstructiva.



Aidee De León, Motley-pleasure no. 18, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2012. E.U.A.

El expresionista alemán Franz Marc (1880-1916) escribió a su colega ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) sobre la publicación, de una tesis de doctorado escrita en 1908, la cual los influiría, “Abstraktion und Einfühlung” (Abstracción y empatía) del historiador del arte alemán Wilhem Worringer (1881-1965), y junto con sus propios intereses de las artes abstractas, del artista tribal, como alter ego del artista moderno y de la voluntad

primigenia de abstracción.¹⁹

Kandinsky y su grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul) a menudo escribían acerca de su arte en términos de un “despertar espiritual”. Para Worringer la abstracción servía para aligerar el estímulo provocado por el caos del mundo, Marc avanzó hacia la abstracción en busca de una relación con el mundo natural, y Kandinsky buscó una comunión con lo espiritual; el contenido mismo de su arte era lo que el espectador vive o siente mientras está bajo el efecto de las combinaciones de forma y color del cuadro.

Kandinsky realizó su Primera acuarela abstracta entre 1910-1913; y teorizó sobre la pintura abstracta en *Über das Geistige in der Kunst* (Sobre lo espiritual en el arte, 1913). En este escrito teórico, formuló su idea de una pintura autónoma, liberada del objeto que describe. Tuvo un arduo camino hacia la abstracción



Wassily Kandinsky, Primera acuarela abstracta, acuarela / papel, 50 x 65 cm., 1910-1913, Propiedad privada, París.

¹⁹ Foster, Hal, Krauss, et al., op. cit., p. 86.

progresiva, las llamadas “impresiones” dieron paso a improvisaciones, que desembocaron finalmente en composiciones libres. En Primera acuarela abstracta los colores se desplazan de forma totalmente autónoma, sobre la superficie de la composición, se expanden a través de todo el espacio sin formar estructuras compactas. La transparencia del color se integra al trazo negro de la plumilla y no llega a formar contorno alguno, los elementos visuales no obedecen a ningún sentido espacial o relación jerárquica.

El expresionismo alemán también es de interés para este proyecto por su uso del color y la sintaxis del trazo. En el expresionismo de Kandinsky se preocupan por la metafísica de la abstracción y la empatía, al igual que Marc expresó el mundo natural como un lugar de flujo primordial, en tanto que otro grupo



Ernst Ludwig Kirchner, La calle, Dresden, 1908, óleo / tela, 150.5 x 200 cm, Museum Of Modern Art of New York.

alemán, Die Brücke (El Puente) encabezado por el artista Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) expresó el mundo urbano como un lugar de vitalidad primitiva.

En La calle, Dresden, Kirchner evoca la ciudad con una confrontación vital pero nerviosa: con su espacio distorsionado y su rojo-anaranjado intenso, el cuadro

expresa ansiedad, las masas de gente bordean la pintura y bloquean su extensión, mientras que varias figuras, en su mayoría mujeres con rostros que parecen mascararas, miran al espectador (la niña aquí es especialmente monstruosa). Al mismo tiempo, las figuras también sugieren una “actitud displicente” que el sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918) atribuía a “la vida mental” de la ciudad moderna.

El *Sincromismo* o Pintura *sincromista* (en inglés, *Synchromism*) es un movimiento artístico que interesa al proyecto de esta tesis porque en su lenguaje se aprecia una parodia al orfismo. Se fundó en 1912 por los artistas estadounidenses Stanton MacDonald-Wright (1890-1973) y Morgan Russell (1886-1953).

El *sincromismo* se basa en la idea de que el color y el sonido son fenómenos similares, (idea retomada de Kandinsky), y que la cromática en un cuadro puede organizarse de la misma manera armoniosa,



Stanton MacDonald-Wright, "Oriental"; Synchromy in Blue-Green, 1918.

con la que un compositor organiza las notas en una sinfonía.

Macdonald-Wright y Russell creían que pintando en escalas cromáticas, su obra evocaría sensaciones musicales.

Las *sincromías* abstractas se basan en escalas de color, usando

formas cromáticas rítmicas con tonos más fuertes y más suaves. Tienen típicamente un vórtice central y explotan en complejas armonías.

El primer cuadro sincromista, *Synchromy in Green*, obra de Russell, fue expuesto en el Salon des Indépendants de París, en 1913. Más tarde, ese mismo año, Macdonald-Wright y Russell celebraron la primera exposición sincromista en Munich. Otras exposiciones se celebraron en París y al año siguiente, en Nueva York. Las *sincromías* son algunas de las primeras obras no figurativas del arte



Stanton Macdonald-Wright,
Embarkation, 1962, oil on
panel, 122.6 x 91.8 cm, Rose
Fried Gallery, New York.

norteamericano, y se convirtieron en el primer movimiento de vanguardia que obtuvo la atención internacional.

Las formas multicolores de estas pinturas, a menudo recuerdan las que pueden encontrarse en el orfismo, pero MacDonald-Wright insistió en que su propuesta era una forma de arte única, y que “no tiene nada que ver con el orfismo y cualquiera que haya leído el primer catálogo del sincromismo

[...] se daría cuenta de que nosotros nos burlábamos del orfismo”.²⁰

²⁰ W. AA. Synchromism: Morgan Russell and Stanton Macdonald-Wright, New York, Hollis Taggart Galleries, 1999, p. 29.

Lo que les importaba era el color para la realización de la forma musical.

Otros pintores que experimentaron esta vertiente, fueron los estadounidenses Thomas Hart Benton (1889-1975), Patrick Henry Bruce (1880-1936) y el francés Andrew Dasburg (1887-1979).

Por su importancia en la abstracción se incluye al artista ucraniano Kazimir Malevich (1879-1935), quien propuso en 1913 el *Suprematismo* como la preeminencia del sentimiento en el arte, que suponía una mejor representación mediante las formas geométricas más elementales, como el cuadrado. Para Malevich nada era real, excepto el sentimiento de la no objetividad.

La llamada concretización de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. [...] El valor estable y auténtico de una obra de arte consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada [...] El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado = sensibilidad; fondo blanco = la Nada, lo que está fuera de la sensibilidad.²¹

Al realizar esto, poner ese cuadrado negro, liberó el arte. A pesar de las críticas, era realmente

²¹ De Michelli, Mario, Las Vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 385-388.

complicado ver el cuadrado como la sensibilidad-no objetiva, de los primeros distanciamientos de la objetualidad de la pintura y las ideas. Deconstruyó el lenguaje del arte para generar otro.

El artista ruso El Lissitzky (Lázar Márkovich Lisitski, 1890-1941), es relevante en el proyecto personal por su relación con la deconstrucción llevada a la pintura contemporánea, como se verá en el apartado siguiente, con la artista africana nacionalizada estadounidense Julie Mehretu (1970-).

Lissitzky no es un pintor deconstructivista, lo que se retoma es la manera alternativa de componer. Incluye varios puntos de fuga en una abstracción arquitectónica en donde los elementos parecen flotar. Perteneciente al constructivismo ruso, fue influido por la obra de sus contemporáneos Malevich y el ruso Aleksandr Rodchenko (1891-1956), quien realizó su primer Proun, título que dio después a todas sus pinturas abstractas, como nos indica el crítico George Heard:



El Lissitzky, Proun 12e, óleo / tela, 43 x 57 cm, 1923, Cambridge Museum.

al convertir los cuadrados y planos de Maléovich en imágenes de formas tridimensionales, ladeadas ahora e

inclinadas para proporcionar efectos de perspectivas múltiples, Lissitzky creó pinturas con un fuerte carácter arquitectónico. Un Proun, dijo, "es una estación para cambiar de trenes de la arquitectura a la pintura."²²

Al analizar los Proun, me atrevo a hacer una analogía con dicha frase, en mi caso esos trenes son orgánicos, de las estructuras de acumulaciones objetuales a la pintura.

Otro aporte a la aplicación del color se encuentra en las descomposiciones de formas para crear la ilusión de movimiento virtual en el espacio bidimensional, investigadas por el futurismo. Lo esencial de la estética futurista, en lo que compete al proyecto personal pictórico, es el uso del color, de la pincelada, el movimiento y la luz que destruyen la materialidad de los cuerpos.

Los artistas tenían la concepción de objetos materiales en un estado de perpetuo cambio y flujo, que sólo podía conocerse por medio del sujeto que percibe. La representación simultánea de las múltiples fases del movimiento quizá no se habría descubierto de no haber existido el cubismo antes. Influyó

²² George, Heard, Hamilton, Pintura y escultura en Europa. 1880-1940, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 330.

también en la estética futurista el impresionismo tardío, y en particular la técnica.

En el manifiesto futurista (1912), el artista italiano Umberto Boccioni (1882-1916) proclamaba “La abolición completa y absoluta de la línea finita y de la escultura cerrada. Hay que abrir la figura e incorporarla al ambiente”.²³ De este Modo,



Umberto Boccioni, *The city rises*, óleo / tela, 199 x 301 cm, 1910. Museo de Arte Moderno (MOMA), New York.

las formas se interrelacionan, se mezclan, se cruzan, desplegando y mostrando su masa interior y exterior, son formas activamente abiertas.

Boccioni realizó la representación de las formas dinámicas mediante la expansión de los cuerpos en el espacio. Buscando la continuidad de la forma, en su infinito sucederse. Del historiador italiano Mario de Michelli (1914-2004), resaltan dos conceptos relacionados: la simultaneidad y el dinamismo, que es la solidificación de la impresión, sin amputar el objeto ni aislarlo del único elemento que lo nutre:

²³ George, Heard, Hamilton, op. cit., p. 295.

la vida, es decir, el movimiento. La diferencia en la pintura personal es que el objeto si es amputado, desmembrado, para deconstruirse con las partículas de su entorno de objetos, para generar una espacialidad orgánica, un ambiente de evocaciones del objeto al espacio. Mientras que los artistas citados integraban el objeto al ambiente, yo genero ambientes a partir de procesos deconstructivos de objetos.

Entre el ambiente y el objeto, se encuentra la creación de una nueva forma, la relatividad entre peso y expansión. Entre movimiento de rotación y movimiento de revolución, es la vida misma, la vida crea aferrada a la forma en su infinito sucederse. El futurismo empleó formas desarticuladas, no cerradas, como dijo Boccioni, que poseen un orden distorsionado. Formas dinámicas, fisuras, juego de tensiones, desequilibrio, angulosidades que podemos relacionar de nuevo con las ideas de Derrida. El mayor auge de la pintura del expresionismo abstracto se desarrolló entre 1945 y 1955. Históricamente permitió distintas posibilidades técnicas y denominaciones estilísticas como las siguientes: abstracción geométrica (cubismo abstracto, orfismo, rayonismo, suprematismo, constructivismo soviético, constructivismo holandés, neoplasticismo, De Stijl, concretismo), la abstracción cromática (sincromismo), la abstracción lírica, la abstracción sintética, la abstracción analítica, la abstracción

cinética (arte cinético), el surrealismo abstracto, el informalismo (expresionismo abstracto, abstracción constructiva, tachismo, pintura matérica, action painting), la abstracción postpictórica (minimalismo, color field, hard edge).

La abstracción lírica es una tendencia desarrollada a partir de 1910, y se toma como referencia para marcar el comienzo de la pintura abstracta con la Primera acuarela abstracta de Kandinsky.

El tema central de los pintores de la abstracción lírica es la expresión de la emoción pictórica del artista, individual e inmediata. Rechazaron representar la realidad de forma objetiva. La técnica preferida de estos pintores fue la acuarela, pintando igualmente bocetos y apuntes pequeños, no obstante, también elaboraron grandes telas al óleo en las que predomina el color sobre la forma.

Parte de la sintaxis empleada de los trazos, como el *dripping*, el accidente controlado y el azar, proviene del expresionismo abstracto norteamericano. Este movimiento pictórico de las tendencias informalistas y matéricas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, surgió alrededor de los años 1940 y se difundió, décadas después, por todo el mundo. Se considera el primer movimiento genuinamente estadounidense dentro del arte abstracto, y ejemplifica del liderazgo artístico que asumió Estados Unidos en la posguerra, justo en el contexto de la Guerra Fría.

Los críticos de arte estadounidenses pronto captaron la emergencia de este nuevo estilo, destacando el crítico Clement Greenberg (1909-1994), quien escribió en *The Nation* y *Partisan review*, y Thomas B. Hess (1920-1978), así como el escritor Harold Rosenberg (1906-1978). Fueron estos quienes hablaron de *American type painting*, *Abstract expressionism*, *Action painting*, *Drip painting* o *Gestural painting*. Es al crítico y escritor Robert Coates (1897-1973) a quien se atribuye la acuñación del término *abstract expressionism*. No obstante, los artistas de este movimiento rechazaron el término por entender que su obra no era abstracta, en sentido estricto, y que no tenían ninguna relación con el expresionismo alemán.

El término *Action Painting* (“Pintura de Acción” o “pintura en acción”, también traducido como “pintura gestual”), fue acuñado por el crítico Harold Rosenberg en el año 1952 para referirse a la obra de artistas como Jackson Pollock, Franz Kline y Willem de Kooning. Rosenberg lo propuso por vez primera en “*American Action Painters*”, importante artículo publicado en *Art News*, vol. 51. *Action painting* y *expresionismo abstracto* son términos que suelen usarse como sinónimos, aunque no sean exactamente lo mismo.

Al expresionismo abstracto también se le conoce como Escuela de Nueva York, aunque no se trata

propiamente de una escuela con un estilo común, sino de un conjunto de artistas de convicciones semejantes que compartían una serie de técnicas pictóricas.

Pueden señalarse como características formales de este estilo, en primer lugar, su preferencia por los grandes formatos y el trabajo con óleo sobre lienzo. Generalmente los cuadros son abstractos en el sentido de que eliminan la figuración. No obstante, hay excepciones y algunos emplean trazos figurativos, apareciendo figuras reconocibles, como ocurre con las Mujeres del artista de Róterdam, Willem de Kooning (1904-1997).

En los expresionistas abstractos, se aprecia una concepción de la superficie de la pintura como all over (cobertura de la superficie), para significar un campo abierto sin límites en la superficie del cuadro: el espacio pictórico se trata con frontalidad y no hay jerarquía entre las distintas partes de la tela.

Los expresionistas norteamericanos retomaron del surrealismo, el “automatismo psíquico”, aquello que de automático tenía el acto de pintar, con sus referencias a los impulsos mentales y el inconsciente. Pintar un cuadro era menos un proceso dirigido por la razón y más un acto espontáneo, una acción corporal dinámica. que hiciera salir símbolos y emociones universales..No es extraño que

les interesara entonces, más que el surrealismo figurativo, la obra simbólica y abstracta del español Joan Miró (1893-1983), de los franceses Jean Arp (1886-1966) y André Masson (1896-1987), del chileno Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren (1911-2002), del austro-mexicano Wolfgang Paalen (1905-1959) y del inglés Gordon Onslow Ford (1912-2003), pues de ellos tomaron las formas orgánicas y biomórficas.

La primera generación del expresionismo abstracto la forman quince pintores que trabajaron en Nueva York entre 1942 y 1957, entre ellos: Willem de Kooning (1904-1997), el armenio nacionalizado estadounidense Arshile Gorky (1904-1948) a quien se reputa ser líder y precursor, los estadounidenses William Bazotes (1912-1963), Adolph Gottlieb (1903-1974), Franz Kline (1910-1962), Robert Motherwell (1915-1991), Clyfford Still (1904-1980), Ad Reinhardt (1913-1967). También el canadiense Philip Guston (1913-1980) y el lituano Mark Rothko (1903-1970).

Gorky sirve de puente entre la pintura europea de entreguerras y la escuela norteamericana. Hacia el año 1936 abandona la figuración y, bajo la influencia de Roberto Matta, descubre un nuevo lenguaje formal, optando por figuras abstractas biomorfas.

Finalmente cabe mencionar la obra del alemán Hans Hofmann (1880-1966). Su pintura tenía una

base cubista, pero se fue haciendo abstracta en los años cuarenta, presentando en sus cuadros, zonas de color que contrastaban entre sí; el estilo es emocional y vigoroso.

A Hofmann se le asocia generalmente con la Escuela de Nueva York, pero en realidad pertenece a una generación anterior de artistas con sede en Europa. De hecho, Hofmann fue testigo de primera mano, de la invención de la abstracción mientras vivía en París desde 1904 hasta 1914. Entre 1933 y 1958, habría de impartir las lecciones del artista francés Henri Matisse (1869-1954) y Pablo Picasso, así como las de Wassily Kandinsky y el neerlandés Piet Mondrian (1872-1944) a los estudiantes que asistieron a sus escuelas de arte en Nueva York y Provincetown, Massachusetts.

Hofmann ayudó a negociar la transición desde el expresionismo abstracto al minimalismo, un movimiento que compartió su más reciente predilección por la moderación, la objetividad pictórica. Antes de la década de 1940, produjo pinturas de interiores abstractos, bodegones, paisajes y estudios de figuras, los cuales llevan la impronta del cubismo y el fauvismo, sin embargo, en 1950, en casi ninguna obra el contenido permaneció reconocible. Se caracteriza por la luminosidad radiante, contrastes de colores brillantes, y superficies táctiles, *Composición # 3* y el *Medio día* se crearon apenas unos años antes de que el artista cerró dos escuelas. El color tiene un papel estructural



Hans Hofmann, *Midday, (Medio día)*, Oil on canvas, 46.4 x 35.9 cm, 1956, Collection of Preston H. Haskell.

en ambas pinturas, generando forma y espacio. *Medio día* ejemplifica la marca distintiva de Hofmann, quien de una manera cubre en una densa capa de pintura, “el trabajo se hace de staccato las marcas de pincel que se extienden de borde a borde, lo que resulta en una superficie de empaste descompuesta, atomizada. Greenberg habla de la percepción de su pintura como “objeto” por sus anchas superficies”.²⁴ En 1950 y 1956, el autor recibió comisiones para crear mosaicos monumentales para espacios públicos.

El centro de interés de la *action painting* es el gesto o el movimiento de pintar, llamándose como ya se mencionó “pintura gestual” por la primacía que dio al procedimiento pictórico en sí. Se hace del acto de pintar un gesto espontáneo, un tipo de automatismo que plasma el estado físico y psíquico del pintor. De esta manera, elimina los límites tradicionales entre el pintor y la pintura, ligando la acción pictórica con la biografía del artista.

El action painter por antonomasia es el pintor estadounidense Jackson Pollock (1912-1956), a

24 VV. AA. “Hans Hofmann [1958],” en *Arte y Cultura: Ensayos críticos* (Boston: Beacon Press, 1961), p. 195.

quien se considera el primero en asimilar la formación pictórica de Gorky. Se relaciona con el surrealismo, en la medida en que su obra pictórica se basa en el “automatismo”.

Pollock extendía la tela, normalmente sin tratar, sobre el suelo, se movía a su alrededor y dentro de ella, derramando la pintura



Jackson Pollock, *Convergence*, (1952), 237.5cm×393.7 cm, óleo / tela, 2009 The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

de manera uniforme; no pintaba sobre el lienzo sino, muchas veces, metido en él. Trabajaba con utensilios tradicionales como el pincel o la espátula, pero fue dejándolos mediante la técnica del *dripping*, que consiste en dejar gotear o chorrear pintura desde un recipiente (tubo o lata), dejarla caer con el pincel o pasear una lata con el fondo agujereado, que el pintor sostenía en la mano, o bien, en menor medida, desde un palo o una espátula. De esta manera pintar no era algo que se hacía con la mano, sino con un gesto de todo el cuerpo. Las grandes telas se llenaban por todos lados, de manera uniforme, de color en forma de manchas e hilos que se mezclaban. El pintor añadía goteos más finos en la capa final, obteniendo profundidad por la yuxtaposición de redes cromáticas. Pollock comenzó

a usar esta técnica en el año 1947.

El *action painting* fue la tendencia que más influyó en la segunda generación del expresionismo abstracto y en muchos pintores contemporáneos europeos.

Entre los artistas que merecen destacarse por sus aportaciones en el manejo del color y su propia gestualidad, tenemos a dos pintores neoexpresionistas: el español Carmelo Camacho (1959-) y al argentino Luis Felipe Noé (1933-).



Esteban Vicente, *Harriet*, óleo / tela, 172.6 x 142.5 cm, 1984.

Por otra parte, el pintor español Esteban Vicente Pérez (1903-2001), nacido a inicios de 1903 en Turégano, Segovia, ingresó a los dieciocho años en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en Madrid, entró en contacto con miembros de la Generación del 27, Luis Buñuel (1900-1983), Federico García Lorca (1898--1936), Rafael Alberti (1902-1999) y Juan Ramón Jiménez (1881,1958) con cuya poética, su pintura intimista presenta similitudes.

En el París de 1929, conoció a Picasso, al francés Raoul Dufy

(1877-1953) y al alemán Max Ernst (1891-1976). Trabajó pintando los decorados del famoso Folies Bergère. Después regresó a España, y tras el estallido de la Guerra Civil, emigró a Estados Unidos. En 1940 consiguió la nacionalidad estadounidense, instalándose en Nueva York y entablando amistad con los pintores Willem de Kooning, Jackson Pollock, Marc Rothko, Barnett Newman y Franz Kline, junto con los que forma la Escuela de Nueva York. A partir de ese momento comienza su inclinación por el expresionismo abstracto americano.

Conjugó el postcubismo de su periodo parisino con el expresionismo abstracto. Sus lienzos destacan por su luminosidad, en los que busca el orden a través del color y de composiciones equilibradas y sencillas. Su reducida paleta combina colores cálidos con fríos, pero siempre opacos y luminosos, muy cercanos al color de Rothko; personales composiciones cromáticas sobre estructuras, vagamente geométricas, que llamó “Paisajes Interiores”, en donde suma la técnica del aerógrafo.

La abstracción postpictórica (en inglés *post-painterly abstraction*) es un término creado en 1964 por el crítico de arte Clement Greenberg, como el título de una exposición de la que fue curador en el Museo de Arte de Los Ángeles, California y que posteriormente se presentó en el Centro de Arte Walker y la Galería de Arte de Ontario en Toronto. Greenberg “había percibido que había un nuevo

movimiento en pintura que derivaba del expresionismo abstracto de los años cuarenta y los cincuenta pero que favorecía la apertura o claridad, en oposición a las superficies pictóricamente densas de aquel estilo pictórico”.²⁵

Los 31 artistas en la exposición citada, eran: Walter Darby Bannard (1934-), Jack Bush (1909-1977), Gene Davis (1920-1985), Thomas Downing (1928-1985), el alemán Friedel Dzubas (1915-1994), Sam Francis (1923-1994), Helen Frankenthaler (1928-2011), Al Held (1928-2005), Ellsworth Kelly (1923-), Nicholas Krushenick (1929-1999), el ucraniano Alexander Liberman (1912-1999), Morris Louis (1912-1962), Howard Mehring (1931-1978), Kenneth Noland (1924-2010), Jules Olitski (1922-2007) y Frank Stella (1936-), entre otros artistas norteamericanos y canadienses.

El origen de esta tendencia pictórica se encuentra en los estudios sobre psicología de las formas que se planteaban en la *Bauhaus* y que Josef Albers (1888-1976) difundió por Estados Unidos. De esta manera nació una pintura que sustituyó al expresionismo abstracto en los años sesenta, así, la pintura existe por sí misma: lienzos de grandes dimensiones que emplean únicamente el color de forma ab-

²⁵ Lengerke, Ch. von, “La pintura contemporánea. Tendencias en la pintura desde 1945 hasta nuestros días”, en *Los maestros de la pintura occidental*, Taschen, 2005, p. 622.

soluta. Se subdividió en dos tendencias: la *Colorfield* (campos de color) y la *Hard Edge* (“borde duro”). A Frank Stella se le debe la creación de los lienzos con forma, los “Shaped Canvas” (lienzos con forma), en los que el cuadro ya no es rectangular, sino que puede adoptar muchas figuras (triángulos, arcos, polígonos, etc.).

Conforme la pintura siguió avanzando en diferentes direcciones, impulsada por el espíritu de innovación de la época:

El término “abstracción pospictórica”, que había circulado durante los años sesenta, fue gradualmente superado por las citadas pinturas de Hard-edge (borde duro) y Color field. (pintura de los campos de color) o convergió con otras tendencias, como el minimalismo, la abstracción lírica, la Escuela del Color de Washington, Abstracción geométrica, Pop-art y Minimalismo.²⁶

En los años cincuenta y sesenta, muchos jóvenes, pintores abstractos en América comenzaron a alejarse de las señas de identidad del expresionismo abstracto, sobre todo de su énfasis gestual y del

contenido emotivo. En la tendencia del color field (pintura de campos de color) destacan dos generaciones, completando la lista de la exposición “Abstracción pospictórica” arriba escrita: el ucraniano Jules Olitski (1922-2007), Larry Zox (1937-2006), el lituano Mark Rothko (2003-1970), Larry Poons (1937-), Alfred Jensen (1903-1981) y Anne Truitt (1921-2004); John McLaughlin (1898-1976), Sam Gilliam (1933-), Ellsworth Kelly (1923), Paul Feeley (1910-1966), Mary Pinchot Meyer (1920-1964), Robert Goodnough (1917-2010), Ray Parker (1922-1990), Al Held (1928-2005), Emerson Woelffer (1914-2003), el inglés John Hoyland (1934-2011) y Walter Darby Bannard (1934-) Ellos renunciaron a cualquier manifestación figurativa, centrados en el poder y la acción de los colores. En 2007, la curadora Karen Wilkin trabajó en un proyecto llamado “El color como un campo: Pintura americana 1950-1975” que viajó a diversos museos a lo largo de Estados Unidos. La exposición mostraba diversos artistas representando dos generaciones de pintores del *color field*.²⁷

Jack Bush fue un pintor canadiense del expresionismo abstracto nacido en Toronto, Ontario en 1909 y se vio fuertemente vinculado a estos dos movimientos que emergieron de los esfuerzos de los expre-

²⁶ Lengerke, Ch. von, op. cit., p. 623.

²⁷ Blok, Cor, Historia del arte abstracto (1900-1960), España, Trad. Blanca Sánchez, Cuadernos de arte Cátedra, 1999, p. 302.

sionistas abstractos: el color field y la abstracción lírica. Fue miembro de los Once pintores, grupo fundado por William Ronald en 1954 para promover la pintura abstracta en Canadá, y quien se encontró influenciado en su arte por el crítico Clement Greenberg. Su pintura Big 15 es un ejemplo de sus pinturas del color field de finales de los años sesenta.

A finales de 1950 e inicios de 1960, Frank Stella fue una figura significativa en el surgimiento del minimalismo, la abstracción postpictórica y el color field. Sus lienzos, como *Harran II* (1967), revolucionaron la pintura abstracta, al romper el yugo del expresionismo abstracto con sus, aparentemente simples; pinturas de rayas negras separadas por líneas estrechas de lienzo sin pintar.

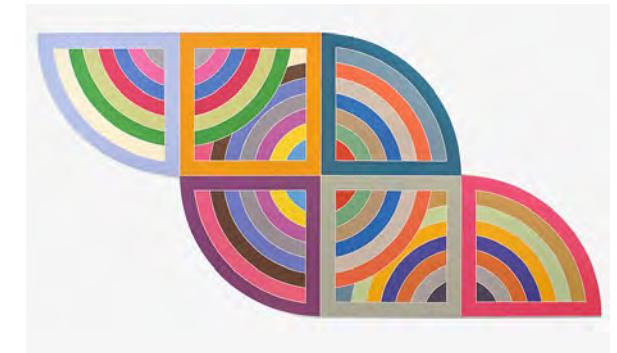
Con su énfasis en el control y el racionalismo, las Pinturas negras abrieron genuinamente nuevos caminos para la abstracción y ejercieron una profunda influencia en el arte

de la década de 1960. Un cambio importante de este trabajo comenzó a desarrollarse en 1966 con



Jack Bush, Big A, 1968, acrílico / tela, 90 × 57, National Gallery of Canada.

su serie de lienzos de formas geométricas denominados *polígonos irregulares*, caracterizados por grandes áreas ininterrumpidas de color. Con este nuevo vocabulario, desarrollado en un lenguaje pictórico más abierto y orientado al color, las obras fueron sometidas a una metamorfosis de tamaño, que expresa una afinidad con la arquitectura monumental. Stella también introdujo curvas en sus obras, que marcan el comienzo de la serie *Ángulos*.



Frank Stella, Harran II, Polímero y el polímero fluorescente pintura sobre lienzo, 304 x 609 cm, 1967, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

El cuadro *Harran II*, pone en evidencia

las grandes composiciones de abovedamiento y patrones líricamente decorativos, que son el hilo conductor de la serie, basada en el instrumento de redacción semicircular utilizado para medir y construir ángulos. La obra se compone de un círculo completo formado por dos transportadores verticales, cada una de ellos con enclavamientos, una forma horizontal. A su vez, cada área contiene ocho bandas -las circulares concéntricas "arco iris" - que articulan la superficie del lienzo. Aunque los motivos dominantes de la serie son Transportador circular o curvilínea, cada forma en realidad

es definida por pares de líneas horizontales y verticales que se cruzan en ángulos rectos; el patrón rectilíneo cuadrículado que se forma, se superpone sobre los arcos-decoración activos. A través del transportador y del color, genera una combinación casi psicodélica de acrílicos y pigmentos fluorescentes. Stella enfatizó la pintura como objeto, en lugar de la pintura como representación de algo, siendo éste un objeto en el mundo físico.

Fotos monstruosas de las ballenas es una impresión de técnicas mixtas está relacionada con 135 pinturas, relieves, *collages* y grabados que constituyen el proyecto más ambicioso de Stella hasta la fecha. Cada obra lleva el nombre de un capítulo de *Moby Dick* de Herman Melville.



Frank Stella, Fotos monstruosas de las ballenas, mixta (litografía, aguafuerte, agua tinta y serigrafía) Ed. 38, 120 x 192 cm, 1993.

Para ello, mezcló diversos medios de comunicación impresos en una hoja grande de papel hecho a mano, para así realizar una imagen compleja generada con formas interesantes, en parte, por la computadora. En una combinación de formas espontáneas, impresión a gran escala y un estilo matemático, Stella busca asociaciones rompiendo las formas de las ballenas, cuyas radicales fuerzas

son una contraparte visual apropiada para el personaje de la novela épica de Melville.

A finales de los sesentas, Larry Poons, cuyas primeras pinturas de punto fueron asociadas con el *Op art*, comenzaron a producir pinturas con formas más libres, a las que se les hizo referencia, como su obra *Lozange Ellipse* (1967-1968).

Para 1970, Poons creó pinturas pesadas, con una piel gruesa y resquebrajada, referidas como “pinturas de piel de elefante”. Una importante distinción que hizo al *color field* diferente del expresionismo abstracto fue la forma en la que se manejó la pintura.

Una manera fundamental para definir la técnica de una pintura, es su la aplicación, a partir de



Larry Poons, Amorer, 2007.

esta premisa, los pintores del *color field* revolucionaron la forma en que se aplicaba, usando implementos no convencionales.

Muy distinto a la energía emocional y gestual de las marcas de la superficie y del manejo de la pintura de expresionistas abstractos como Jackson Pollock y Willem de Kooning, la

pintura del *color field* apareció, inicialmente, como fría y austera, pues los pintores borraron el distintivo individual a favor de largas, planas, manchadas y contundentes áreas de color, consideradas como la naturaleza esencial de la abstracción visual, junto con la forma actual del lienzo, en la cual, Frank Stella en particular, logró engendrar con formas inusuales, con combinaciones de esquinas curvas y rectas. A pesar de lo anterior, la pintura del *color field* ha demostrado ser sensual y extremadamente expresiva, aunque en una forma distinta a la del expresionismo abstracto.

Irremediablemente, la apropiación de la estética del *pop-art* es imperativa, ya que por definición es el mundo objetual popular, lo “extra artístico elevado a arte”. Como se ve en la “Caja de Brillo” (*Brillo Box*) de Andy Warhol, pieza tratada en el siguiente capítulo. El uso de imágenes de la cultura popular es importante en el proyecto personal, porque lo esencial es la extracción del manejo del



Andy Warhol, serie 32 Latas de sopa Campbell's,
(detalle) serigrafía, de 1962.

color, su estética y la semántica que pueda originar en el espectador. Sólo hago referencia Warhol por sus críticas al arte en decadencia de la sociedad consumista.

En 1962 Warhol cambió la trayectoria del arte contemporáneo al hacer reproducciones múltiples de imágenes populares

en sus serigrafías, por ejemplo, las latas de sopa *Campbell's*.

Dentro de la línea posmoderna, la presencia de la estética del *pop-art* se encuentra en la obra de la mexicana Fernanda Brunet. El tipo de trazo y composición que utiliza usualmente se asocia a *comics* o mangas japoneses.

“Brunet hace figuras enérgicas de movimiento a una serie de paisajes. En ellos aparecían voluminosas nubes cargadas de tormentas que podían llegar a tragarse a quien se interpusiera en su camino. Un ofrecimiento romántico, contundente en cuanto a intensidad y emoción”²⁸ La contención de energía y el movimiento.

La siguiente serie de Brunet, conservó el trazo que la distingue, de forma crea dentro de cada pintura, los objetos que la componen, pero esta vez de una manera mucho más abstracta. Ha quedado solamente la fuerza de aquellas explosiones que vimos en sus volcanes y la vitalidad que se notaba ya en el tejido de su primera obra. Su más reciente producción es una serie de diferentes animales, que forman parte de paisajes en los que se pierden entre las tramas de su ya característica forma de

²⁸ <http://mexartdb.com/#/personas/fernanda-brunet> (Fecha de consulta 20/10/2015).

pintar. Brunet reta nuestro ojo para distinguir uno de otro y también entender a cada personaje y cada lugar como parte de una fusión.

Por último, se mencionan los jóvenes artistas alemanes relevantes por los conceptos de su pintura respecto al color y su construcción. Por el lado histórico, tras 44 años de represión divisionista, Alemania forjó un gran caldo de cultivo para la exploración de nuevas realidades plásticas, una especie de renacimiento tanto en su estructura social, económica y cultural. En otras palabras, fue la oportunidad perfecta para demostrarle al mundo, después de dos guerras erróneas, que podía resurgir en todos los ámbitos y más aún en el aspecto cultural. Coincidentemente, ya existía un grupo de artistas que habían sentado las bases artísticas de este florecimiento (Una década antes de la caída del muro). Estos artistas eran los famosos neoexpresionistas: Georg Baselitz (1938-), Anselm Kiefer, Jörg Immendorff (1945-), Sigmar Polke (1941-2010), Ralf Winkler Penck (1939-) y Gerhard Richter (1932-) entre otros.

Conforme se fortaleció la unión alemana, su escena cultural también lo hizo, contando hoy con 300 teatros, 130 orquestas profesionales y 630 museos de Bellas Artes con colecciones de alto nivel y de enorme diversidad; esto unido a la constante, inquieta y efervescente experimentación, dio pie a

que surgieran quiérase o no, una nueva generación de artistas tipificados como los “Young German Artists” procedentes de diversas ciudades alemanas como Leipzig, Berlín, Hamburgo y Dresden.

Pocos artistas han abordado el tema de la pintura con más conciencia de sí mismos, que Gerhard Richter, con una mayor sensibilidad a la historia, los dilemas y posibilidades del medio. Durante los últimos cincuenta años, Richter ha explorado la naturaleza misma de la pintura con y en la pintura, por lo que es especialmente reflexivo. En muchos sentidos, la contradicción define su prolífica obra, al igual que la diversidad, ya sea de modalidad, estilo, técnica, o contenido. Richter, un estudiante de dos academias de arte muy diferentes, una en Dresden y otra en Düsseldorf, se entrenó con Joseph Beuys. Además fue iniciado en el Realismo Social Europeo Oriental, así como en el Pop occidental y el Fluxus. Sus primeros lienzos maduros, desde la década de 1960, consisten en interpretaciones borrosas de fotografías, listos a medida que representan temas tanto banales



Gerhard Richter, Abstract Painting (613-3), Oil on canvas, 260.7 x 203 cm, 1986, Collection of Preston H. Haskell.

y escalofriantes, desde automóviles y oficiales nazis, hasta aeronaves militares y paisajes urbanos aéreos. En 1966, Richter había empezado a experimentar con la abstracción. Al día de hoy, todavía se alterna entre la pintura objetiva y no objetiva.

“La base para piezas como la pintura abstracta fue colocada en la década de 1970, cuando Richter comenzó una serie de pinturas no figurativas basados en ampliaciones fotográficas de *brushstrokes*”.²⁹

Debido a que representan, de una manera muy ilusionista, reproducciones de marcas de otro modo abstractos, tales pinturas confunden la mano y lo tecnológico, el original y la copia. “Richter continuó sufriendo pinceladas hasta 1980, cuando empezó a hacer pinturas abstractas, aunque de maneras no convencional por medio de raseros”.³⁰

La Pintura Abstracta ejemplifica la técnica por la que Richter se reconoce hoy en día, en donde la adición, la resta, y el juego de cancelación. El artista concreta una composición preliminar con cepillos ordinarios, “los deja secar un poco y luego cubre el borde duro de un rasero (escobilla de goma) con la pintura y la arrastra por la superficie de la tela, una acción que mezcla algunas capas

pero elimina otras, revelando así lo que estaba previamente puesto”.³¹ Las obras resultantes son tapices de abrasiones y palimpsestos, campos heterogéneos de incidente visual. La discontinuidad es particularmente evidente en la pintura abstracta debido a las variaciones en la direccionalidad de la pintura, la combinación de colores fríos y cálidos. En la medida en que cede algo de control al azar y presenta el espectro de la mecanicidad, proceso de Richter amortigua signos singulares de expresión personal. Al igual que con muchas de sus abstracciones a partir de 1980, la pintura abstracta tiene una paleta brillante y suntuosa en apariencia, pero no necesariamente en tonal. Para Richter, el color, dice “¿Qué significa “felicidad”, sino una “tensa” o “artificial” “jovialidad””.³²

La primera exposición de Pia Fries (1955-) data de 1988, se le puede considerar la verdadera sucesora de Gerhard Richter, puesto que fue su alumna directa y su técnica se



Pia Fries, SCHWARZE BLUMEN (Flores negras),
2008, Courtesy Galerie Mai3.

²⁹ Storr, Robert, Gerhard Richter: Cuarenta Años de Pintura (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2002), pp. 68-69.

³⁰ Storr, Robert, en “Entrevista con Robert Storr, MOMA de 2002,” en Gerhard Richter: Escritos, 1961 hasta 2007, ed. Dietmar Elger y Hans Ulrich Obrist (Nueva York: DAP, 2009), p. 428.

³¹ Hal Foster, Apariencia Según Gerhard Richter, Raritan 22 (Invierno 2003): 160. Ver también Benjamin Buchloh, Gerhard Richter: Pintura abstracta 2009 (Colonia: Walther König, 2009), pp 89, 95. Richter no siempre está de acuerdo con esta lectura de su obra. Consúltese “Entrevista con Benjamin HD Buchloh, 1986,” en Gerhard Richter: Escritos, p. 180.

³² Ver también “Entrevista con Benjamin Buchloh, 2004”, ibídem, p. 489.

basa en las concepciones pictóricas que el maestro le impartió en su juventud. Específicamente hay una conexión entre las pinturas abstractas de Richter y el empleo del pigmento empastado por medio de diferentes instrumentos no convencionales (sin el uso necesario de brochas o pinceles), dejando largas texturas de color que fluctúan sobre toda la superficie de sus cuadros, como si fueran amplios surcos cromáticos que van contrastándose sobre el acabado plano y virgen de la tela. Así mismo, en algunos casos utiliza recortes de grabados góticos para adquirir también, un conjunto de texturas gráficas que la misma materia no le puede otorgar.

Franz Ackermann (1963-) expuso por primera vez en 1989, su pintura se caracteriza por ser meticulosamente abstracta, de formas geométricas, lineales, orgánicas y hasta “psicogeográficas”; elaborando con ello signos

complejos donde se exploran los aspectos internos de ambiente geofísicos que se dan a través de la percepción emocional y del comportamiento de las personas frente a su entorno. Para ello se vale de



Franz Ackermann, *Market Target (Mercado objetivo) (detalle)*, óleo / tela, 2008.

fotografías y bocetos que realiza a lápiz, tinta o acuarela, tomados durante sus viajes. En su constante migración por estos singulares paisajes, visitó también el desierto peruano en el verano del 2007 (Específicamente la costa desértica entre Lima a Ica) pasando totalmente inadvertido en nuestro país. Es además creador de los famosos *Mental Maps* (mapas mentales) que son dibujos dotados de una apariencia cartográfica donde se evidencia una síntesis abstracta entre el mundo físico y psicológico que percibimos. Una Influencia deconstructiva.

1.3 Una influencia deconstructiva.

1.3.1 La deconstrucción en la obra *Bombing Babylon* de Julie Mehretu.

Julie Mehretu (1970, Addis Abeba, Etiopía) vive y trabaja en Nueva York y presenta la deconstrucción interpretada visualmente desde el punto de vista arquitectónico, su línea fría, alusiva a planos de construcción, contrasta con diversos tratamientos provenientes del dibujo que ensamblan una red de elementos inestables, citando hasta cierto punto los *Proun* de Lissitzky.



Julie Mehretu, *Bombing Babylon*, tinta y acrílico sobre tela, 152 x 213 cm, 2001.

Comparto su interés por las urbes, no por su arquitectura, sino por el contexto transitable de donde extraigo otro tipo de espacialidades proporcionadas por el azar, en un orden complejo de abigarramientos objetuales, en mayor medida en puestos ambulantes, también llamados top-manta en España.

El color lo determina el entorno *objetual-*

industrial de contrastes, de ahí la cita al *Pop-art*, ciertamente también por la preocupación de un mundo dominado por los polímeros en todas sus facetas.

Mehretu construye un urbanismo ilusorio donde se observa una yuxtaposición de museos, estadios, fragmentos de aeropuertos, en los que el espacio-tiempo parece estar en un reordenamiento constante; el resultado es una mezcla entre arquitectura, dibujo y pintura, en una dinámica gráfica en construcción y deconstrucción.

Caos urbanos, incendios y explosiones complementan las tormentas y el movimiento que afecta

al hombre, coexisten con líneas rectas, colores planos a lado de organicidades y matices grises que componen y descomponen, todo en un ir y venir multidireccional, sin embargo, la composición general de sus piezas siempre tiene un claro arriba y abajo, existe una sensación de expansión pero no deja de estar contenida en el formato. En mi pintura, el arriba y el abajo dejan de tener importancia, y si eso existe, se vuelve irrelevante, el mayor movimiento es cuando no hay un dentro y afuera, como una melodía sin partituras. Después de estar consciente de la historia del arte de los últimos tiempos, la pintura y el exterior (problemáticas de percepción de la obra) deben estar unidos a ella.

Generalmente, las interpretaciones en la pintura sobre la deconstrucción giran en torno a una estética



Anibal Catalan, *Zona Morpho / Supremat I (from the series, UMZ [Urban Morphological Zones])*, acrílico / tela, 120 x 180 cm, 2011.

geométrica de estructuras arquitectónicas, como es el caso del también pintor constructivista mexicano, Aníbal Catalán. Esto se debe a que la deconstrucción, como filosofía trasladada a lo visual, se presentó por primera vez en la arquitectura.

La búsqueda personal es generar una

deconstrucción orgánica, desde las “figuraciones” de los abigarramientos, su descomposición de todos los elementos compositivos, desplazados, yuxtapuestos, desvanecidos para reconfigurarse en una todo orgánico abstracto. Mi pintura nace del suicida mundo industrial, que llega a una organicidad latente y que busca algún tipo de opción.

1.4 Pintura bidimensional.

1.4.1 Desarrollo teórico de la propuesta pictórica personal.

Cuando se habla de posmodernismo, término que compete aquí en toda su amplitud, es “cuando se habla de la dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades, sincronías, diacronías, de préstamos, transferencias y migraciones de lenguaje en el arte. Cuando esta posmodernidad se convierte en reflexión crítica sobre los factores y procesos que determinan, una crítica a la institucionalización del arte”,³³ como se vio en el primer apartado de este capítulo con la obra de Daniel Buren.

Como estrategia de lenguaje, el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo posmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística posmoderna, “como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de consciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por el determinado”.³⁴

No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilo y pautas estéticas a través del tiempo lo que opera aquí, sino el de su reubicación contextual crítica, que orienta inevitablemente la reflexión del arte hacia las esferas de lo social y lo político. En este sentido, me interesa descentrar mi pintura (abstracta), a partir de su reubicación contextual crítica, que niega el discurso de la modernidad, pues por su carácter epistemológico, la abstracción es moderna por su total autonomía. Hago una relectura para hacer coexistir una gramática de la pintura institucionalizada y una pintura que viene del mundo popular objetual “extra artístico”.

³³ C.Prada, Juan Martín, La apropiación posmoderna, Madrid, ed. Fundamentos,1998, p. 198.

³⁴ C.Prada, Juan Martín, La apropiación posmoderna, Madrid, ed. Fundamentos,1998, p. 46.

El arte no puede cambiar al mundo, puede señalar sus errores y cambiar de estrategias, y la estrategia del apropiacionismo es una estrategia de resistencia; de una estética de la resistencia, frente a los grandes dogmas de la racionalidad y de la estética dominante, frente a la retórica de los discursos políticos de extrema derecha, de extrema izquierda, del estalinismo, del maoísmo y del capitalismo globalizante.³⁵

La pintura se encuentra descentrada porque la práctica de apropiación niega, el carácter valioso y subversivo de conceptos como “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, “liberación” o “emancipación”. Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno, para la conformación de los principios básicos de la historia de arte: originalidad, autenticidad y presencia.

También, como dice Barthes en su libro *La muerte del autor*, el autor ya no es el centro de las piezas de arte. Como en la pintura posmoderna el autor ya no está en el centro, es sólo una pieza en la red que activa los mecanismos que configuran la pintura.

Mi pintura es posmoderna por emplear heterogeneidades, del elevado mundo de la pintura “consagrada” (principalmente abstracta) y la mundana esfera del contexto social decadente (lo *kitsch*, la iridiscencia de la estética de la tecnología, la nimiedad de objetos populares made in china en acumulación, como objetos políticos que cuestionan las identidades, los usos y costumbres. La publicidad vana y el diseño decorativo).

Las diacronías en mi pintura se encuentran principalmente con una pintura abstracta específica, tratada en el segundo apartado de este capítulo. Con todo ello en menor o mayor medida se genera una gramática personal, cromática de crítica y parodia.

La parodia es una imitación burlesca de un género, de una obra artística o literaria, del estilo de un escritor, o de los gestos o manera de ser de una persona mediante una emulación o alusión irónica, no necesariamente burlona, una repetición con diferencia. Por ejemplo, el uso de algunos elementos de la realidad, para dejar cierto aire a la verdad, un poco de fantasía y un aire sofisticado de narración. La pintura surge de acuerdo a las amplitudes que proporciona el pensamiento posmoderno, por una nueva manera de racionalizar que se desprenden en un contexto donde las metanarrativas quedaron atrás, dando cabida a múltiples posibilidades en un mismo aparato conceptual, es decir, el modelo de

³⁵ Esquivel, Renato, Tutoría sobre la teoría de la posmodernidad y la estrategia apropiacionista, México, Facultad de Artes y Diseño, 26/Octubre/2015.

la modernidad, cerrado y polarizado dentro de la razón, y como dice Jacques Derridá, “hasta dónde la razón razona”, en el sentido de la consciencia de la catástrofe a la que se llegó en los campos de concentración.

La deconstrucción es un paso más adelante al análisis de la realidad, de dejar ver como dice Derrida “lo invisible”, lo no jerarquizado como el elemento fuerte, lo débil, las minorías, el otro, la palabra escrita sobre la hablada, las diferencias sobre lo común, las periferias de la pintura sobre la pintura, el color sobre la forma, los abigarramientos en las estructuras de la historia del arte, lo natural sobre lo artificial, los detalles sobre el objeto, lo sub-objetual sobre el objeto.

Llego a una deconstrucción partiendo de abigarramientos de objetos (tomados como figuración), que se van sintetizando cada vez más, hasta quedar los elementos independientes, de donde tomo el color para presentar una crítica a sus referencias semánticas, con la irreversible y plena aceptación de las condiciones y modos de vida propios de la sociedad de consumo.

Me interesa generar una gramática igualitaria, en el sentido que otorga Derrida a la deconstrucción: sería el color sobre la forma, el color del alto mundo del arte (expresionismo alemán, sincromismo, *pop-art*, expresionismo abstracto norteamericano, *color field*, y el neoexpresionismo) y el color del

bajo mundo (lo popular, lo made in China).

En la pintura, genero referencias pictóricas a elementos del consumo, a partir de las apropiaciones para una sintaxis del color en el lenguaje personal. En algunas ocasiones empleo el color original de objetos desmembrados que se deconstruyen para conformar organicidades restauradoras o recuperadoras de un mundo enfermo.

Lo que yo hago puede ser parte de esa estética de la resistencia, es decir una oposición a la normatividad académica o academicista de las artes, al contaminar lenguajes y al apropiarme de ellos.

Mi pintura también es posmoderna porque se desmantela desde el color, desde los problemas de una composición a partir de un abigarramiento como estructura, desde los sistemas constructivos. Incorporo colores intensos, de los ya mencionados momentos históricos de la pintura o autores específicos: del *pop-art*, del *color field* y del entorno popular. Empleo colores pastel, considerados *kitsch*, y fluorescentes, de la estética de la tecnología y lo digital, los dos últimos no pertenecían al repertorio de la pintura tradicional. Al incorporarlos desarticulo la pintura moderna, me encuentro parodiando, cuestionando las paletas formalistas e informalistas.

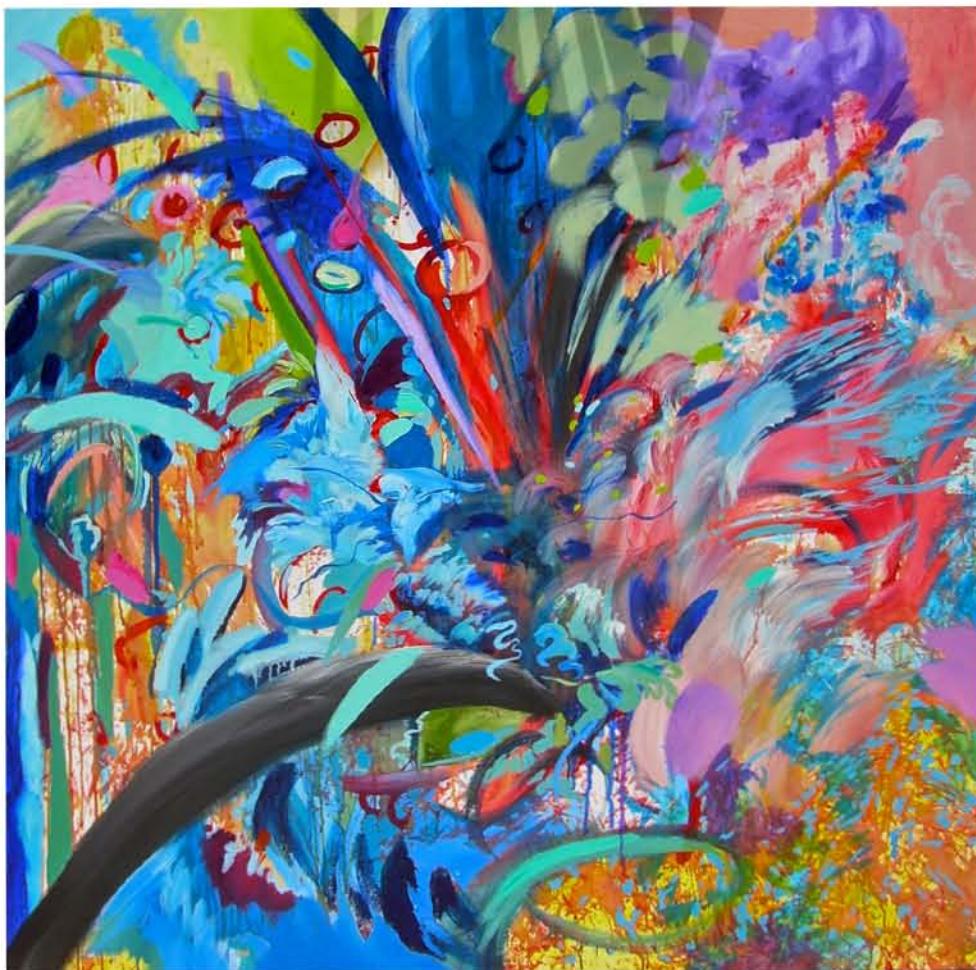
Las llamadas “posestructuras” fueron nombradas así por la posmodernidad, también por los contenidos posestructuralistas, principalmente por Derrida, por las posibilidades deconstructivas de un abigarramiento, encontrándose sobre la estructura de la pintura tradicional, un planteamiento distinto de composición en la pintura, tan variado, diferente y caótico como la sociedad misma.

Abigarramientos objetuales trasladados a una abstracción cromática. Una gramática gestual, impetuosa, alegre y paródica desde el color, en donde la sintaxis empleada hace relecturas del *pop-art*, del *dripping*, de las tonalidades intensas o pasteles, que semantizan la “naturalidad” decadente de la sociedad de consumo.

1.4.2 Pintura bidimensional.



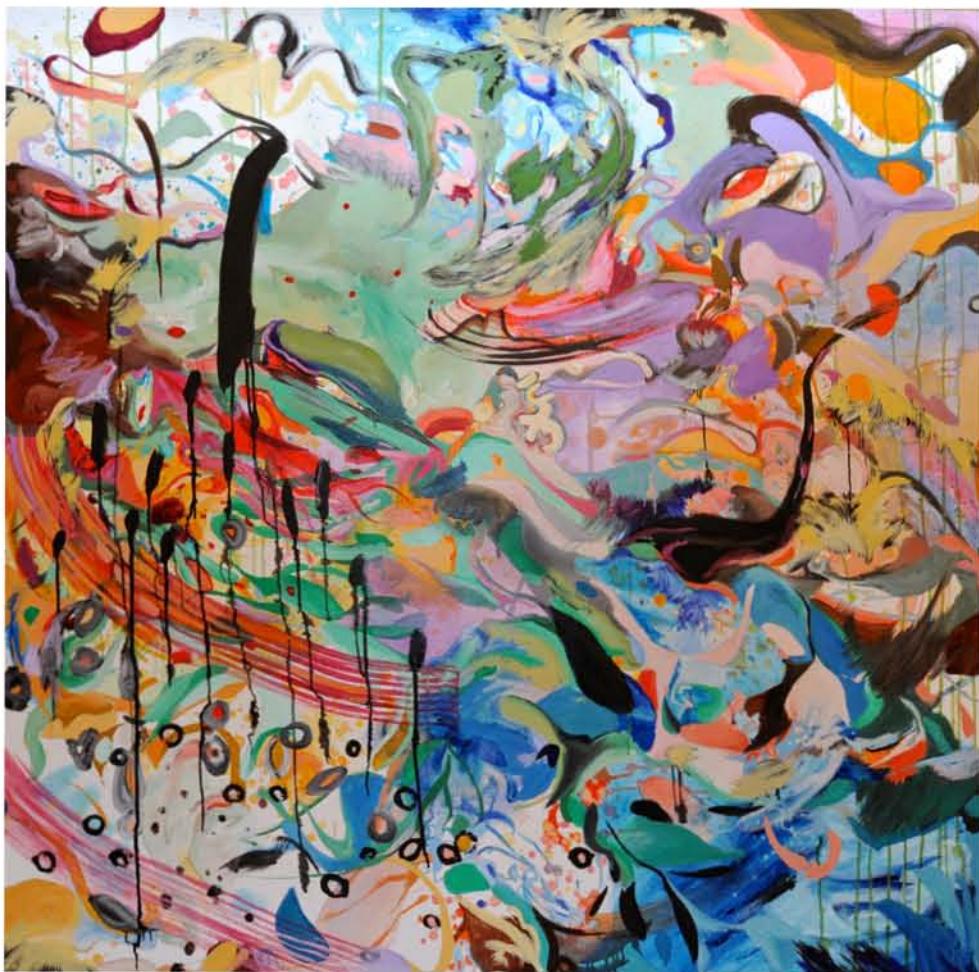
Aidee de León, Naturalness, acrílico y óleo / tela, 180 x 250 cm, 2013.



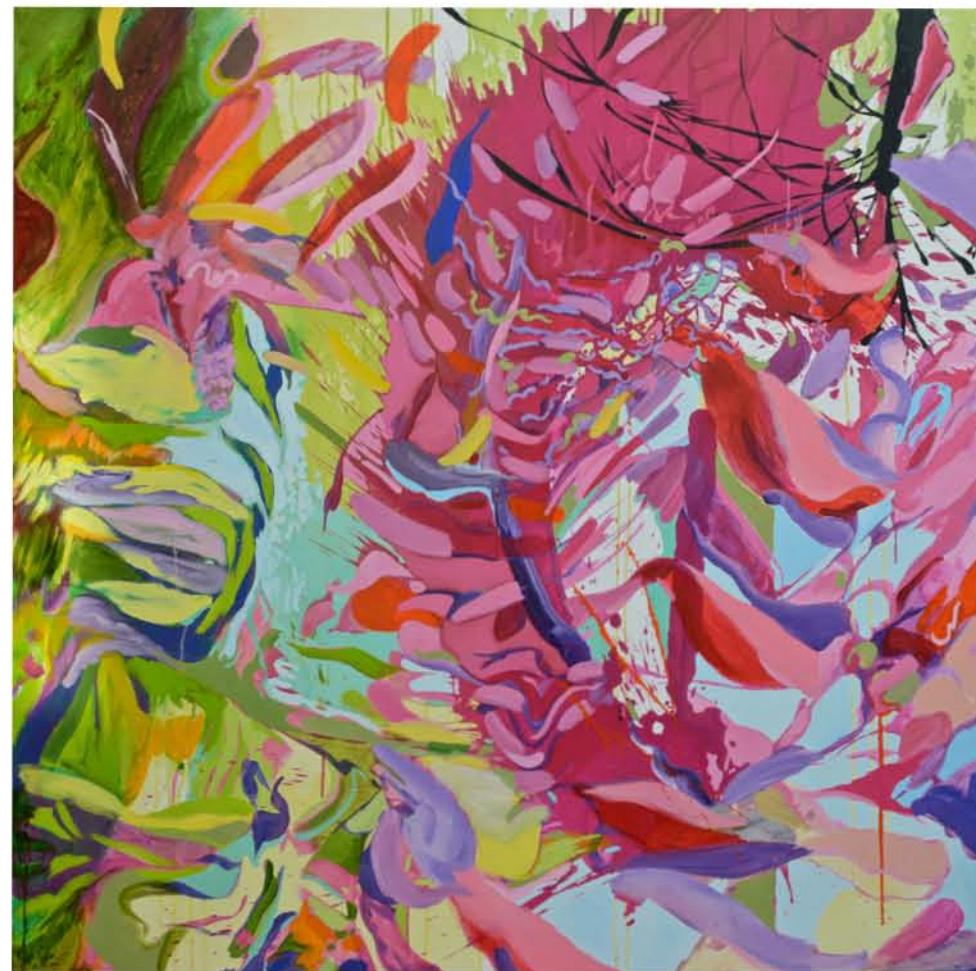
Aídee de León, Naturalness, no. 5, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2013.



Aídee de León, Naturalness, no. 7, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2013.



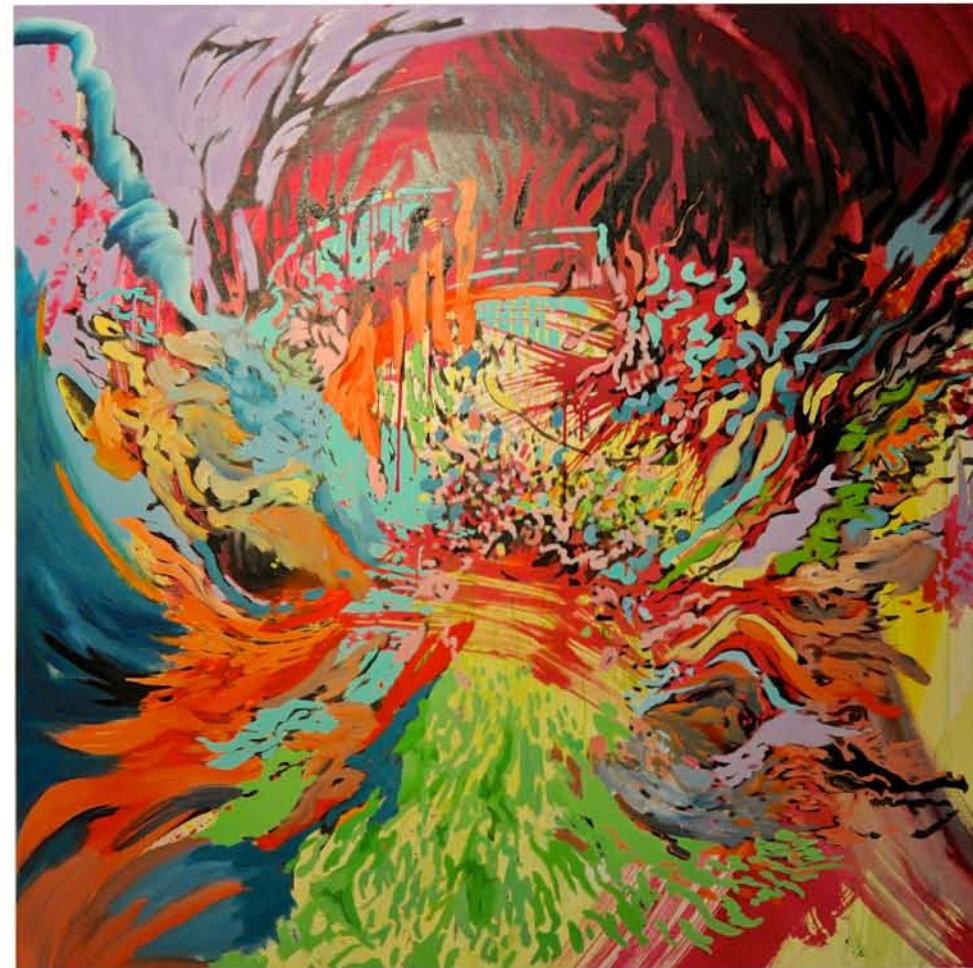
Aídee de León, Naturalness, no. 4, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2013.



Aídee de León, Naturalness, no. 8, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2013.



Aídee de León, *Sub-objetualidad, no. 15*, acrílico y óleo / tela, 100 x 100 cm, 2015.



Aídee de León, *Naturalness, no. 20*, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2013.



Aídee de León, *Naturalness, no. 11*, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2013.



Aídee de León, *Naturalness, no. 10*, acrílico y óleo / tela, 180 x 180 cm, 2013.



Aidee de León, Naturalness, no. 13, acrílico y óleo / tela, 150 x 200 cm, 2014



Aidee de León, Inception, acrílico y óleo / tela, 400 x 500 cm, 2014.



Aidee de León, Sub-objetualidad, no. 18, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2015.



Aidee de León, Sub-objetualidad no. 22, acrílico y óleo / tela, 150 x 150 cm, 2015.



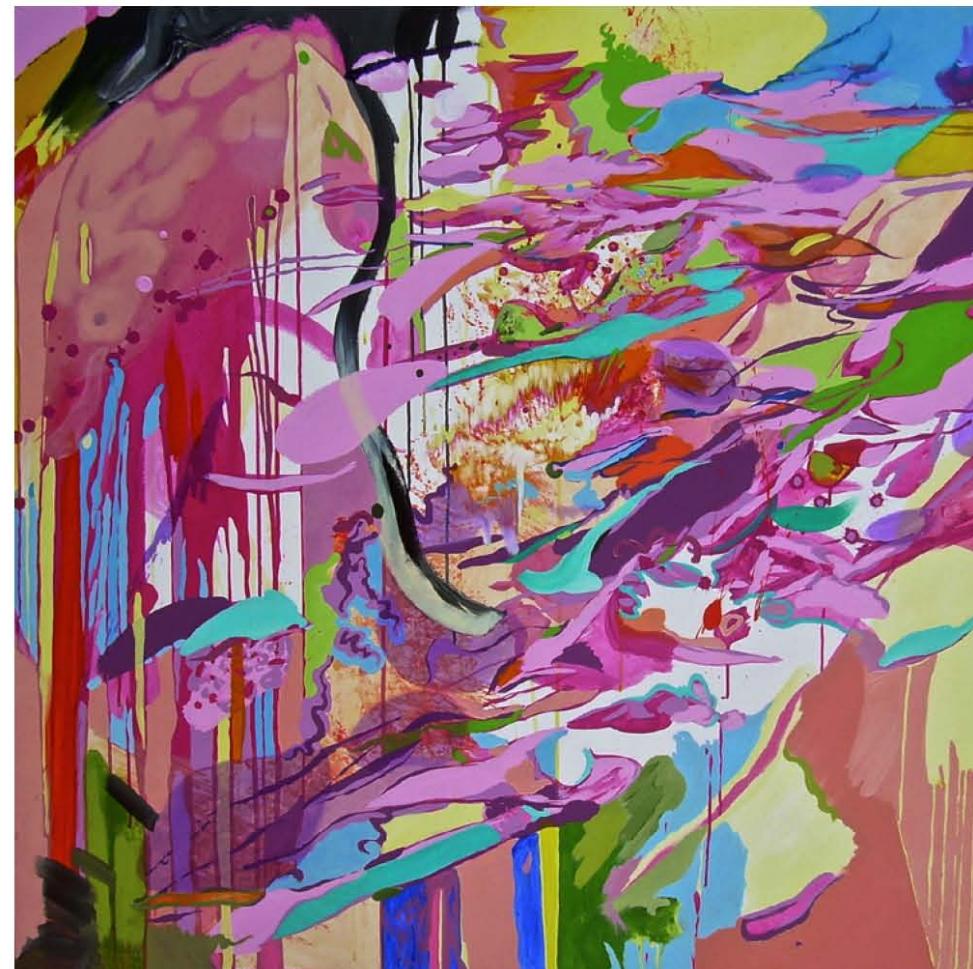
Aidee de León, Sub-objetualidad, no. 20, acrílico y óleo / tela, 150 x 200 cm, 2015.



Aidee de León, Sub-objetualidad, acrílico y óleo / tela, 200 x 300 cm, 2015.



Aidee de León, Sub-objetualidad, no. 19, acrílico y óleo / tela, 200 x 150 cm, 2015.



Aidee de León, Naturalness, no. 6, acrílico y óleo / tela, 100 x 100 cm, 2014.



Aidee de León, *Naturalness, no. 23*, acrílico y óleo / tela, 180 x 400 cm, 2015.

CAPÍTULO 2

La objetualidad
de la pintura
en un soporte
tridimensional



2.1 Antecedentes.

2.1.1 La pintura aplicada sobre soportes tridimensionales de Robert Rauschenberg.

En los apartados siguientes incluyo una reseña y dos obras de un par de artistas que fungen como antecedentes del proyecto de pintura sobre soporte esférico que propongo; son investigaciones en dos direcciones distintas, una más cercana que la otra, que inspiraron la producción propia.

Planteado en la obra del artista Robert Rauschenberg (1925-2008), el objeto, proveniente de las más diversas funciones, es incorporado a las producciones artísticas, donde la presencia material del óleo como un elemento real, se contrapone al ilusionismo superficial de la imagen pictórica.

En 1950, Rauschenberg crea los Combines, en



Robert Rauschenberg , Monogram, Materiales: papel, tela, papel impreso, metal, madera, caucho, talón de zapato, aceite de cabra de Angora y de neumáticos de caucho en plataforma de madera, montada sobre cuatro ruedas; 106 x 160 x 163 cm, 1955.

donde materiales no tradicionales eran utilizados en combinaciones innovadoras. Una pintura combine es una obra de arte que incorpora varios objetos en la superficie de un lienzo pintado, creando una especie de híbrido entre pintura y escultura. La pintura puede ser adherida a los objetos, con varios tratamientos, que pueden incluir imágenes fotográficas, ropa o recortes de periódicos. Como ejemplos de Rauschenberg tenemos: Cama (1955), Canyon (1959), y el Monograma de colocación independiente (1955-1959). En estas obras, incorpora materiales bidimensionales, con salpicaduras y goteos de pintura sobre objetos tridimensionales. El autor añadió además, aves disecadas a su trabajo de 1955, que contó con un faisán relleno.

Rauschenberg exploró los límites entre el arte y el mundo cotidiano, yuxtaponiendo una amplia variedad de superficies y materiales en cada obra.

La pieza antecedente es Monogram, que añade a la pintura el carácter de escultura, es una de las razones de interés personal por la obra del artista citado, otro motivo es la inclusión de un animal disecado, que genera un discurso rebuscado, dando una cantidad mayor de elementos de distintos ámbitos de la realidad, como: llantas, imágenes impresas, la simbología de un animal real, pero afectado por empastes del tradicional óleo y la función móvil de la pieza al poseer ruedas por debajo.

2.1.2 La pintura aplicada sobre esferas de Yishai Jusidman.

Yishai Jusidman (1963-) es un pintor mexicano, quien desde finales de los años ochenta, ha desarrollado obra que aborda y critica propositivamente diversos problemas específicos a la práctica pictórica contemporánea. Jusidman argumenta que el devenir de la pintura en el siglo XX, fue guiado por dicotomías artificiosas (como Figuración / Abstracción, Forma / Contenido, Pintura / Concepto, Realismo / Expresionismo) que a su vez infundieron la ilusión de impracticabilidad del naturalismo pre-moderno, cree que deberían plantearse desde una aproximación epistemológica que supere las aparentes dicotomías. Para desmantelarlas, recurre a múltiples recursos pictóricos anclados en la historia de la pintura, entretejiendo el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta con el geometrismo, el gestualismo y el minimalismo; conjuntando el rigor analítico con el desplante manual.

El autor rescata la posibilidad de que la imagen, la figuración y el naturalismo, sean parte integral de la pintura y de su potencial vigente. Jusidman emplea en su proceso fotografías, en donde su presencia en la pintura es muy directa, esto le interesa, porque desde una perspectiva ontológica, son disciplinas contrapuestas. La imagen como ciencia o como arte. Desde las definiciones convencionales, la fotografía es heredera de la necesidad de objetividad de representación y reproductibilidad, mientras

que la pintura es depositaria de la noción moderna de la subjetividad vertida en la “persona”, pero resultaría necesario abrir un puente que permita comprenderlas desde una perspectiva más profunda. Se trata de no cifrar la identidad de la imagen en función de su apariencia; el propósito es abordar problemáticas planteadas por el espacio pictórico, su tratamiento tradicional y la actuación de la mirada contemporánea. Jusidman afronta lo pictórico, desechando paradigmas contrapuestos de formalismo o figuración moderna; se centra en el concepto amplio del referente, como carácter vinculante entre la pintura y la fotografía. La evolución de sus planteamientos se basa en la relación tripartita entre las dos disciplinas y la mirada constructora del espectador. Estos tres componentes interactúan activamente en la gestación, proceso y materialidad de la obra. De una u otra forma, la disolución de las diferencias entre las disciplinas, su constitución conceptual y su extensión al espacio de la mirada y sentidos del espectador, instauran los elementos sobre los que evoluciona su obra. Son de interés para mi proyecto personal los objetivos aquí mencionados, se ha retomado la idea de un espacio pictórico esférico, pero con el objetivo de generar una secuencia narrativa de un momento atemporal, entre la interacción de imágenes de aves, con objetos específicos representados de la historia del arte, como son Los zapatos de Van Gogh, y la Caja de zapatos de Gabriel Orozco.

La serie específica de interés personal para esta tesis es El astrónomo, integrada por paisajes esféricos, Jusidman copia de obras de artistas del paisaje naturalista del siglo XIX, realizados sobre



esferas de madera que ponen a consideración la bidimensionalidad de la pintura.

Jusidman explica que en 1668, Johannes Vermeer (1632-1675) terminaba El astrónomo, una pintura que provoca aquello que representa: la cautivadora aleación de la visión, la imaginación y el entendimiento.

**Yishai Jusidman, De la serie
El Astrónomo, XXXII**, 1990,
óleo y encausto / madera, 56 x
63,5 cm en elipsoide. Sobre base
de metal.

En el papel de espectadores, nosotros experimentamos esta aleación cuando penetramos el cuadro con nuestra mirada. De 1987 a 1990 produje una serie de paisajes esféricos basados en los maestros del paisaje naturalista. Invocando el espíritu de Vermeer, mi serie El astrónomo aspira a suscitar una manera distintiva de pensar el espacio pictórico, produciendo una experiencia integral para nuestra percepción visual y, sin embargo, es aparentemente

contradictoria; una especie de contrapunto armónico-pictórico. La convexidad material de la esfera se presenta en oposición a la concavidad visual del paisaje representado, y resuelve la dimensión pictórica en un plano que - pace Clement Greenberg - no puede ser asimilado al soporte. Frente a la ambivalencia resultante, espero, el espectador se verá (literalmente) motivado a reconsiderar tanto la naturaleza de sus sentidos como sus predisposiciones hacia la supuesta bi-dimensionalidad de la pintura.

En el siguiente apartado se desarrollan planteamientos para proyecto personal, el movimiento físico que implica el formato esférico colocado del techo conlleva la idea de un paisaje en primer plano, de una acción que se desarrolla dentro de la esfera, un paisaje abstracto que alberga la idea de un exterior al encontrar un ave en vuelo, o al ver una caja abandonada en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), citando la pieza del artista Gavin Turk (1967).

2.2 Desarrollo Teórico de la propuesta pictórica personal.

“El ojo es el primer círculo; el horizonte que traza es el segundo, y esta figura primordial se repite en la naturaleza sin cesar. Es el emblema más elevado del código del mundo.

Emerson³⁶

A manera de metáfora, como sujetos nos encontramos dentro de una esfera, como espectador, ante una esfera se permanece ajeno a lo que es el estar, desde esta premisa, ser sería estar afuera, de ahí las reflexiones que se puedan suscitar con lo que se ve en dicha esfera. De aquí parte la idea del formato esférico y el estar se convirtió en una jaula de la que es posible salir para poder ser, hacia un propio contexto local y exponencialmente al afuera.

El círculo, perteneciente a lo bidimensional, despliega su significado a lo tridimensional en una esfera. A partir de la pintura personal bidimensional, de un plano en la escala corporal propia, de 150 x 150 centímetros, se levanta matemáticamente a la tridimensionalidad en una esfera de 50 centímetros de diámetro.

³⁶ Citado por James Lewis, Artforum, noviembre de 1989, en <http://www.yishajiusidman.com/el-astronomo/> (Fecha de consulta: 04/11/2015).

La esfera es una unidad, como escribió el filósofo y poeta estadounidense Ralph Waldo Emerson (1803-1882), el código del mundo. Cabría mencionar el Universo de la partícula más pequeña, como las partes de un átomo, hasta las galaxias y lo abstractamente inefable.

Este apartado se complementa con lo anterior y parte de los fundamentos teóricos planteados por el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980), en específico, en *La Muerte del Autor* y *De la obra al texto*, que versan acerca de la descentralización del autor en una obra de arte, donde la red del texto proporciona infinitas opciones de interpretación, para hablar de la idea de esfera como jaula, que representa al contexto moderno, estructural (por la teoría del estructuralismo) cerrado, del que es posible salir conociendo las posibilidades posmodernas.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la estrategia posmoderna empleada para la obra es la apropiación, que se refiere, desde la década de los ochenta, a la reproducción fiel o no por parte de un artista de la obra de otro, pero con fines críticos particulares. De origen, este término denota la transposición de un objeto de un contexto extra artístico a uno artístico y su consiguiente cambio de función, con el fin de marcar, y al mismo tiempo desafiar, la idea de arte como un conjunto de objetos concretos. Los *ready-made* de Duchamp fueron las primeras obras de apropiación.

Esfera V.G y *Esfera G.O*, las primeras dos piezas, consisten en una pintura que se observa en tres distintos momentos. Un *loop* (circuito infinito) en donde el movimiento real y el del espectador activan las escenas a manera de “comic”. Los contenidos provienen de dos contextos antagónicos, de la representación de objetos-artísticos e imágenes de gorriones, como seres extra-artísticos



Marcel Duchamp, Rueda de bicicleta, ready-made, 1913, Original perdido, 1951 (tercera versión) Museo de Arte Moderno, Nueva York.

que interactúan para originar una reflexión acerca de la indiferencia hacia los problemas de la desaparición de las especies y los contextos naturales.

Las esferas penden de estructuras que sirven de soporte para jaulas, conformando una ironía sobre el *ready-made*, la estructura para jaula de pájaro funge como objeto extra-artístico (tomado del mundo no artístico) y la esfera pictórica, por su objetualidad, entra en la categoría de la intervención de dos objetos como en la obra *Rueda de bicicleta*, de Marcel Duchamp (1887-1968). A diferencia de la pieza citada, la esfera contiene el signo, el peso tradicional de la pintura, que

pende de la estructura y que se sirve de ella (acaso del *ready-made*) para terminar su significado de “jaula”.

Aquí retomo la idea de un “objeto pictórico” (Los zapatos de Van Gogh), que en esencia es pintura, pero no un objeto extra-artístico, y que al colgar de un objeto extra-artístico, como una estructura de metal usado para sostener una jaula, la idea de ready-made (la Caja de zapatos de Gabriel Orozco) se amplía a otras posibilidades de interpretación.

Con la ironía, presente en este capítulo como en los otros dos, considero que desde que la posmodernidad permitió el uso de los “tiempos artísticos” de manera diacrónicamente crítica, el “autor-moderno” vive, en la medida de lo posible, para entender al “autor-posmoderno”, pues se necesitan mutuamente, no se niegan.

Menciono al “autor-moderno” como aquel que pertenece a



Aidee De León, Esfera G.O., óleo sobre madera y estructura de jaula de pájaro, 180 x 80 cm, 2014.

una estabilidad económica, a una ruptura por algo mejor, que se encuentra en el centro de la esfera del arte, que piensa en un inicio y un fin, que tiene respeto por la historia, pero que va en contra del “autor-posmoderno”. En cambio, este está en contra de todo y nada, ya no es un rebelde sino un hermano de todo, vive en el caos, la inestabilidad, en un constante cambio por concebir su inabarcable y heterogéneo contexto posmoderno.

El crítico y teórico literario estadounidense Fredrik Jameson (1934), considera al postmodernismo como la claudicación de la cultura ante la presión del capitalismo organizado y menciona en su ensayo *La lógica cultural en el capitalismo tardío*, que el autor-posmoderno vive en una dominante cultural, una perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes, aunque subordinados unos de otros.

Ese “autor-posmoderno”, ya no está en el centro, sólo detona o evoca en una parte de la red de la esfera del arte, tiene una concepción diferente del espacio; se encuentra fragmentado, ajeno al todo, es un producto del todo, pero a la vez es afortunado y puede emplear otras posibilidades. En esto coincido con Barthes, cuando escribió: *el texto tiene el material del lenguaje, tú lo puedes desenredar, cada eje, cada hilo, se puede ir por donde quieras jalar. Y al final todo se conecta de una manera*

específica y particular,³⁷ de ahí la libertad en las propuestas artísticas.

El proceso comenzó con pruebas de bocetaje, y de la superficie esférica. Fue necesaria la ayuda de un escultor para la realización de las esferas, la primera fue de madera sólida, pero resultó poco práctica porque pesaba demasiado, por dicho motivo se complicaba su realización, ya que era necesario moverla continuamente sobre una adaptación fija para poder pintar sobre ella.



Aidee De León. Prueba no. 1
madera sólida. Óleo / madera, 50
cm de diámetro, Prueba plástica:
primera figuración planteada en
superficie tridimensional, (tres
vistas). 2014.

En esta esfera se pensó la posibilidad de integrar la pintura abstracta, planteada en el primer capítulo y la representación figurativa de un ave en peligro de extinción (el pato imperial), para tratar dos antagónicos: un paisaje-abstracto y un ave en un

momento cotidiano.

Se comenzó a resolver la deformación del dibujo figurativo para una correcta percepción, fue una situación totalmente nueva.

También se tuvo que aprender a pintar por sesiones, ya que es necesario fijar la esfera, rotarla y esperar los tiempos de secado de la técnica al óleo para poder pintar toda la superficie.

La segunda prueba, con esferas huecas, ayudó a decidir las siguientes cuatro esferas para el proyecto. Fueron hechas con aros de madera ensamblados, como resultado, la superficie quedaba escalonada,

así que fue necesario rebajar todos los escalones con una herramienta, para posteriormente lijar con distintos tipos de lija, hasta alcanzar una superficie lisa, para luego imprimarla con media creta.



En esta pieza se planteó una pintura abstracta en su totalidad para generar espacialidades alternas de percepción del adentro y el afuera, de todas las posibles vistas por un contorno móvil, eliminando el arriba y el abajo, como si se tratase de una falta de gravedad o inestabilidad de la sintaxis pictórica aplicada.

Aidee De León, Prueba no. 2 definitiva (hueca),
Prueba plástica: adecuación de un una pintura bidimensional a la tridimensión.

³⁷ Barthes, Roland, La muerte de un autor, Barcelona, ed. Paidós, 1987, p.69.

2.2.1 Esfera Zapatos de Van Gogh.

En Esfera V.G, como se mencionó anteriormente, el empleo de la estrategia de la apropiación se plantea en el juego de

autores. El autor-moderno se encuentra evocado en una obra que por excelencia, habla de la

objetualidad en la pintura: Un par de zapatos de Van Gogh. Como asevera el filósofo Jacques Derrida (1930-2004) en su ensayo Restituciones, los zapatos refutan la idea de lo que son, no su objetualidad sino su acción, los zapatos son lo que son, cuando andan”.³⁸ Los retomo, no en el sentido de lo que pueden ser en la interacción con la vida de un sujeto, sino en un contexto antagónico, no de clases



Aídee De León, Esfera V.G., óleo sobre madera, 50 cm de diámetro, 2014.

sociales, ni lucha de trabajo, una permanencia en el lugar donde sirvieron de modelos a Van Gogh, un abandono, un dejar de ser “lo que son”, para que interactúen con el mundo natural (un gorrión jala una de las agujetas, para llevarla como material de construcción de su nido, en donde próximamente generará vida).



Vincent Van Gogh, Un par de zapatos, Prueba plástica: adecuación de un una pintura bidimensional a la tridimensión.

Sobre el cuadro del que me apropio Un par de zapatos de Van Gogh, Jacques Derrida, en su libro La verdad en pintura, menciona a grandes rasgos, que una línea del arte dice esto y la otra dice esto otro, los críticos dicen esto, pero tal vez sea lo que dicen los filósofos, aunque ninguno tenga la razón.

En esencia, sugiere que aunque se escriban enciclopedias del arte no se puede tener la verdad en pintura. Cuestiona el

sistema binario, usado por los filósofos para criticar la historia; los idealistas se van por el idealismo, los materialistas cuestionan a los idealistas, Derrida asevera que, ni uno ni otro, simplemente la verdad no es sólo una en las ciencias sociales.

Aquí el “autor-posmoderno”, se sostiene de la estructura de la jaula, como si Duchamp cambiara su

³⁸ Jacques Derrida, La verdad en pintura, Buenos Aires, Ed.Paidós, 2002, p. 350.

papel de “moderno” en la esfera anterior, por el de “autor-posmoderno”, dando como resultado una contradicción, mientras que el ave, trabaja en una continua construcción, sin alcanzar jamás su fin, una analogía a la constante ilusión de “avanzar”, en lo social, lo material, o en la vida misma, ¿seguir “adentro”?, ¿o andar en círculos infinitos sin llegar a ningún lugar?

2.2.2 Esfera “Caja de zapatos”, de Gabriel Orozco.

La pieza titulada Esfera G.O. se halla en relación con el lenguaje como evocador de ideas, por lo tanto, si la pintura esférica



Aídee De León, Esfera G.O.,
óleo sobre madera, 50 cm de
diámetro, 2014.

es la tesis y el *ready-made* (esfera montada en estructura de jaula de pájaro) es la antítesis, ambas se niegan y afirman en un continuo constante.

El uso de la estructura de la jaula genera una autoría (una cita del *ready-made* de Duchamp), e irónicamente es la que sostiene a la esfera y por lo tanto a la pintura, al mismo tiempo lo que sucede en ella (La caja de zapatos de Gabriel Orozco y la curiosidad, duda, interés del gorrión, es análogo al sujeto con respecto a ella, el vuelo como metáfora de su vida, y el habitar el vacío de la caja para morir), da sentido a la estructura, trastocando la esencia del *ready-made*, justo la negación de la pintura.



Gabriel Orozco, Caja de zapatos vacía, 14 x 33 x 21.5 cm, 1993.

La esfera, al encontrarse en el lugar de la jaula, la evoca y adquiere un carácter de esfera-jaula, proporciona la ilusión de estar afuera aunque sigue estando adentro, como analogía, el sujeto está dentro del sistema de poder capitalista con el engaño de la libertad. Una de las alternativas para no permanecer en la jaula, es reconocer, como escribió el psiquiatra y psicoanalista

francés Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981), (basándose en la experiencia analítica y lectura de Sigmund Freud) “las estructuras invisibles que se usan, por ejemplo, el constante pensamiento equivocado del hombre occidental: blanco, europeo, heterosexual, cristiano.

La obra es el infinito significante, en donde existe un juego entre autores. La imagen pintada de la caja de zapatos de Gabriel Orozco evoca a una autoría en segundo grado, comúnmente mencionada cita, pero aquí, posee una función como “autor-posmoderno”, por la autoría presente del *ready-made* de Duchamp. Es la suma de significantes que proporcionan el significado inefable.

Desde otro ángulo se encuentra el autor Yishai Jusidman, de este modo, es inevitablemente, un nodo integral en la red del texto en la que se encuentra la pieza personal.

La imagen pictórica es un exterior, un pájaro volando en aparente libertad, pero que se encuentra encerrado en un ciclo infinito, como la aparente limitante de la pintura con respecto a la actualidad, pero sólo es apariencia, porque pende de una estructura de jaula, dialoga con un objeto común, al mismo tiempo que interactúan con el “objeto-arte” (caja de zapatos de Gabriel Orozco), el ave (interacción con el objeto), y el catafalco (caja de zapatos para morir).

Cuando Roland Barthes planteó “la muerte del autor”, también quiso decir que el significado de la obra no está en él. El “autor-posmoderno” sabe que no está en el centro, conoce la incapacidad de totalización, como un collage. Puede tener varias ideas sobre lo mismo, puede partir de un problema viendo todas sus posibilidades, pero no de manera lineal. Por ello, todas las posibilidades de una esfera-jaula, un paisaje, un ave, una caja y una estructura, no terminan; “si la caja de zapatos de Gabriel Orozco simboliza la nada, lo nimio, el arte llevado a su disolución total y, por tanto, a su muerte con su posterior resurrección, la relación, el desplazamiento hacia el pequeño pájaro sería evidente”³⁹

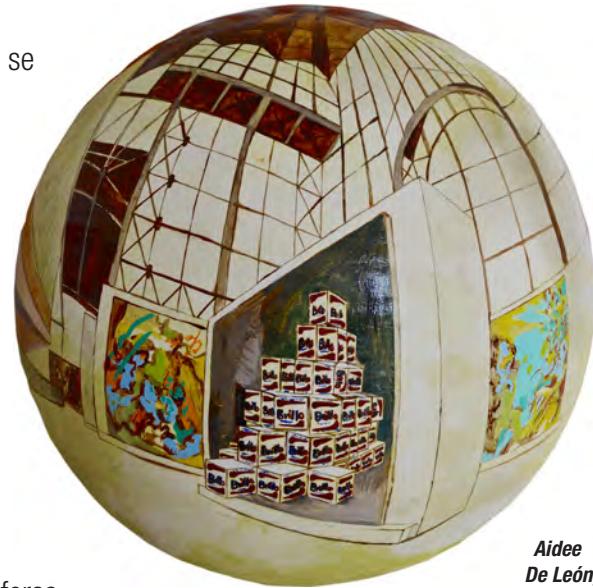
³⁹ Driben, Lelia, De la figuración a la abstracción, Prototipo del catálogo de la exposición “Naturalness”, México, 2014.

2.2.3 Esfera “Not Warhol (Brillo boxes, 1964)”, de Mike Bidlo.

En esta pieza el planteamiento cambia, se conserva el juego de autores y los significantes de la esfera, pero el contexto ya no es natural sino artificial, tan artificial como son los museos. Los objetos de arte interactúan ya no con aves, sino con el espacio significativo, en donde manifiestan críticas irónicas a la pintura.

Los museos representados en las dos últimas esferas, el Chopo y el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), son museos mexicanos que generalmente exhiben exposiciones de arte contemporáneo, y que tienen una relación directa con la Universidad Nacional Autónoma de México (institución que apoyó este proyecto con una beca de Posgrado).

Se retoma el interior del museo del Chopo por los significantes modernos que su arquitectura implica,



**Aidee
De León,**
Esfera M.B., óleo sobre
madera, 50 cm de diámetro,
2014.

Andy Warhol,
Caja brillo,
Instalación de
cajas brillo,
serigrafía /
madera, 50
x 50 x 38
cm, Museo
Norton Simon,
Pasadena,
California, USA.
1964.



por el reto espacial al representarlo en una superficie esférica. Se encuentran varias piezas pictóricas abstractas y en el centro de la exposición una pintura de donde salen al espacio real-pictórico, cajas de fibra lavatrastes Brillo, una cita en primer grado a Brillo box, del artista estadounidense del pop-art Andy Warhol (1928-1987), de la cual recobró su presencia objetual, sin ser escultura ni pintura. En ella, Warhol utilizó el juego de autoría, como el de Duchamp en las primeras dos piezas, porque no se trata sólo de él directamente, sino también del artista estadounidense Mike Bidlo (1953), que se apropió, de la obra Brillo Box de Warhol, justo en la pieza Not Warhol (Brillo boxes, 1964) él dice:

Mi trabajo es quizás un ejemplo extremo de esta cepa de arte que hace referencia a otro arte porque refleja directamente la imagen, la escala y los materiales de la original. Independientemente de las diferencias que aparecen en mi obra son una consecuencia de mi método de trabajo y no un intento de proyectar un estilo personal.⁴⁰

⁴⁰ "I thought it would be interesting to appropriate a work by another appropriator, so in a way I just kept the proverbial snowball rolling." tomado de: <http://leverhouseartcollection.com/collectionsexhibitions/collection/not-warhol-brillo-boxes-1964-2005/200> (Fecha de consulta: 04/11/2015).

Las piezas de Mike Bidlo son réplicas exactas de las cajas de Brillo de Warhol y se exhiben en una formación apilada similar. Bidlo dice: “Pensé que sería interesante apropiarse una obra de otro apropiador, así que en cierto modo, sólo mantuve rodando la proverbial bola de nieve”⁴¹

Warhol copió el diseño de las cajas de cartón, de la marca comercial Brillo y alteró su tamaño, pero Bidlo usa sólo ilustraciones fotográficas de obras de arte que se encuentran en los libros y catálogos. En consecuencia en Not Warhol, las transformaciones de Bidlo son reproducciones derivadas de la reproducción fotográfica de una reproducción original-artística de un producto comercial-original. Como un dato adicional, este grupo de cajas se produjo en 2005 con la participación de estudiantes de arte en la Universidad de Rutgers, New Brunswick, Nueva Jersey.

La pieza de mi autoría, se encuentra en la tónica de Gabin Turk, porque hay una situación no usual que en apariencia es cotidiana, lo cotidiano es que la pintura esté fuera del bastidor, no así, justo el momento en que está sucediendo. En el caso de las cajas, éstas funcionan como un ready-made más complejo que el de Duchamp, pero re-buscado en Mike Bidlo, en la pintura, ya no importa su mate-

rialidad, y por lo tanto su razón de existir, sólo “son lo que son” por la permanencia de la idea en imagen.

Esta tercera pieza se debe colocar interviniendo el Museo del Chopo, colgándola de alguna parte de la estructura del techo, para su integración a la arquitectura y lógica conceptual.

⁴¹ www.16miles.com/2010/07/mutability-of-warhols-brillo-boxes.html (Fecha de consulta: 04/11/2015).

2.2.4 Esfera Box, de Gavin Turk.

En esta pieza se retoma la obra Box, del artista inglés Gavin Turk (1967) que pertenece a una serie de trompe-l'oeil de objetos de bronce, pintados para dar la apariencia del objeto original tridimensional, en este caso una aparente caja de cartón (2002), que partió de las primeras obras que emulaban ser bolsas de basura (2000).

En esta pieza un espacio exterior del MUAC es representado, en lógica a la idea global natural, porque se encuentran dos árboles contenidos en sus “muy contemporáneas” macetas, lo irónico es que ya están muertos. Aquí se observa una caja de cartón, pareciera estar olvidada por la gente de limpieza, como en la idea de Turk, iniciada con sus bolsas de basura hechas de bronce y pintadas. La cita a su pieza Box (2002), funciona como detonante del autor-doblemente posmoderno, no sólo invoca la Brillo Box



**Aidee
De León,
Esfera G.T.**, óleo sobre
madera, 50 cm de diámetro,
2014.

de Warhol o las cajas de Bidlo; también está hablando de la caja de Gabriel Orozco, pero no es una caja que pisen y tiren como la de Orozco, pues siendo de bronce afirma su permanencia conceptual, su objetualidad. Por lo tanto la última esfera debe colocarse en ese lugar exterior representado del MUAC, pendiente de uno de esos dos árboles que por lo general parecen muertos o lo están, tratando así de una manera redonda, lo ajeno al arte y lo natural, y a su vez la unión de ambos.

La pintura en la jaula (la esfera como jaula), sólo permanece ahí si no se es consciente de su infinitud creadora, la pintura es un exterior que se funde con la vida, por ello se coloca interviniendo el espacio representado.

En conclusión, el poder es una jaula sin puerta (en donde se encuentran todos los sujetos), el conocimiento es la consciencia de estar en esa jaula, el arte de la posmodernidad son las puertas que se pueden hacer para salir de ella.



Gavin Turk, Box, 2002.

CAPÍTULO 3

Pintura Sub-objetual



3.1 Antecedentes teóricos.

3.1.1 Amplitudes de la pintura confundidas con muerte.

El título de este capítulo, así como el proyecto destinado al mismo, pretende mirar desde otro lugar la interrogante ¿Qué puede ser pintura después de la objetualidad fragmentada?

Objetos minimizados a sub-objetos, que sin perder su semántica son parte de un todo, como una



Gabriel Orozco, *Asterisms*, objetos múltiples encontrados en diferentes playas de México, (botellas de plástico, de vidrio, focos, conchas, madera, cascotes, cerámica, trozos variados de plásticos, boyas, etc.), medidas variables, 2012.

pincelada dentro de un cuadro, no son *ready-made* de pintura porque el conjunto de ellos es lo que los hace una unidad. Es una reflexión materializada de una de las conclusiones a las que he llegado a lo largo del desarrollo de la tesis y la producción, después de revisar piezas como de Gabriel Orozco, en donde el

fragmento es una parte del todo, del vestigio de una sociedad en aparente decadencia. Sin embargo, a través del color la idea se presenta oculta.

Para aclarar por qué mi proyecto plantea cuestiones de la pintura sin el uso de la misma como

material, es necesario mencionar algunas pretendidas “muertes de la pintura”, procesos que no la han afectado, pues no es una víctima, sino un híbrido en constante cambio.

La primera afirmación sobre la muerte de la pintura ocurrió el 18 de agosto de 1839 cuando el matemático, físico, astrónomo y político francés Jean Dominique Arago (1786-1853) hizo pública, en la Academia de Ciencias de Francia, la nueva técnica descubierta por Louis Daguerre (1787-1851), ahí se encontraba también el pintor de batallas Paul Delaroche (1797-1856) quien al comprender aquel descubrimiento, exclamó: “¡A partir de hoy, la pintura ha muerto!”⁴² Se refiere al sentido histórico de la pintura occidental, en donde siempre se había perseguido la mimesis y la ilusión de espacialidad por medio de la perspectiva desde el Renacimiento. La mano, el ojo y la habilidad del pintor estaban por cuestionarse, no como un final, sino una liberación del objetivo de la realidad.

Después del cambio de percepción resultante de la aparición del cine, en 1912 los artistas Marcel Duchamp, Fernand Legér (1881-1955) y Constantin Brancusi (1876-1957) visitaron el cuarto Salón de la Locomoción Aérienne en el Grand Palais de París, Duchamp, maravillado ante un avión, dice a

Brancusi: “La pintura está acabada. ¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes hacer algo así?”⁴³

En 1913, Malevich, con Cuadrado negro sobre fondo blanco [mencionado en el primer capítulo], libera a la pintura de cualquier referencia objetiva; el blanco y el negro eran para él los límites extremos del color, el “punto cero” de la pintura. En 1917 culmina una serie de obras, con cuadrado blanco sobre fondo blanco, así, lleva a la pintura al borde de la nada, pinta las “últimas pinturas, después vendrán las siguientes”.⁴⁴

De igual manera, Aleksandr Rodchenko (1891-1956), entre 1920-21 cuando realizó el tríptico de Colores Puros: Rojo, Amarillo, Azul, llevó a la pintura no-objetiva a sus últimas consecuencias, la disolución total de la forma, logrando la integración de figura / fondo que los pintores del cubismo sintético habían iniciado.

Es preciso mencionar La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, del filósofo alemán Walter Benjamin (1842-1940), publicado por primera vez en 1936, aunque en el siguiente apartado

⁴² 1. Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994, p. 225.

⁴³ La conversación entre Duchamp y Brancusi aparece recogida en distintas fuentes, la citada se ha extraído de Duchamp. El amor y la muerte. Ramírez, Juan A., Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 1993, p. 24.

⁴⁴ Tarabukin, Nicolai, El último cuadro. Del caballete a la máquina /Por una teoría de la pintura, Barcelona, Edición de Andrei B. Nakov. Colección Punto y línea, Ed. Gustavo Gili, S.A., 1977.

se profundizará más al respecto. Esta obra analiza la crisis de la pintura, llegando al punto en que podría desaparecer al haber perdido su aura⁴⁵ con las técnicas de reproducción mecánica, lo que supondría el final de su existencia irreplicable, de su autenticidad, sin embargo, esa reproductividad se vuelve parte de la misma.

El artista suizo Olivier Mosset (1944-) en 1966-67 hizo una pintura con las letras R.I.P. y otra The End, cerrando, según él, una etapa que estaba comenzando. Su trayectoria fue circular, porque en realidad siguió pintando y cuestionándose por hacerlo después de un pretendido “final” de la pintura.⁴⁶

El artículo “*The end of the Painting*” (el final de la pintura) escrito en 1981 por el estadounidense Douglas Crimp (1944), sostiene: “solo un milagro puede salvar a la pintura de su final”⁴⁷ Para dicho autor, los síntomas de la condición terminal de la pintura se veían, por ejemplo, cuando Ad Reinhardt (1913-1967) afirmaba estar haciendo las últimas pinturas que alguien puede hacer, cuando artistas comienzan a contaminar sus obras con imágenes fotográficas; o la obra de Daniel Buren, con sus bandas dispuestas fuera del dispositivo “cuadro”, intencionadamente indiferentes a la visibilidad, “se-

an vistas como pintura, la pintura será entendida como ‘pura necedad’ que es, [...] habrá sido reconocido el fin de la pintura”.⁴⁸

Por último, en el libro “El fin del arte” del poeta, historiador y filósofo estadounidense Donald Kuspit (1935), se menciona el fin en cuanto a la omisión estética, critica el dominio de la consciencia cotidiana, una mirada domesticada en tiempos posmodernos, de donde se puede salir por medio de la creatividad.

Kuspit dice: “en la Posmodernidad ya no vemos la pintura, sino sólo la reproducción o, al menos, la pintura a través de la reproducción, de tal modo que la pintura y reproducción parecen virtualmente lo mismo, esta última parece más real que la cosa real, más aceptable y comprensible. Una pintura de Cézanne reproducida tranquiliza y atrae, porque pertenece a lo familiar, sentimental cotidiano, mientras que el Cézanne real intimida e incómoda porque perturba la consciencia. La reproducción “es una doble castración: castra la obra de arte y la consciencia de ella, la consciencia en general”⁴⁹

Kuspit menciona que el arte ha sido sustituido por el “postarte”, un término inventado por Alan Kaprow

⁴⁵ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”, en Discursos interrumpidos, I, Taurus Ediciones, S.A., 1992, pp. 15-60. Benjamin define aura como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”. Las técnicas de reproducción mecánica sustituyen la presencia única de un fenómeno de masas. El aura se pierde con la unicidad de la obra, la obra convertida en un producto mediático pierde toda autoridad.

⁴⁶ Pécoil, Vincent, “What Painting Is Not (Olivier Mosset)”, revista Parkett núm. 76, Zurich, 2006.

⁴⁷ Crimp, Douglas. “The End of the Painting”, en Abstract Art in the late twentieth century, editado por Frances Colpitt. Cambridge, Cambridge University Press. 2002, p. 101.

⁴⁸ “When his stripes are seen as painting, painting will be understood as the “pure idiocy” that it is (...) the end of the painting will have been finally acknowledged”, Crimp, Douglas. ibid. p. 103.

⁴⁹ Kuspit, Donald, El fin del arte, Madrid, Ed. Akal, para lengua española, 2006, p. 17.

(1927-2006), que tomó una nueva categoría visual que eleva lo banal por encima de lo enigmático, lo escatológico por encima de lo sagrado, la inteligencia por encima de la creatividad como reacción a la vacuidad y el estancamiento del “postarte” (arte posmoderno). Cabe señalar que no considero que todo el arte posmoderno corresponde a esta categorización, porque obra de artistas como Damien Hirst (1965-), posee muchos valores ignorados por Kuspit. Él propone una mirada con el arte alternativo “el de los Nuevos Viejos Maestros que produce una nueva sensación de que el arte tiene un propósito de la fe en la posibilidad de crear una nueva armonía estética a partir de la tragedia de la vida sin falsificarla y una nueva sensación de la interhumanidad del arte”.⁵⁰

Con lo anterior, es posible abarcar más criterios y posibilidades de los parámetros convencionales de la pintura. La práctica pictórica contemporánea ha llegado a cuestionar lo que convencionalmente ha sido dicha disciplina, con aspectos instrumentales (el pincel), procesuales (manualidad), materiales (pigmentos y aglutinantes), formales (soporte cuadrangular / bidimensional), y perceptivos (visión frontal / estática) para concebirla como posible sin procedimientos tradicionales, de este modo, las

⁵⁰ Kuspit, Donald, *El fin del arte*, Madrid, Ed. Akal, para lengua española, 2006, p. 155

bases de lo pictórico se multiplican, se amplían a nuevas influencias, conceptuales o estéticas de otras disciplinas, técnicas y tecnológicas.

3.1.2 Rosalind Krauss y Almudena Fernández hacia la amplitud de la pintura.

Ya en el apartado anterior se introdujo a la amplitud de la pintura, de las convenciones superadas que pueden llegar a ser ilimitadas. El marco teórico de esta tesis trata dos propuestas teóricas que se encuentran en el ensayo de la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss (1941-) “La escultura en el campo expandido” publicado en el número ocho de la revista *October*⁵¹ en 1979, es un referente para entender la ruptura con el campo estético del modernismo y la concepción de la escultura en la posmodernidad, también el libro *Lo que la pintura no es*, de la artista y teórica española Almudena Fernández Fariña, quien desarrolla la idea de la expansión en la pintura.

Rosalind Krauss reflexiona sobre la heterogeneidad de las manifestaciones artísticas que aparecen

⁵¹ Revista fundada por R. Krauss. *October* tomó el nombre de la película de Sergei Eisenstein (1927), que fue censurada en la revolución rusa acusada de formalismo.

desde finales de los años sesenta, que exponen cambios importantes en la concepción y significado de la escultura.

Al igual que Derrida, Krauss opta por no usar el método historicista, prefiriendo el sistema de conceptos binarios, emplea la lógica inversa desarrollada en matemáticas por el grupo Klein y en las ciencias humanas por los estructuralistas del grupo Piaget.

Almudena Fernández emplea el mismo método Klein-Piaget de lógica inversa para desarrollar una teoría propia del campo expandido de la pintura, basado en un trinomio cuadrado perfecto⁵²: medio pictórico / no medio pictórico, bidimensional / no bidimensional, marco / no marco y por último, estaticidad / no estaticidad.

Krauss explica, que la escultura tiene reglas propias, que no están abiertas a demasiados cambios, que su lógica está unida a la del monumento, que es una representación conmemorativa que habla desde el significado y uso del lugar, siendo generalmente verticales, puestas en una base integrada a

las esculturas, porque son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional. Su propuesta de la “condición negativa” quiere decir que el monumento puede colocarse en cualquier lugar, no es para un lugar concreto, es transportable y pierde su base. De esta manera la escultura moderna pierde su significado, se vuelve autorreferencial, autónoma, no se trata de un acontecimiento sino de sus propios materiales, su propio lenguaje.

“La escultura empieza a experimentarse como pura negatividad, es decir, se definía por aquello que no era: La escultura era lo que estaba enfrente de un edificio que no era un edificio, o lo que estaba en el paisaje que no era paisaje”.⁵³ Los conceptos a los que llega Krauss para fundamentar la escultura expandida son: No arquitectura-paisaje, No paisaje-arquitectura. La primera expresa de otro modo el concepto de paisaje, la segunda, es otra manera de decir arquitectura, entre los cuatro términos positivos e inversos, se abre el campo de la escultura. “El campo expandido se genera así problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura.”⁵⁴

⁵² Es un término extraído del Álgebra. Los trinomios cuadrados perfectos son el resultado del cuadrado de un binomio: si se multiplican A y B y se duplica el resultado, se obtiene el tercer término 2AB, o su inverso aditivo -2AB.

⁵³ Krauss, Rosalind, “La escultura en el campo expandido”, en La posmodernidad. Hal Foster (Ed.), Barcelona, Ed. Kairós, S.A., 2012, p. 60.

⁵⁴ *Ibidem*, p.68.

Para entender la lógica de Krauss, Fernández retoma el pensamiento estructuralista, en cuanto a que sigue un sistema antihistoricista, trata los conceptos de manera dicotómica: significante-significado, lengua-habla, diacronía-sincronía. La dicotomía es una clasificación binaria de conceptos que han regido el pensamiento occidental, por ejemplo: cuerpo-espíritu, ideal-real, naturaleza-cultura, copia-original, auténtico-falso.

Cuando Krauss analiza los niveles de su trinomio perfecto hace un enlace teórico lógico con el post-modernismo “A fin de nombrar esta ruptura histórica y la transformación estructural del campo cultural que la caracteriza, es preciso recurrir a otro término. El que ya se utiliza en otras áreas de la crítica es post-modernismo, y no parece haber motivo alguno para no utilizarlo”.⁵⁵

Antes de continuar, es preciso señalar que en un sentido cronológico, la modernidad se refiere “al periodo comprendido aproximadamente entre 1860-1930, aunque muchos la hacen extensiva al arte de posguerra o modernidad tardía (. . .). Los teóricos de la posmodernidad en el arte tienden a analizar la modernidad tardía, cuya ideología se localiza en los escritos del crítico de arte estadounidense Cle-

ment Greenberg (1909-1994) y el también crítico de arte Michael Fried (1939-1969). Desde esta posición la modernidad equivale a una búsqueda de la pureza”.⁵⁶

Para Greenberg, la esencia del modernismo reside en el uso de métodos específicos de una disciplina, para criticar la misma disciplina, no para subvertirla sino para volverla más sólida. El proceso de la autocrítica al que se sometió el arte consistió en establecer los límites de cada disciplina. “El medio en la aceptación greenbergiana, es algo específico que ratifica la separación y la autonomía de las artes”.⁵⁷

Las construcciones culturales de la modernidad y la posmodernidad tienen varios ángulos críticos, por ejemplo, el de Jean François Lyotard (que planteó la posmodernidad como el fin de los grandes meta relatos y la modernidad como sinónimo del progreso) frente al filósofo alemán Jürgen Habermas (1929) (quien definió la modernidad como un proyecto incompleto). Algunos rasgos fundamentales son las manifestaciones artísticas de finales de los sesenta, pues trazan una ruptura en el campo estético del modernismo, el comienzo de la posmodernidad de acuerdo a Krauss.

⁵⁵ Krauss, Rosalind, op. cit., p.69.

⁵⁶ Foster, Hal, “Asunto: Post”, op. cit., p.189.

⁵⁷ De Duve, Thierry, Clement Greenberg entre líneas, Colección: Inéditos del arte, Tenerife, Acto Ediciones, 2005, p. 63.

Para comprender la posmodernidad es posible emplear como método de análisis la teoría de los post-estructuralistas, como lo mencionan autores franceses como el filósofo Michel Foucault (1926-1984), o su colega Roland Barthes (1915-1980), la misma Krauss o como mencioné en el primer capítulo, también Jacques Derrida, con su conferencia titulada: “La estructura, signo y juego de las ciencias humanas” en que aseveró que des-construir la oposición binaria naturaleza-cultura es “la manera más audaz de esbozar un paso fuera de la filosofía”.⁵⁸

El pensamiento de Derrida ve el todo sin un centro, así, puede desarticular la estructura para construir más opciones que los “trinomios perfectos” de Saussure o Krauss. La deconstrucción propone una nueva forma de leer la filosofía, la literatura, el psicoanálisis, la política, el arte. Su propósito no es destruir las oposiciones binarias sino situarse en el límite del discurso, en donde se encuentra lo complejo, lo impuro, lo diferente que escapa a las estructuras y que hacía tanto ruido a los estructuralistas. Deconstruir no es optar por un elemento frente a otro, sino impedir que la dicotomía se vuelva a reestructurar.

⁵⁸ Derrida, Jacques, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1989, p. 390.

Cuando la deconstrucción llega a la pintura y la escultura, en ambas se remueven principios, cambian su lógica tradicional moderna, salen fuera de lo que era su disciplina como dice Krauss, pero ¿realmente se deconstruyen? El crítico de arte estadounidense Hal Foster (1955-) dice sobre la teoría del “campo expandido”, que no deconstruye la categoría moderna de la escultura, al llegar a otros términos como paisaje y arquitectura, ya no estaría definida por un código, pero su práctica estaría aún dentro de un “campo”. “Tras su descentramiento, se vuelve a centrar: el campo (precisamente) se expande pero no se deconstruye”.⁵⁹

Fernández hace una crítica a una reflexión de Krauss con respecto a la expansión de la pintura “(El espacio posmodernista de la pintura implicaría evidentemente una expansión similar alrededor de una serie diferente de términos a partir del par arquitectura / paisaje, una serie que probablemente plantearía la oposición carácter único / reproductividad)”.⁶⁰ Fernández difiere de los términos opuestos que propone Krauss, defendidos por el proyecto moderno, en la lógica posmodernista, los asume como algo inherente a la categoría de la pintura, la base material y la percepción óptica de ésta.

⁵⁹ Foster, Hal, “Asunto: Post”, op. cit. p. 195.

⁶⁰ Krauss, Rosalind, *La escultura...*, op., cit. p.73.

Si bien Krauss profundizó en la escultura, cabe mencionar que sólo hace una pequeña deducción sobre la pintura dentro de su análisis profundo sobre la escultura, a lo que Fernández dice: “El universo de términos de carácter único / reproductividad es una estructura dicotómica cerrada, no subvierte las reglas que definen la disciplina de la pintura, sigue acotando su área de competencia [...]. Abre el campo a la multiplicación infinita de la imagen, pero la lógica espacial de la pintura continúa limitada a un número cerrado de soluciones”.⁶¹

Por otra parte la teoría de Krauss viene de la misma raíz, (aunque los significados cambian radicalmente). Su maestro el crítico de arte Clement Greenberg, utilizó en 1948 la expresión “campo abierto” para explicar cómo el Expresionismo Abstracto Norteamericano no buscó crear un espacio pictórico a través de la profundidad y la veladura, sino que niega el cuadro de la pintura de caballete. “La forma misma está tratada no como si fuese un receptáculo dado de antemano, sino como un “campo abierto” cuya unidad hay que permitir para que emerja, en lugar de imponerla o forzarla”.⁶²

Otro antecedente de los postulados de Krauss se vislumbra en La nueva escultura, en donde Greenberg

explica “la sensibilidad modernista, aunque rehace la pintura escultórica de cualquier clase permite que la escultura sea tan pictórica como quiera [...] La escultura puede confinarse a la bidimensionalidad como se ve en algunas piezas de David Smith, sin que se piense que viola las limitaciones de su medio”⁶³, porque el ojo siempre reconoce la tridimensionalidad. Así como al “Hacer la sustancia enteramente óptica, y la forma sea pictórica, escultórica o arquitectónica parte integrante del espacio ambiente son dos objetivos que cierran el círculo del anti ilusionismo, ya no es la representación de algo, sino que “las modalidades cambian para crear la ilusión, la materia se vuelve incorpórea, ingrávida y sólo existe ópticamente, integrando el espacio circundante”.⁶⁴ Es posible decir, irónicamente, que Greenberg se adelantó en parte a la teoría de la expansión en la pintura, en el sentido de los elementos compositivos (aunque él se refería a la continuidad que producían al espacio las pinturas del expresionismo abstracto).

Greenberg argumenta de manera formalista⁶⁵ porque retoma lo que se ajusta de la historia del arte, para hablar del Expresionismo Abstracto (Monet, Cézanne, Mondrian, los cubistas) ignorando las o-

⁶¹ Fernández, Almudena, Lo que la pintura no es, España, Diputación de Pontevedra, 2010, p. 65.

⁶² Barthes, Roland, La aventura semiológica, Barcelona, Ed. Paidós, 1997, p. 68.

⁶³ Greenberg, Clement, “La Nueva escultura, (1948-1958)”, en Arte y cultura. Ensayos críticos. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p.133.

⁶⁴ Ibidem, p.100.

⁶⁵ Las teorías formalistas comienzan a finales del XIX, sus antecedentes vienen de la estética post kantiana. Kant afirma la existencia de las formas a priori -para el conocimiento y diferencia la percepción objetiva de la subjetiva- y la obra de autores de la Teoría de la pura visibilidad. Fiedler, Zimmermann, Herbart o Hildebrand, para quienes el arte se desarrolla en el ámbito de la percepción objetiva, y tiene, igual que el conocimiento, sus formas a priori en la visión. El formalismo es un método de análisis que dirige su estudio hacia el desarrollo interior del arte, el formalismo prescinde del contenido y se centra en la forma representativa, en lo visible. Autores: Wölfflin, Focillon, Fry y Bell (Grupo de Bloomsbury), Berenson, Croce o Venturi. En los años cincuenta, Greenberg radicaliza dicha teoría.

bras europeas (como los ready-made, los Merz) como cuestiona Benjamín Buchloh: “¿Por qué Rothko, Newman, Clifford, Still, Pollock, Gorky y de Kooning no descubrieron los cambios epistemológicos radicales que habían propuesto Duchamp, Picabia, Man Ray, Tzara, Arp o Schwitters?”⁶⁶ ¿Por qué los ignoraron?

El ensayo de Krauss denota una liberación. La lógica estructuralista, relevante en el pensamiento de la modernidad, da lugar a una ruptura histórica, una transformación estructural, que para ella no puede ser asimilada por el sistema anterior, y que nombra posmodernismo.

Fernández emplea la misma lógica, la oposición de dos elementos contradictorios, para cuestionar las convenciones en las que se ha sustentado tradicionalmente la pintura, (técnicas-reglas para hacerla, estéticas-reglas para juzgarla, perceptivas-reglas para observarla). La autora explica: “Aplicando la lógica inversa a las convenciones en las que se asienta la pintura hasta la posmodernidad, el “campo expandido” se generaría por la oposición a aquello que la pintura no es.”⁶⁷

A los cuatro binomios a los que llega Fernández para la amplitud de la pintura son: medio / no medio

(material del que está hecho), bidimensional / no bidimensional (lo que es tridimensional), marco / no marco (lo que está fuera del cuadro) y estaticidad / no estaticidad (lo que tiene movimiento). Con esto, Fernández demuestra que con una lógica estructuralista, no tener un límite de soluciones, amplía los materiales, las reglas estéticas y perceptivas, es decir, las reglas de observarla y juzgarla, por lo tanto entra también en la lógica posmoderna.

De acuerdo a lo anterior, la lógica inversa de la expansión en la pintura, sería la integración de otros ámbitos artísticos, si en el sentido de Greenberg había que regresar la narración a la literatura, ahora se integra de diferente manera, al igual que el volumen prestado de la escultura se vuelve parte de ella. La profundidad del escenario pictórico del teatro se puede adherir, compartir el color de diferentes maneras como la luz en el teatro, ya no impera solo la visualidad sino todos los ámbitos de la estética, tan abierta, como reflexiona Aurora Fernández en su texto *Pensar con imágenes: Historia y memoria en la época de la googleización*, ¿Puede la comunicación entre usuarios convertirse en sujeto de una estética? En el arte contemporáneo existe la libertad de utilizar y explorar diferentes me-

⁶⁶ Buchloh, Benjamín, *Formalismo e Historicidad*, Madrid, Ed. Akal, 2004, p.10.

⁶⁷ Fernández, Almudena, *Lo que la pintura no es*, op. cit., p. 87.

dios, re-situar una postura en función de las necesidades de cada proyecto. Las prácticas artísticas no las define el medio sino “las operaciones lógicas de una serie de términos culturales para los cuales cualquier medio puede utilizarse”⁶⁸

3.2 Antecedentes visuales.

El origen de la inclusión de la realidad en la pintura se encuentra en el collage, en 1912 los artistas del cubismo sintético cuestionan, sin ser su mayor objetivo, ya no imitar la apariencia física, sino al usar cualquier material u objeto se subvertía la convención histórica de la pintura. Por ello se vislumbra un paso fuera de su disciplina, que afectará el siglo XX y la actualidad. Gracias a este resultado la pintura se expandió a campos inexplorados, que se mencionan a continuación.

A la innovación formal del collage, hecha por los cubistas, principalmente Pablo Picasso (1881-1973) y Georges Braque (1882-1963), Clement Greenberg la denominó La revolución de los papeles pega-

dos.⁶⁹ Ellos comenzaron a aplicar arena y otras sustancias, poco después trozos de papel, cartón, tela, hasta fragmentos de objetos como cajetillas de tabaco, periódico, sobres, timbres postales, etc. La decisión de pegar un trozo de material ajeno al medio pictórico en la superficie del cuadro, surgió de la necesidad de un acercamiento a la realidad frente a la creciente abstracción del cubismo analítico.⁷⁰

El collage, de acuerdo a Max Ernst (1891-1976) “Es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas.”⁷¹ Actualmente, ambas realidades no están tan distantes, incluso se “samplean” disolviendo las disciplinas, por lo que ya no se puede hablar de las mismas de manera independiente.

En un siguiente nivel se encuentra la obra Prounenraum (1923) de El Lissizky, y las pinturas Merz (1919) de Kurt Schwitters



Kurt Schwitters, Merzbau, transformación de las 6 habitaciones de la casa de la familia. Hannover, Alemania, 1923.

⁶⁹ Greenberg, Clement “La Revolución de los papeles pegados”, en La pintura moderna y otros ensayos, Colección La Biblioteca Azul (serie mínima). Madrid, 1958, Ediciones Siruela, S.A, p. 103.

⁷⁰ Greenberg, Clement, “Collage (1959)”, en Arte y Cultura. Ensayos críticos, Barcelona, 1979, Ed. Gustavo Gili S.A., pp. 69-80.

⁷¹ Citado en William Rubin, Dada, Surrealism and Their Heritage, Museum of Modern Art, New York, 1968.

⁶⁸ Krauss, Rosalind, La escultura ..., op., cit. p. 72.

(1887-1948) de las que destaca su pieza Merzbau: pintura, escultura, arquitectura y collage se encontraban en constante alteración, añadiendo volúmenes geométricos, realizados con todo tipo de materiales y objetos. A partir de 1923, Schwitters comenzó a convertir las habitaciones de su casa de Hannover, Alemania, en obras de constante cambio, hasta el 1936 en que tuvo que huir del país. El propio autor lo describe como “la obra de toda una vida”.⁷²

En 1960, el artista francés Yves Klein (1928-1962) retomando la libertad con el riguroso compromiso al que se refería Schwitters, realiza las pinturas indécimas, con lluvia y fuego cuestionando así los materiales, o los ready-made de Duchamp que ponen fin a la hegemonía moderna, al demostrar que el valor estético no es una propiedad definitoria del arte.

La relación de la pintura con los objetos, con el referente, cambia esencialmente, el pintor en lugar de la sustitución que plantea el representar objetos, los presenta. Adoptando la clasificación que el filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce (1839-1914) emplea para los sistemas de signos, “la pintura ha pasado del icono de parecerse al objeto sin ser el objeto, al indicio a ser un fragmento de

72

Ver video: <http://www.revistaimprescindibles.com/arte/kurt-schwitters-merzbau-instalacion-viva>. (Reconstrucción por Peter Bissegger). La transformación de las 6 habitaciones de la casa citada, se llevó a cabo de forma muy gradual. Comenzó a trabajar este proyecto en 1923, la primera sala se terminó en 1933 y posteriormente se extendió a otras áreas, hasta que el artista tuvo que refugiarse en Noruega a principios de 1937 por problemas políticos (13 obras Merz fueron exhibidas, destruidas y quemadas por el régimen nazi, por atentar contra la dignidad, el buen gusto y “envenenar” el arte alemán) dejando el proyecto en manos de los inquilinos del piso, que en 1943, fue destruido en un bombardeo. No existía una única Merzbau, sino múltiples, cuya memoria era sepultada por el tiempo y por una nueva intervención. Schwitters decía que la Merzbau, estaba siempre comenzando.

un objeto o algo físicamente contiguo a él”.⁷³

Robert Rauschenberg [mencionado en el capítulo dos], es importante aquí, porque afrontó su práctica pictórica de manera tan radical, que se colocó, como indica Derrida, en la periferia. El historiador de arte estadounidense Douglas Crimp (1944-) dice sobre Rauschenberg: “traza el final del periodo modernista en la pintura y el comienzo de la posmodernidad [...] profana el medio natural de la pintura, cuestiona las nociones de originalidad, autenticidad, unicidad, presencia, conceptos del discurso moderno, y los sustituye por heterogeneidad, procedimientos mecánicos, serialidad”⁷⁴, como lo hizo también en el pop art Andy Warhol.

73

Citado en Fariña, Almudena, Lo que la pintura no es. p.130, La clasificación de Sanders Pierce en los sistemas de signos, atiende a una estructura ternaria. Los tres elementos fundamentales: índice, icono y símbolo, atenderían a la relación entre el signo y su objeto. La relación del icono con el objeto, sería de semejanza (por ejemplo, un retrato naturalista). La relación del índice con el objeto sería de efecto, de contigüidad física, de huella (por ejemplo, unas pisadas). La relación del símbolo con el objeto sería de carácter imputado, por convención, el símbolo no tiene relación analógica con el referente sino inmotivada, arbitraria (por ejemplo, un pictograma). Lechte, John, Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales. Madrid, 2000, Editorial Cátedra S.A., pp. 187-191.

74

Crimp, Douglas, “Sobre las ruinas del museo”, en Hal Foster, La Posmodernidad, Barcelona, ed. Kairós, 2002, p. 87.

3.2.1 Artistas en la periferia contemporánea.

Para comenzar con el desarrollo de este apartado se incluye una pieza fundamental *The Day before yesterday and the Day after tomorrow* de Lisa Sigal (1962-), empleada para la exposición “Antes de ayer y pasado mañana” curada por el crítico de arte



Lisa Sigal, *The Day before yesterday and the Day after tomorrow*, Pladur, acrílico y escayola, Dimensiones variables, 2007.

David Barro (1974-). En dicha pieza se muestra la ilusión del espacio de la pintura y el espacio real, la pintura se despliega hasta la escultura pasando por la instalación, para continuar en la arquitectura, un recorrido metafórico de lo que es hoy la pintura.

Y una puerta, como las puertas de las jaulas que pueden ser abiertas si se quiere.

La pintura de Sigal se presenta como un collage tridimensional, la materia y su acoplamiento con la arquitectura, alberga líneas ilusorias que salen al mundo físico en una lona. Alude a lo social y lo doméstico, incluso a la pintura de estatus patriarcal, lo público y lo privado de una casa, de una puerta.

El filósofo y crítico de arte Arthur Coleman Danto (1924-2013) afirma:

El arte contemporáneo no tiene un alegato contra el arte del pasado, ni tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, no tiene sentido aun cuando sea absolutamente diferente como arte del arte moderno en general. Parte de lo que define el arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage.⁷⁵

Es válida la propuesta de Barro en cuanto a su intento por deconstruir la historia reciente de la pintura, para entender un poco la pintura actual tratando de entablar constantes e intereses comunes, pero cuando dice que la pintura se contamina de otros campos, hay una contradicción al usar un adjetivo negativo a dicha situación, porque de acuerdo a lo que mencionan la Doctora Aurora Fernández en su texto “Pensar con imágenes: Historia y memoria en la época de la googleización”, y la crítica de arte inglesa Claire Bisho (1971) en su texto “Digital Devide”, es un momento en el que se deben repensar las nuevas condiciones impuestas por la cultura visual global, incluyendo todos los campos del cono-

⁷⁵ Danto, A.C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 38.

cimiento, las relaciones se tejen entre experiencia y presentación. La pintura se sitúa como atemporal, y por sí misma ya cita la tradición.

De acuerdo al crítico de arte David Barro “pintar es hoy, más que nunca, una actitud. Como señaló el crítico de arte belga Thierry de Duve (1944-) la pintura ya no es una técnica, sino una tradición. Una idea o forma de pensar, seguramente, sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender el mundo.”⁷⁶

La fidelidad al discurso de la pintura, aún cuando ese discurso se celebre a partir de materiales extra-pictóricos, nos permite hablar de una obra de la misma manera en que lo haríamos de una pintura tradicional, hablando de cómo se presenta un lenguaje pictórico hablando de color, de autorreferencialidad, de la relación entre el arte y sus contextos, de estructuras, ritmo, composición, etc.

La pintura expandida no se queda solo en la pintura como tradición, sino también una representación de una idea sobre pintura, y es eso precisamente lo que lleva a seguir pintando como si se hiciese so-

bre un lienzo. La pintura expandida está dentro y fuera del cuadro, es un despliegue de tiempos acorde a una tradición pictórica que nos dice que a medida que la modernidad envejece, el contexto se convierte en contenido.

Por otro lado, la escultura evolucionó primero como forma y luego como estructura, por ejemplo, en la obra de Sol LeWitt (1928-2007) y, por último, como lugar, tal es el caso de la pintura objetiva a su autonomía y expansión, apreciable en la obra de la artista española Arancha Goyeneche.

Los materiales de la pintura de Goyeneche, son piezas de vinil autoadherible, técnicas gráficas, poliuretano o papel fotográfico, entre otros. Su pintura, colocada a manera de instalación es



Arancha Goyeneche, *Flying to the moon*, instalación, intervención en el Museo Barjola, medidas variables, España, 2009.

pintura expandida, que permite ser penetrada, habitada, o transitada; la pintura extendiéndose hacia lo escultórico, lo arquitectónico, hacia una suerte de fractal de formas desbordantes, como en la instalación *Flying to the moon*, donde apaga los elementos arquitectónicos de piedra referentes al

⁷⁶ Goyeneche, Arancha. Catálogo de la exposición, *Flying to the moon*, España, Museo Barjola, 2009, p. 9.

culto, con tiras de material plástico similar al que normalmente se utiliza para acotar espacios. La intervención pictórica de siete metros de altura, juega con la anulación del simbolismo religioso en una suerte de descontextualización iconoclasta. El color y el volumen, en simbiosis con la arquitectura, genera otra piel, injertada, trabajando el perfil de las cosas para esculpir sus propias formas e imponerse al espacio físico.

En la mencionada instalación de acuerdo al crítico de arte y curador Javier Panera (1965), es una “celebración” al acto pictórico, una re-presentación de “la pintura como acontecimiento” que no es ajena a la perpetua redefinición de su estatuto. En otras palabras “la actividad pictórica ha oscilado en los últimos cuarenta años entre la teatralidad y el ensimismamiento; y en medio de esta dialéctica”⁷⁷, podemos mencionar que los artistas asumen de modo consciente una actitud retórica, no exenta de parodias y guiños históricos.

Se puede transitar sin prejuicios en la ilimitada “expansión del campo pictórico”, menos cerca de la historia, es decir, cerca de la interacción dialéctica con otros medios, soportes y disciplinas.

⁷⁷ Goyeneche, Arancha, op. cit., p. 31.

El valor polisémico y deconstructivo de las imágenes, es el que ha servido en los últimos años, tanto para la reformulación de los géneros pictóricos tradicionales como para sedimentar las distintas estrategias de hibridación características de la posmodernidad.

3.2.2 Pintura tejida.

El textil como manifestación artística y conceptual inicia alrededor de los años sesenta con la primera generación de artistas feministas, quienes adoptan conceptos de diferencia e identidad, replantean las cuadradas categorías de género, las relaciones entre lo femenino y lo masculino, se cuestiona la dominación del orden simbólico “falo-logocéntrico”, el rol estereotipado y reprimido de la mujer.

Las primeras feministas se denominaban esencialistas, su obra se basaba en el cuerpo de la mujer, específicamente en su sexo, en lo que en esencia era ser mujer, en su sensibilidad propia, forma y contenido se encontraban presentes en sus obras, como por ejemplo en la de la artista estadounidense Judy Chicago (1939-). “En respuesta a esta limitada manifestación surgieron diferentes planteamientos de lo inicialmente dicho, como el feminismo posestructuralista o posfeminismo que intenta alterar el dominio del sistema patriarcal con estrategias deconstructivas, disuelve la oposición binaria

masculino-femenino, concibe el derecho a la diferencia”.⁷⁸

El feminismo de los años ochenta usó discursos críticos centrados en el debate de la representación y la crítica de los dogmas modernistas, pues se articulan en torno a un sujeto masculino; algunas artistas elevan oficios invisibles, devaluados, improductivos, tradicionalmente realizados por mujeres a categorías de arte, como coser, bordar, tejer. Son actividades costosas en mano de obra, lentas, laboriosas que evocan sensibilidades femeninas dentro del orden simbólico “falo-logocéntrico”. Se sustituyó el pincel por la aguja, la materia pictórica por hilo.

Varios artistas varones también trabajan con tejidos o bordados como el italiano Alighiero Boetti (1940-1994), después de un viaje a Afganistán en 1971, usa la tradición ancestral del bordado y encarga que realicen sus obras artesanos y artesanas locales. Boetti encarga bordar fechas, textos, mapas, sobre telas que luego presenta como pinturas montadas en bastidor. En los mapas los territorios están sustituidos por las banderas correspondientes. Su obra plantea la problemática de la diferencia entre culturas, las fronteras y el concepto de autoría, pero no se encuentra en el marco

⁷⁸ Owens, Craig, “El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo”, en *La Posmodernidad*, (1983), Foster, Hal, Barcelona, ed. Kairós, 2002, p. 100.

crítico del feminismo.

Boetti fue uno de los artistas más importantes e influyentes del siglo XX. Era un miembro clave del grupo Arte Povera de artistas jóvenes italianos a finales de 1960, que estaba trabajando en formas radicalmente nuevas utilizando materiales sencillos, industriales, asociados a la floreciente economía de Turín y más tarde utilizó sellos y portadas de revistas. Su trabajo, estuvo comprometido con la



Alighiero Boetti, *Mappa*, textil hecho por artesanos en Afganistán, 1979, Courtesy Gladstone Gallery, New York y Brussels.

cambiante situación geopolítica de su tiempo, gran parte de su producción la hizo durante sus viajes a lugares como Etiopía, Guatemala y Afganistán. Entre 1971 y 1979 se estableció en un hotel en Kabul como un proyecto de arte y creó grandes bordados de colores, los más famosos de ellos fueron los Mappa.

Las obras tejidas o bordadas, tienen implícitos mensajes que condicionan su lectura, reflejan actitudes de las mujeres y hacia las mujeres, por lo que su uso conlleva una conciencia más amplia que en otros materiales o técnicas.

Desde 1985, la artista alemana Rosemarie Trockel (1952-) ha destacado por sus pinturas: Knitted pictures (pinturas tejidas), su intención es perturbar las normas de la pintura tradicional, usa lana con tecnología informática, tensada en un bastidor y colgada en la pared como un cuadro. Un textil elevado a pintura es una metáfora de otras posibilidades y alternativas que los discursos dominantes omiten y que la Historia del Arte ha hecho invisibles. Su trabajo también reflexiona sobre la condición femenina y sobre el papel de la mujer en el mundo del arte, evoca contrarios, por un lado, el mundo de la labor femenina, el ámbito doméstico, y por otro, la factura mecánica evoca lo tecnológico, lo industrial y lo mercantil, instancias asociadas al mundo del hombre.

Trockel usa diseños del mundo de la psicología (proyecto Rorschach test, 1993), y del arte (*Op-art* y *dripping*), de revistas de diseño para tapices, elementos de dominio masculino, como la política y el comercio (como la esvástica, la hoz y el martillo o logotipos como el de “pura lana virgen”). Estos símbolos políticos y comerciales son banalizados al convertirse en motivos situados al mismo nivel que los



Rosemarie Trockel, Sin título, tejido de lana, diptico, 200 x 320 cm., edición de 3 más una prueba de autor, 1988.

diseños de punto, para bordados que aparecen en revistas para el hogar.

La práctica de la repetición en Trockel, en sí misma descontextualiza, vacía el significado, desprecia la ideología implícita en los símbolos, que al multiplicarse se reducen al anonimato, se convierten en elementos meramente ornamentales.⁷⁹ Lo ornamental connota, tradicionalmente, afeminamiento.⁸⁰

La obra de artistas posfeministas como Trockel y la de las estadounidenses Jenny Holzer (1950-) y Bárbara Kruger (1945-) nace en los ochenta como reacción a la potente corriente conservadora de figuración expresiva, como la de los alemanes Anselm Kiefer (1940-), Georg Baselitz (1938-), Gerhard Richter (1932-) y el estadounidense Julian Schnabel (1951-), que renovó el interés del mercado, el estatuto de obra de arte como mercancía, el prestigio del coleccionismo, el culto al artista individual. El dominio del contexto por figuras masculinas fue un retroceso a los avances logrados por el feminismo en los setenta. Resucitaba la concepción anacrónica y estereotipada del papel del artista varón, rescataba el fetichismo de la experiencia perceptiva del aura, provocado por un periodo de conservadurismo “que defiende la cultura de derechas, represivo, sexista y elitista” del expresidente

⁷⁹ Ornamental es un esquema organizado por un principio formal simple; simetría, repetición, etc., este esquema no funciona como totalidad independiente sino subordinado a una totalidad más amplia, funciona dentro de un contexto mayor que aspira a una armonía visual. La ornamentación, como las formas presentadas en un orden fácil, como en las artes aplicadas, se ha considerado negativamente por parte de las consideradas “artes mayores” como la pintura o la escultura.

⁸⁰ Jefferies, Janis, “Texto y tejidos: tejer cruzando fronteras”, en Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas, Katy Deepwell, Valencia, ed. Cátedra, 1998, p. 291.

Ronald Reagan (1911-2004).⁸¹

En el arte contemporáneo es importante mencionar la obra de la artista egipcia exiliada en Gran Bretaña, Ghada Amer (1963-), porque trabaja entre lo público y lo privado. Utiliza actividades como el bordado para sus piezas, emplea las oposiciones jerárquicas de lo masculino y lo femenino, lo oriente y occidente, libertad y represión, arte y artesanía, coser y pintar.

Amer aborda el retroceso en la igualdad y la vulnerabilidad de los derechos de la mujer musulmana. Su proceso comienza sobre la base de una figura femenina apropiada de revistas pornográficas, extrae el dibujo sintetizado para bordarlo y repetirlo como Trockel, pero ella llega a la yuxtaposición emulando un all-over, en donde deja los hilos sin rematar colgados, aparentando pintura goteando, una crítica a los drippings (escurrimientos) de fuerza masculina del expresionismo abstracto. Cabe mencionar que dichos recursos, no son exclusivos de éstos, ya que la fuerza, presencia o identidad también está en lo femenino, por lo que en la pintura que presento en el primer capítulo, evoco una fuerza femenina que puede apropiarse de tales procesos para el mismo fin, para hablar de la constan-

te falta de igualdad entre géneros.

“Creo que todas las mujeres deben recibir sus cuerpos y utilizarlos como herramientas de seducción”⁸² dijo Amer; y en sus conocidos bordados eróticos, rechaza las leyes opresivas establecidas, en lugar



Ghada Amer, *The fortune teller (el adivino)*, acrílico, bordado y gel de medio / tela, 127 x 152 cm, 2008.

de gobernar actitudes de las mujeres hacia sus cuerpos, repudia la segunda teoría feminista que trata al cuerpo como una negación para prevenir la victimización. Amer representa actos sexuales explícitos con la delicadeza de la aguja y el hilo, su significado asume una ternura que la simple objetivación ignora.

El trabajo de Ghada Amer se dirige en primer lugar a la naturaleza ambigua, transitoria, de la paradoja que se plantea en la búsqueda de definiciones concretas de lo femenino y masculino, el arte y la artesanía.

⁸¹ Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, p. 132-134.

⁸² 41. <http://www.cheimread.com/artists/ghada-amer>

3.3 La sub-objetualidad.

3.3.1 Desarrollo teórico de la propuesta pictórica personal.

El título de este capítulo así como el proyecto destinado al mismo es mirar desde otro lugar a la pintura, después del análisis hecho en este capítulo, desde las reflexiones de las ampliaciones de la pintura, pasando por las evidencias artísticas de los cambios del modernismo tardío al posmodernismo, hasta las posibilidades empleadas por artistas como Trockel o Goyeneche.

Planteo un camino dentro del paraíso “necio” que menciona el filósofo alemán Rudolf Arheim (1904-2007) y que abre Trockel con ayuda del posestructuralismo, es un resultado al que se ha llegado, empleando la lógica de la negación empleada por Krauss y Fernández, el binomio propuesto dentro del binomio de Fernández con la premisa de lo que es ahora pintura, planteo: *objetual / no objetual* es otra manera de decir *sub-objetual / no sub-objetual*, otra manera de lo objetual. El campo no se cierra porque lo sub-objetual puede llegar a no ser material pero sí estar presente.

Lo sub-objetual es una objetualidad subordinada, fragmentada, como las tiras en lo que se convierte mi ropa, en donde las mismas son el material usado como el óleo en mi pintura, son material con

significado intrínseco, me interesa plantear por medio del cromatismo y el textil, periferias entre el arte y la artesanía, lo local (textil indígena) y la ropa industrial, los objetos “extra-artísticos” textiles (donas para cabello, agujetas, bolsas, etc.) elevados a nivel de arte, de la misma manera que en la pintura bidimensional tratada en el primer capítulo.

Lo sub-objetual son objetos “deconstruibles”, es decir se pueden extraer las estructuras de los objetos y construir otros. Sub-objetos, porque sin perder su semántica son parte de un todo, no son ready-made de pintura, porque el conjunto de ellos es lo que hace una unidad.

Me interesa también entretejer, lo controlado y lo intuitivo, el color del diseño de objetos cotidianos y el diseño decorativo, lo natural (fibras naturales como algodón, lana y seda) y lo químico (fibras artificiales celulósicas: rayón, viscosa y acetato,



**Aidee De León, Sub-objetualidad
no.2**, Agujetas / esfera de cartón, 85
cm de diámetro.

además de fibras sintéticas por policondensación: poliamida y poliéster. Por polimerización: acrílico y poliuretano).

Se emplea también la estrategia posmoderna de la apropiación, como la forma (vagina) de las artistas esencialistas, llevada a la abstracción (presente en cada uno de los 10 gajos que conforman la esfera realizada con la técnica de textil hecho a mano e industrial).

Las piezas se encuentran entre el arte y la artesanía (no arte y no artesanía son amplitudes del arte que se funden en lo social), coser y pintar (no coser y no pintar es pintar con semántica), natural y artificial (no natural y no artificial son los huecos de la red entre lo femenino y lo



Aidee De León, Sub-objetualidad no.1, Donas para cabello / esfera de cartón. 95 cm. de diámetro.

masculino, entre el entorno y la cultura), intimidad y exposición (no íntimo es la exposición velada, no expuesto es la vida). Estos significados se encuentran en menor o mayor medida en las cuatro esferas



Aidee De León, Sub-objetualidad no.3, trozos y tiras de ropa, fibras artificiales y naturales / esfera de cartón y aluminio. 110 cm. de diámetro.

de objetos y sub-objetos seleccionados del uso personal y en caminatas (faldas, ropa interior, suéteres, blusas, playeras, vestidos, telas, resortes, cintas, cordones, fibras).

Las dos últimas esferas, son objetos combinados, entre ropa personal (la ropa usada en el tiempo de mi vida, otra con la que realicé las caminatas) y ropa industrial (ropa adquirida por sus condiciones cromáticas, que se ajustaba a las composiciones pictóricas, (no la mezcla de un color en la

paleta sino buscar el color preciso en las calles). El sub-objeto de la ropa cortada en tiras, como



Aidee De León, Sub-objetualidad no.4, objetos textiles intervenidos, fibras artificiales, lana / esfera de cartón y aluminio. 110 cm. de diámetro.

un trozo de vivencia que materializa el recuerdo o la huella. Las posibilidades de combinar irregularidad y deconstrucción, una conciencia de orden desordenado que permanece, precisamente por la fuerza del fragmento como unidad.

El conjunto de las cuatro piezas supondrá una interacción con el espacio y los recorridos del espectador, su espacialidad de interacción se determinará en el lugar donde se coloquen, como menciona Frank Stella, haciendo una analogía del cuadro como arte:

“La abstracción ha de crear una ilusión habitable en la que el espectador pueda entrar, donde se

sienta a gusto y tenga ganas de participar de la actividad del cuadro. [...] Me gusta la idea de la ilusión habitable, como algo constituyente de la obra.”⁸³

Me interesa criticar el prejuicio de lo ornamental del mundo masculino, no como una pieza sino como un elemento de ella.

⁸³ Stella, Frank, “Ich benutze den Stil, der mir gerade in den Kram paßt”, citado por Gaaner, Hubertus, Frank Stella: El espacio de las ilusiones habitables, pág. 279.

Conclusiones

Después de haber investigado y valorado algunos de los importantes conceptos críticos de la modernidad, la posmodernidad y la deconstrucción, me fue posible proponer una versión propia de la última, en el contexto latinoamericano, mediante la estrategia de la apropiación.

Por otra parte, gracias al análisis que hice sobre la lógica de la negación, empleada por Krauss y Fernández, pude plantear una versión propia: objetual / no objetual es otra manera de decir, sub-objetual / no sub-objetual es otra manera de decir objetual en expansión.

En el arte, es preciso mencionar las manifestaciones artísticas objetuales en las que la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación directa de la realidad objetual. No se trata de enfrentamientos objeto-antiobjeto pues no toda obra que utilice los medios tradicionales es inválida, ni todas las obras conceptuales se reducen a lo antiobjetual. Se trata de lograr un cuestionamiento del objeto artístico tradicional, más que a una pretendida superación absoluta del objeto; una recuperación teórica y práctica de aspectos extra artísticos, incluidos los antropológicos

y los sociológicos. La teoría nos lleva a los objetos, de ahí su dependencia, su “sub-objetualidad”, ya no son los objetos los que llevan a la teoría.

Desde las últimas manifestaciones artísticas como el minimalismo o el arte povera y aún más, desde el arte conceptual, la poética se convierte en el núcleo de su programa, como una autocrítica, hasta desplazar a la misma obra como objeto físico.

Tanto la historicación propiciada por los museos, como la mercantilización que generada por las galerías, neutralizan el objeto artístico, de ahí que el arte posmoderno se dé en espacios alternativos y adopte múltiples formas, a menudo dispersas, contextuales y efímeras. El campo cultural se transforma, esta es la primera condición de posibilidad en la posmodernidad.

Las nombro “sub-objetualidades” porque se encuentran subordinadas a las ideas, a los contenidos, ya no son aquellos objetos autónomos y “auráticos”, donde se contenía el todo de una obra de arte, pues pareciera como si el objeto de arte hubiera estallado y quedaran innumerables piezas significantes que sirven en mayor o menor medida a un proyecto de arte contemporáneo.

La capacidad de reconfigurar, tradicionalmente asociada con los géneros clásicos de la literatura y el arte autónomos, depende aquí de un contexto cultural popular, extraestético, que a pesar de todo, abre las puertas a una lectura artística mediante la recepción de la obra en el contexto de la autocrítica vanguardista.

Pareciera que el objeto, ya no puede ser lo que es, podría pensarse en una especie de “híper-objeto-construido”, y está claro que el objeto no podrá jamás ser el mismo, así que es factible decir que el nuevo objeto de arte nació con el urinario de Duchamp, creció después del minimalismo; el objeto de fabricación industrial dejó de ser lo opuesto a la obra de arte y cedió su posición a las nuevas tecnologías de la comunicación: radio, cine, televisión, periódicos, etc. y con ello se multiplicó mediante la apropiación, pasó de un objeto físico a formatos visuales y culturales, permitiendo un modelo de intervención artística para prácticas culturales alternativas, y es en esta función donde está el carácter conceptual de este tipo de obra.

De acuerdo a las clasificaciones del arte contemporáneo que propone el teórico e historiador Terry

Smith en su texto ¿Qué es el arte contemporáneo?, deduzco cuatro tipos de “sub-objetualidades” que pueden clasificarse en “sub-objetos primarios” (objetos cercanos a los medios tradicionales), como la pintura de Gerard Richter, o la fotografía de Jeff Wall, o las artes referidas a los medios como menciona Peter Osborne. Pero también pueden ser clasificados en “sub-objetos secundarios” (objetos cercanos a los medios conceptuales) como recortes de prensa, fotografías de registro, documentos, instrucciones, cartas, trozos de diversos materiales, etc., como en la obra de Robert Smithson.

Otras clasificaciones son los objetos resultantes de diversas estrategias (como la intervención o la apropiación) como el caso de Dan Graham, o los medios de reducción a los que refiere Osborne, los “híper-objetos-construidos” (objetos posmodernos con multiplicidad de significados y contenidos), como la obra de Jeff Koons o Joana Vasconcelos, los “meta-objetos” (partículas, burbujas, atmósferas, etc.) y los “cyber-objetos” (todos aquellos de referencia objetual y material pero sólo existentes en el ciberespacio).

Irónicamente pareciera que, en el arte contemporáneo hay una “resistencia” de “sub-objetualidades”,

una resistencia inofensiva, de ese espíritu jovial heredado de las vanguardias, no por ello sin importancia o carente de razón, pero la resistencia es, por obviedad, del Otro, de las periferias, de lo alternativo, no del arte hegemónico. Por lo tanto podría mutar la objetualidad, pero no como una anacronía sino como un esparcimiento del análisis de lo que puede ser la Lebenswelt (mundo de vida, más allá de la praxis vital) en el arte. Prueba de esta posibilidad es el programa artístico de Joseph Beuys al decir “todos son artistas”, (pues provoca la “disolución” de la institución, entre muchas otras propuestas de carácter político, ecológico, espiritual y social).

La reubicación contextual crítica, orienta inevitablemente a la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y lo político. En este sentido la pintura personal se descentra por varias razones, (entre ellas se encuentra su reubicación contextual crítica), porque niega el discurso de la modernidad, ya que por su carácter epistemológico la abstracción es moderna por su total autonomía. Hago una relectura para coexistir con una gramática de la pintura institucionalizada y una pintura que viene del mundo popular objetual “extra artístico”.

Se generó una gramática igualitaria, en el sentido de la deconstrucción de Derrida, y a partir de esta, llegué a la definición propia de “sub-objetos” que puede ser aplicada en la pintura, como esos elementos móviles, de la misma semántica, objetos “deconstruibles” de una objetualidad subordinada, fragmentada, es decir, se pueden extraer las estructuras de objetos de una misma categoría para construir otros.

De esta línea de investigación, se deriva otra para mi siguiente proyecto, que tiene como fundamento la presente tesis. Para poder hablar del siguiente paso de la versión propia de la deconstrucción, lo objetual y “sub-objetual” quedan como unidades de lo que serán los “sub-conjuntos”. En estos extraeré las sub-estructuras, idea deconstruida de abigarramientos (pos-estructuras: estructuras alternativas, fundamentadas en la teoría de la posmodernidad), que junto con otras sub-estructuras generarán una apropiación en un segundo nivel de complejidad, por ser grupos y no unidades.

En conclusión, la lógica de la sub-objetualidad, trasladada a la pintura es la prueba del poder de la pintura sobre el entorno, no como única línea de investigación, sino como un derecho desarrollado en

el arte contemporáneo, en donde ya no existen disciplinas, sólo discursos que acogen todo o nada, la pintura como un todo y la nada.

La idea de que la objetualidad se puede historizar, de que va en sincronía con su tiempo, se debe modificar, incluso desechar, pues por más intentos de escape no dejará de permanecer a lo institucional, por más “sub-objetualidad” que sea, hasta que el poder económico cambie de lugar y recupere su autonomía esencial.

BIBLIOGRAFÍA

Arriarán Samuel, Filosofía de la posmodernidad, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 246.

Prada, Juan Martín, La apropiación posmoderna, Madrid, ed. Fundamentos, 1998, p. 198.

Fernández, Almudena, Lo que la pintura no es, España, Diputación de Pontevedra, 2010, pp.411.

Guasch, Ana María, El arte último del siglo XX, España, Ed. Alianza Forma, 2000, pp. 597.

Lyotard, Jean Francois, La Condición Posmoderna, Trad. M. Antolín Rato Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, pp.119.

Osborne, Peter, Arte conceptual, Trad. Deza, Gemma. Barcelona, Ed. Phaidon. 2006, pp.203.

Debray, Regis, Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994, pp. 317.

Duchamp, Marcel, El amor y la muerte. Ramírez, Juan A., Madrid, Ediciones Siruela, S.A., 1993, pp.90.

VV. AA. Synchronism: Morgan Russell and Stanton Macdonald-Wright, New York, Hollis Taggart Galleries, 1999, p.29.

Tarabukin, Nicolai, El último cuadro. Del caballete a la máquina /Por una teoría de la pintura, Barcelona, Edición de Andrei B. Nakov. Colección Punto y línea, Ed: Gustavo Gili, S.A., 1977. 171.

Crimp. Douglas. The End of the Painting, en Abstract Art in the late twentieth century, editado por Frances Colpitt. Cambridge, Cambridge University Press. 2002, pp. 225.

Blok, Cor, Historia del arte abstracto (1900-1960), España, Trad. Blanca Sánchez, Cuadernos de arte Cátedra, 1999, p. 302.

Kuspit, Donald, El fin del arte, Madrid, Ed. Akal, para lengua española, 2006, pp. 155.

Foster, Hal, La posmodernidad. Ed., Barcelona, Ed. Kairós, S.A., 2012, pp. 238.

Foster, Hal, "Asunto Post", en Wallis, Brian, Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, Akal, 2001, pp. 202.

Foster, Hal, Krauss, Bois, Buchloh, Arte desde 1900, España, 2006, Akal, pp. 704.

De Duve, Thierry, Clement Greenberg entre líneas, Colección: Inéditos del arte, Tenerife, Acto Ediciones, 2005, pp. 157.

Derrida, Jacques. De la gramatología. México, Siglo XXI, 1971, pp. 393.

Jacques Derrida, La verdad en pintura, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2002, p. 350.

Derrida, Jacques. La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En La escritura y la diferencia. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, pp. 413.

Derrida, Jacques: La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora.

Introducción de Patricio Peñalver. Barcelona, Ediciones Paidós, 1989, p. 128.

Foucault, Michel. La arqueología del saber, México, Siglo XXI, 1970.

Barthes, Roland, La muerte de un autor, Barcelona, ed. Paidós, 1987, p.69.

Barthes, Roland, La aventura semiológica, Barcelona, Ed. Paidós, 1997, p. 425.

Buchloh, Benjamín, Formalismo e Historicidad, Trad. Carolina del Olmo / César Rendueles Madrid, Ed. Akal, 2004, pp. 248.

Clement Greenberg. La Revolución de los papeles pegados, en La pintura moderna y otros ensayos, Colección La Biblioteca Azul (serie mínima). Madrid, 1958, Ediciones Siruela, S.A, p. 103-110.

Greenberg, Clement, Collage (1959), en Arte y Cultura. Ensayos críticos, Barcelona, 1979, Ed. Gustavo Gili S.A., pp. 69-80.

Greenberg, Clement, La Nueva escultura, (1948-1958), en Arte y cultura. Ensayos críticos. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, pp. 28-30.

William Rubin, Dada, Surrealism and Their Heritage, Museum of Modern Art, New York, 1968.

Barthes, Roland. De la obra al texto, y La muerte del autor, en El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 75-120.

Danto, A.C. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Ed. Paidós, Barcelona, 1999.

Storr, Robert, Gerhard Richter: Cuarenta Años de Pintura (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2002), pp. 69.

Storr, Robert, en "Entrevista con Robert Storr, MOMA de 2002," en Gerhard Richter: Escritos, 1961 hasta 2007, ed. Dietmar Elger y Hans Ulrich Obrist (Nueva York: DAP, 2009), p. 428.

Owens, Craig, El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo, en la Posmodernidad, (1983), Foster, Hal, Barcelona, ed. Kairós, 2002, pp. 124.

Jefferies, Janis, Texto y tejidos: tejer cruzando fronteras, en Nueva crítica feminista del arte. Estrategias críticas, Katy Deepwell, Valencia, ed. Cátedra, 1998, p. 291.

Wallis, Brian, Arte después de la modernidad, Madrid, Akal, 2001, pp. 467.

Heller, Agnes y Feren Fehér, El péndulo de la modernidad. Una lectura de la era moderna después de la caída del comunismo. Barcelona, Península, 1994.

Virilio, Paul, La máquina de la visión. Madrid, Ed. Cátedra, 1989, pp.104.

Arnheim, Rudolf, en Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador (Nueva versión), Madrid, Alianza Forma, 1989, pp. 514.

Saborit, José y Carrere, Alberto, La retórica de la pintura, España, Ed. Cátedra, 2000, p. 499.

VV. AA. "Hans Hofmann [1958]," en Arte y Cultura: Ensayos críticos (Boston: Beacon Press, 1961), p. 195.

Baudrillard, Jean, Crítica de la economía política del signo, Trad. de Aurelio Garzón, México, 1974, 2a Ed. pp. 166-193.

Krauss, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en La posmodernidad. Hal Foster (Ed.), Barcelona, Ed. Kairós, S.A., 2012.

Marchán Fiz, Simón, Del arte objetual al arte conceptual 1960-1974, Madrid, Akal, 1994, pp. 482.
Gaaner, Hubertus, "Ich benutze den Stil, der mir gerade in den Kram paßt", Frank Stella: El espacio de las ilusiones habitables, pág. 279.

Lechte, John, Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales. Madrid, 2000, Editorial Cátedra S.A., pp. 187-191.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductividad técnica, en Discursos interrumpidos, I, Taurus Ediciones, S.A., 1992.

Galán, Julia, Deconstrucción, España, Ed. Primera, Ellago ediciones, 2005, p. 71.

Camnitzer, Luis, Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano. HUM, CCE, CCEBA, Buenos Aires, 2008, p.418.

De Michelli, Mario, Las Vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 388.
Fredric, Jameson, La lógica cultural en el capitalismo tardío, Trad. Montolio y Castillo, Ed. Trotta, 2005, pp. 129.

George, Heard, Hamilton, Pintura y escultura en Europa. 1880-1940, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, pp. 648.

Sánchez Vázquez, Adolfo, La filosofía de la praxis, en Fernando Quesada, coord., Filosofía política. Madrid, Trotta, 1997.

Gruzinski, Serge, La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019), México, FCE, 1994.

Sausurre, Ferdinand, Curso de lingüística general (1915), Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1992, pp. 255.

Van Gogh Museum Vincent van Gogh: The Letter 636: To Theo van Gogh. Arles, Thursday, 5 July 1888. The Letters.

Lengerke, Ch. von, Los maestros de la pintura occidental, La pintura contemporánea. Tendencias en la pintura desde 1945 hasta nuestros días, en Taschen, 2005, p. 622.

Catalágos y Revistas

Goyeneche, Arancha. Flying to the moon, España, Museo Barjola, 2009, pp. 71.

Driben, Lelia, De la figuración a la abstracción, Prototipo del catálogo de la exposición "Naturalness", México, 2014, pp.35.

Pécoil, Vincent, What Painting Is Not (Olivier Mosset), revista Parkett núm. 76, Zurich, 2006.

Bibliografía de web

<http://www.yishaijudisman.com/el-astronomo/>

<http://www.revistaimprescindibles.com/arte/kurt-schwitters-merzbau-instalacion-viva>.

www.16miles.com/2010/07/mutability-of-warhols-brillo-boxes.html

http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/peretti_2.htm.Cristina de Peretti: Diccionario de Hermenéutica.

<http://mexartdb.com/#/personas/fernanda-brunet>

<http://www.heimread.com/artists/ghada-amer>

<http://leverhouseartcollection.com/collectionsexhibitions/collection/not-warhol-brillo-boxes-1964-2005/200>