



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

**IMAGEN, CIUDAD Y CAMUFLAJE; UNA PROPUESTA PICTÓRICA**

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

PRESENTA  
CHRISTIAN SANTANA PRINZ

**DIRECTORA DE TESIS**  
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO  
(ENAP)

**SINODALES**  
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES  
(ENAP)  
DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO  
(ENAP)  
MTRO. SERGIO KOLEFF OSORIO  
(ENAP)  
MTRO. DARÍO MELENDEZ MANZANO  
(ENAP)

MÉXICO, D.F. OCTUBRE DE 2013

**UNAM**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño

El logo de UNAM Posgrado Artes y Diseño incluye el escudo de la UNAM a la derecha del texto.



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.



## AGRADECIMIENTOS

A la planta docente del posgrado en Artes y Diseño de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM; especialmente a mi directora de tesis la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo por su interés y su apoyo teórico incondicional; al Mtro. Javier Anzures Torres y al Dr. Julio Chávez Guerrero quiénes gracias a su conocimiento y sensibilidad mi trabajo evolucionó notoriamente; al Mtro. Sergio Koleff por su profundo análisis en el universo de las metaimágenes.

A la Universidad Nacional Autónoma de México quién me otorgo una beca sin la cual no me habría sido posible dedicarle tiempo completo a esta investigación, ni realizar tan variada producción plástica.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP), por su apoyo en la práctica escolar que realice en el taller de *Generador Proyectos Fotográficos* en el *Espacio Freelance* de Tijuana, B.C., actividad que fue enriquecedora y estimulante para mí, por el intercambio cultural y por tratarse de una ciudad fronteriza donde se conjugan problemáticas urbanas con políticas de poder.

Finalmente agradezco al Programa de Apoyo a Estudios de Posgrado de la UNAM (PAEP), que me ayudo con la impresión de ésta tesis.

## **DEDICATORIA**

A mis padres, por apoyarme en esos caminos de riesgo y poca seguridad en los que transitan los artistas.

A mis familiares en México y en el extranjero por su apoyo incondicional.

A mis amigos.

# **ÍNDICE**

## **INTRODUCCIÓN 7**

### **PRIMERA PARTE – IMAGEN, CIUDAD, CAMUFLAJE**

- 1 Ciudad y entorno – imagen artificial 21**
- 2 Entorno, tecnología y camuflaje 29**
- 3 La imagen electrónica: el giro pictorial y el panóptico total 37**
- 4 El concepto de cripsis – Breve historia del camuflaje 45**
- 5 Forma y encubrimiento 49**
- 6 Imágenes multiestables 59**

### **SEGUNDA PARTE – IMAGEN, PINTURA, CULTURA VISUAL**

- 7 La imagen pictórica 93**
- 8 El fin del modernismo pictórico: desmantelando ideas dominantes 105**
- 9 Transgredir las fronteras de la pintura 113**
- 10 Imágenes pictóricas y mediáticas: construcción y apropiación 121**

## **CONCLUSIÓN 139**

## **FUENTES DE CONSULTA 143**

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imágenes apropiadas e imágenes construidas **65**

Diseños *Dazzle Razzle* **71**

Frank Ackermann **72**

Edificios con *graffiti* en Berlín **73**

Pintura durante el 1er y 2do semestres **74**

Urbanismo y camuflaje; foto digital **78**

Imágenes *Gestalt* **82**

Diseños de camuflaje **83**

Peter Doig **84**

Dibujos con patrones *Gestalt* y camuflaje **85**

Pintura durante el 3er y 4to semestre **86**

Martin Kippenberger **115**

Jutta Koether **117**

Richard Aldrich **119**

Kerstin Brätsch **120**

Martin Kippenberger **123**

Martin Kippenberger **125**

Cartel de IKEA **125**

Gerhard Richter **130**

Neo Rauch **134**

Dan Hays **136**

## Introducción

Durante los últimos años mi trabajo ha estado muy influenciado por la estética del camuflaje, con sus patrones y sus muy variados diseños. Las formas y colores yuxtapuestos me han parecido muy interesantes y entretenidos como fenomenología que surge a partir de las teorías *Gestalt*, donde solemos buscar y tratar de reconocer figuras. Esto lo podemos ver en varias de mis pinturas e ilustraciones de los años 2006 al 2009. Lo que fue una atracción inconsciente al principio, se fue convirtiendo en un interés formal e histórico, un tema para una investigación de maestría en artes visuales.

Hace algunos años la estética del camuflaje se puso de moda en Europa y no era difícil encontrarla en la calle. La gente se vestía con ropa de patrones *Gestalt* o ropa militar, sin importar su inclinación política o sexual. Lo que hace cuarenta años fue la ropa de trabajo, ropa para el campo, o en los años noventa la ropa “alternativa” por ser económica, se fue convirtiendo poco a poco en atuendos de marca y diseño. Aparecieron productos como zapatos, trajes, vestidos, corbatas, aparatos electrónicos, cámaras fotográficas, etc., con diseños militares y colores vibrantes.

En una residencia artística que tuve en Salzburgo en el año 2006, de donde luego viaje a Múnich, Viena y Berlín visitando museos, me encontré constantemente con esos patrones de camuflaje militar en ropa de etiqueta usada por todo tipo de gente sin distinción de clase social, en especial los jóvenes eran quienes consumían estos productos. Ya no se trataba de un asunto político o de protesta

contra las guerras como lo pudo haber sido en los años 60, ni siquiera se trata ya de una imagen rebelde. Los diseños militares o el camuflaje se habían vuelto un producto del capricho de la moda, incluso ya se expandía entre los diversos productos artísticos, como pinturas, textiles, galerías y grandes aparadores de ropa.

Por esta razón busqué a varios de los artistas que han utilizado estas formas como una labor de mimetizar objetos de la naturaleza y/o esconder objetos en un entorno natural. Muchos de estos artistas trabajaron en la Primera Guerra Mundial y tenían la obligación de fusionar a las tropas de su ejército con el paisaje para así confundir al enemigo. El ejército francés fue uno de los pioneros en esta actividad del camuflaje.

Los artistas que trabajaron haciendo su servicio militar en esa época buscaron mediante las artes visuales nuevas formas de integrar patrones que confundieran con la distancia a los soldados con sus uniformes, o bien, a las máquinas de combate. Estos artistas fueron Jaques Villon (1875-1963), Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), Jean-Louis Forain (1852-1931), André Dunoyer de Segonzac (1884-1974), Othon Friesz (1879-1949), Louis Abel-Truchet (1857-1918), André Mare (1885-1932) y François Pierre Laprade (1875-1931), entre tantos más. Todos ellos trabajaron como si se tratase de un laboratorio visual donde se proponía integrar o fragmentar la figura con el entorno.

En otra geografía más al norte, muchos patrones para uniformes del ejército alemán han sido aparentemente retomados de obras artísticas o de ejercicios

artísticos de estudiantes de la *Bauhaus*, o en resumen por influencia del maestro Paul Klee (1879-1940). A veces también podríamos comparar la influencia del puntillismo o el impresionismo en esos uniformes que destacan por su colorido o mimetismo naturalista que dependía de la estación del año, (primavera, otoño, invierno). En el año 2004 vi una gran exposición de Paul Klee en el *Kunsthalle* de Bremen, (*Lehrer am Bauhaus*) “maestro en la Bauhaus” donde había dibujos y cuadros que demostraban sus técnicas de gradación de colores en líneas horizontales junto con una gran variedad de diseños de patrones que bien pudieron haber sido utilizados por el ejército alemán.

Los ingleses por otro lado innovaron con sus artistas vorticistas, quienes crearon el *Dazzle Razzle* (diseños de deslumbramiento), para romper a la distancia la perspectiva de sus barcos. En 2007 el *Imperial War Museum* de Londres realizó una exposición sobre el tema “el engaño y la ocultación”, donde se le daba el crédito a Picasso como iniciador del camuflaje moderno. El camuflaje estaba emparentado e influenciado por el cubismo en ese entonces, ya que proponía romper las perspectivas y los ángulos de objetos reconocibles, construyendo imágenes complejas con muchas vistas.

Lo que fui encontrando con mis recorridos por galerías y museos a lo largo de los años, fueron los constantes problemas visuales de engaño perceptual y creación de imágenes pictóricas que nos presentan los artistas, y no me pareció errado seguir una investigación que pudiera respaldar lo que había sido mi producción pictórica hasta ese entonces. Entonces fue hasta el 2011 un buen momento para

iniciar el Posgrado en Artes y Diseño, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, para ampliar y estudiar a profundidad este tipo de imágenes y pintura.

Ya ingresado en el posgrado, fui encontrando varios caminos que se dirigían a estudios de la percepción y a la cultura visual. Recibí con gran entusiasmo toda la información que llegaba a mis manos, tanto de los libros que fui consultando sobre pintura, la imagen y nuestra cultura visual como de las clases teóricas que tome. Mi preocupación por la imagen pictórica se fue haciendo más compleja con toda la información que recopilaba. En estos tiempos ya no podemos ser tan ingenuos, sino más bien escépticos con todas las imágenes que recibimos de nuestro alrededor, por las tan variadas fuentes de información como lo son el internet, las fotos manipuladas o editadas, los noticieros y las políticas de poder y engaño que siempre han estado a flor de piel en nuestra sociedad.

Esta tesis se divide prácticamente en dos partes. La primera parte contiene seis apartados, donde explico con mi proceso y trabajos (del 2011 al 2013), mis temas de interés relacionados a la imagen, la ciudad y el camuflaje. Hice una amplia recolección de imágenes del internet (ya que son un tanto manipulables); una selección de diseños y patrones de camuflaje sobre algunas telas y textiles que pudieran servirme de fondo; tome fotos de la Ciudad de México y más tarde de la ciudad fronteriza de Tijuana, B.C., para pasar finalmente a la construcción de imágenes fotografías como documental y *collage* digital. Todas estas imágenes digitales me sirvieron como base y bocetos para hacer más de veinticinco pinturas durante cuatro semestres. En la segunda parte explico con fundamentos teóricos y críticos la imagen pictórica y la cultura visual, su evolución con los años y su

conceptualización para sustentar mi trabajo artístico. Las imágenes que acompañan los textos de esta segunda parte son referencia cruzada para complementar mi propuesta artística y la primera parte de la tesis.

En su totalidad este trabajo de investigación y producción es un proyecto que parte de la pintura para desarrollar un producto sensitivo que tiende a modificarse, transformarse, reinterpretarse y evolucionar a otro tipo de lenguajes visuales como lo son las imágenes electrónicas. La pintura para mí, es un acto sensual e intuitivo que se desarrolla de un modo muy diferente a procesos mecánicos como lo son la fotografía. La fotografía como proceso mecánico (o electrónico en la actualidad), es un registro que tiende a manipularse y es muy diferente como lenguaje visual pero complementa mi pintura. Con esto hago un énfasis en que las imágenes pictóricas apoyadas de la fotografía son importantes, ya que la imagen se modifica, se manipula y se convierten en otro tipo de presencia, sobre todo si las vemos a través de una pantalla, en internet o en el cine.

La pintura se suele apreciar sobre un soporte fijo o sobre un muro, pero creo que es un objeto transgresor, no es un producto fijo que se queda en la pared. He pensado muchas veces en convertir mis imágenes pictóricas a intervenciones sobre la ciudad, por medio del *graffiti* o con proyecciones de luz, para crear atmósferas visuales que nos remitan a la naturaleza, con la intención de cubrir todas esas construcciones inconclusas o chatarra acumulada en las avenidas y pasos peatonales que me remiten particularmente a mí, a la gran corrupción de este país.

En esta tesis presento las probables intervenciones que se podrían hacer con la pintura sobre la superficie de la ciudad, como un proyecto a futuro. Lo que quedaría por hacer después de presentar esta tesis es definir nuevas propuestas con presupuesto, una buena logística, conseguir patrocinio o apoyos para iniciar cambios en algunos sectores de la ciudad que están muy contaminados estéticamente. Por el momento esto que presento aquí queda como antesala a nuevos proyectos y más que nada como una reflexión ante conflictos urbanos y pictóricos. Mis temas y mi producción artística en el futuro, se desarrollarán y modificarán en circunstancias que se irán presentando con el tiempo.

Me parece importante mencionar también, que varios de los pintores contemporáneos que menciono en este texto han tenido gran influencia para mí, admiro sus trabajos y entiendo perfectamente lo que es estar frente a sus pinturas con sus dimensiones. No se trata de verlas a través de reproducciones en libros o mediante pantallas del televisor, la computadora o el cine. Hay que pararse frente a la obra pictórica para entenderla y sentirla. Además, encuentro en muchos de estos trabajos, cualidades plásticas que me hacen pensar en las teorías de la *Gestalt*, en el camuflaje y en medios tecnológicos de reproducción, no como una labor mimética sino como una reinterpretación de medios técnicos y de cultura visual contemporánea. Estos pintores tienen una preocupación por la imagen pictórica bien lograda para que nos remitan a una experiencia física como si se tratara de cosas vivas, a estímulos cerebrales para estimular nuestra percepción.

La estructura de todo el texto es distinta a lo que se esperaría de una tesis común: La primera parte es sobre mi trabajo y sus procesos creativos. Todas mis

imágenes tienen que ver con la pintura y la fotografía construida, teorías sostenidas de la *Gestalt*, el posmodernismo urbano y los “giros pictoriales” (imágenes que hacen referencia a otras imágenes); la segunda parte básicamente es sobre la historia de la imagen pictórica, su evolución conceptual en occidente, hasta llegar a la obra de algunos artistas contemporáneos. Esta segunda parte es el pilar que sostiene todo, ya que es un resumen de la historia de la imagen, la cultura visual, el modernismo y el posmodernismo. Con esto se debería entender mejor a las nuevas generaciones de artistas quiénes no se limitan a presentar una pintura como un solo objeto de representación, sino que presentan una pintura como extensión que forman parte de un todo y rompen con la idea tradicional de “ventana”, porque se presenta como pintura *ready-made*, es decir, pintura como objeto encontrado.

Los capítulos son los siguientes: **Ciudad y entorno** donde describo la condición de nuestras ciudades, su evolución al pasar los años y la decadencia como civilización. Una especie de catástrofe a la que ya nos hemos acostumbramos a vivir a pesar de todas sus modificaciones espaciales. El catedrático británico de antropología y geografía David Harvey (nacido en 1935), es una figura importante en esta parte, su concepción sobre el posmodernismo en la ciudad me ayudó a entender toda esa acumulación de estilos y formas, espacios e imágenes, que se acumulan y con las que convivimos a diario.

**Entorno, tecnología y camuflaje** es una postura que adopto y que viene influenciada por antropólogo y científico social estadounidense Gregory Bateson (1904-1980), quien a pesar de no haber escrito muchos libros, ha cuestionado

nuestra forma de vida en estos lugares contemporáneos totalmente artificiales que son las ciudades. Esto es una especie de postura sensible en cuanto a nuestra pérdida de contacto con la naturaleza. Aquí comienzo a ligar mi trabajo como pintor con una reflexión que nos confronta con la ciudad, preguntándonos cómo podríamos modificarla mediante intervenciones de color y forma en sus exteriores.

En **Imagen electrónica** hablo de los procesos donde la imagen matérica se transforma en una entidad sin materia. La imagen electrónica ya no tiene la misma presencia que tienen los objetos materiales creados directamente por las manos de un artista. La imagen electrónica se vuelve una presencia fantasmagórica donde sólo queda un rastro de esa imagen en la memoria. Los teóricos con los que me he apoyado para escribir esta parte han sido el profesor de historia del arte, W. J. T. Mitchell (nacido en 1942), quién trabaja en investigación crítica de la cultura visual y la teoría mediática, es colaborador de la revista *October* y *Artforum*; y José Luis Brea (1957-2010), quién fue un teórico y crítico de arte español que se ha enfocado en los Estudios Visuales. Es autor de los libros *Cultura Ram: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* y *Las tres eras de la imagen*.

**El concepto de cripsis, breve historia del camuflaje**, es un vistazo histórico al camuflaje, una introducción para pasarme a **Forma y encubrimiento**. En esta parte hago un recorrido por la pintura y la psicología de la *Gestalt*, una reflexión en cuanto a nuestras experiencias perceptuales y espaciales, respaldado con autores básicos que se enfocan en la producción artística como Gombrich y Arnheim. Con ellos argumento los principios de percepción con los que construimos nuestra

realidad a partir de nuestras experiencias y que son fundamentales para la actividad mental con la que desmembramos o construimos las figuras y el fondo de una totalidad. Me apoye en esta parte de los conceptos del profesor y sociólogo de arte Vicenç Furió; el psicólogo de arte James Hogg; el psicólogo y artista italiano Gaetano Kanizsa (1913-1993); el psicólogo alemán Wolfgang Metzger (1899-1979), y el profesor de arte e investigador Roy R. Behrens (n. 1946).

En **Imágenes multiestables y metaimágenes** explico los conceptos que usa Mitchell en su libro *Teoría de la imagen*, que trata sobre la metaimagen y el giro pictorial. Es importante para mí aclarar que las pinturas que acompañan este texto fueron realizadas a finales de la maestría (2012 y 2013) y son mucho más abstractas que las que hice al inicio del primer y segundo semestre. Estas últimas pinturas no son descriptivas a nivel representacional, lo cual me es importante destacar como parte de la evolución de mi trabajo y con lo que respaldo el concepto de metaimagen.

En la segunda parte con **La imagen pictórica**, hago un recorrido histórico por la fascinación del ser humano por representar, imitar y adorar algo que se parece a otra cosa, que tiene un parecido con la realidad o con algo que ésta vivo. Desde un inicio el ser humano en occidente ha estado preocupado por generar imágenes para su complacencia. Aquí los autores indispensables para este resumen histórico de la imagen son E.H. Gombrich, Julian Bell y Vicenç Furió.

**El fin del modernismo pictórico, desmantelando ideas dominantes** trata de los cambios de percepción y representación pictórica, así como de los cambios

políticos de los últimos 50 años. Autores como Rosalind Krauss, Serge Guilabaut y el crítico de arte Meyer Schapiro fueron de mucha importancia para el expresionismo abstracto y su posicionamiento en los Estados Unidos de Norteamérica como nuevo centro del arte. De este hecho en la “historia del arte oficial” me paso a los nuevos conceptos y corrientes artísticas alternas que fueron surgiendo en los años ochenta y que se propusieron desbancar las ideologías del modernismo centralista. Esto es con el posmodernismo, el cual motivo una gran variedad de movimientos sociales y contracorrientes artísticas que se definen como periferias del arte (como en el caso de México). Muchas de las concepciones que uso en este capítulo han sido retomadas del crítico estadounidense Hal Foster (n. 1955); del profesor de historia y analista social Martin Jay (n. 1944); de la historiadora de arte y curadora Karen Cordero Reiman; de la crítica de arte Inda Sáenz; y sobre todo del filósofo francés Jean-François Lyotard (1924-1998), quienes explican de distintas maneras lo que ha sido el fenómeno del posmodernismo, así como de algunas de las nuevas concepciones en la pintura contemporánea.

**Transgredir las fronteras de la pintura** trata sobre la complejidad que tienen algunas posturas artísticas donde ya no sólo se trata de una pintura para colgarse sobre una pared con un soporte bidimensional, sino de una pintura que se relaciona con un todo exterior y que se extiende a otro tipo de redes sociales. Esto quiere decir que la pintura se expande por distintos ámbitos y se vuelve objetualmente distinta a lo que pensábamos que era en décadas pasadas. Este capítulo me entusiasmó mucho porque me base en unos artículos sobre la obra

de Martin Kippenberger y los *ready-mades*, con textos del profesor de arte vienés Martin Prinzhorn; la escritora Barbara Buchmaier; y el profesor de arte David Joselit de la Universidad de Harvard. Fundamental para esta parte fue el texto de la teórica de arte neerlandesa Mieke Bal (n. 1946), con su libro *Quoting Caravaggio*.

El último capítulo de esta segunda parte es sobre cultura visual con **Imágenes pictóricas y mediáticas: construcción y apropiación**. Aquí explico que en nuestro mundo actual estamos rodeados por tantas imágenes que hasta nos apropiamos de ellas y entendemos nuestra vida gracias a ellas. La publicidad y el arte se suelen enredar para construir nuevos discursos de multiculturalismo, consumo y fetichismo. Esta preocupación en torno a la cultura, la tecnología y el consumo los podemos ver con la pintura contemporánea de artistas como Gerhard Richter (n. 1932); Neo Rauch (n. 1960); y Dan Hays (n. 1966); así como con textos y críticas de teóricos como Jean Fisher (n. 1962); Benjamin Buchloh (n. 1941); Lee Weng Choy (n. 1963); Douglas Crimp (n. 1944); Niru Ratnam (n. 1972).



PRIMERA PARTE

**IMAGEN, CIUDAD, CAMUFLAJE**



## 1. Ciudad y entorno – imagen artificial

“Aquella tierra no es obra de la naturaleza, es obra de nuestras manos, es una patria artificial”

Aldo Rossi.

“Las megalópolis de hoy se hunden en el caos a raíz de que sus redes se encuentran sobreexigidas, son insuficientes, están destruidas y, en cierta medida, trastornadas. La enorme condensación de hombres conlleva, pues, una condensación no menos monstruosa de estructuras en red... y es precisamente por ello que las megalópolis se encuentra sobreexigidas”

Hartmut Böhme.

Metrópolis en el Diccionario María Moliner es una composición con raíces del griego “méter”, madre, y “polis”, ciudad. Ciudad que es capital de un estado, particularmente si éste tiene “colonias”. Paralelamente existe la palabra “*Metropolis*” –tomada en préstamo del griego antiguo –en sentido de “la ciudad madre”, en contraposición con las hijas derivadas de ella, es decir, las ciudades coloniales, del griego *méter* –madre, progenitora y *pólis* –ciudad.<sup>1</sup> Por otro lado la palabra alemana *Metropole* es definida en la *Brockhaus Enzyklopädie* (1998) y en el *Meyers neues Lexikon* (1994) como “capital de carácter cosmopolita”.

Cuando vemos la película *Metropolis* de 1927, nos damos cuenta que Fritz Lang pudo vislumbrar el futuro del ser humano en la gran ciudad, como el gran *Moloch* que devora todo a su paso. La ciudad es nuestro hogar artificial, un espacio múltiple que nos oculta, si así lo queremos, nos ayuda a pasar desapercibidos entre la multitud, nos conecta a una gran variedad de hormigueros, redes de

---

<sup>1</sup> Bolle, Willi. “Métropolis y megaciudad: sobre el ordenamiento del saber en los Pasajes de Walter Benjamin”. Artículo aparecido en la recopilación de textos de Buchenhorst, Ralph. Miguel Vedda. *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Argentina, Editorial Gorla, 2007. pp. 48 y 49

caminos, autopistas, túneles, plazas, puentes, barrios, esquinas y centros comerciales. Puede ser un lugar agreste, brutal, sombrío y estridente, pero aún así, los ciudadanos o los turistas nos enredamos con frecuencia y fascinación por los laberintos de concreto, por los tejidos urbanos que se fragmentan en cada barrio o zona popular y nos muestran yacimientos o estratos con formas del pasado y el presente superpuestos unos sobre otros formando *collages* de tiempos efímeros.<sup>2</sup>

La metrópoli en la actualidad es concebida como un sistema de signos, símbolos anárquicos y arcaicos, un lugar que se renueva a sí misma de manera constante e independiente, con una arquitectura que genera una tensión que la vuelve radicalmente esquizofrénica, pobre, con lo que el paisaje urbano en general es resultado de una monotonía constructiva, que se asemeja a los bloques de *legos* y que aparenta ser funcional.

Los modelos de construcciones y de planificación para la concentración masiva de habitantes no son muy reconfortantes, sus condiciones se han vuelto lugares “vulgares” que carecen muchas veces de una calidad de vida y llegan a ser una catástrofe social. La rapidez con la que crece la construcción “urbana-basura” puede compararse a un cáncer agresivo. Aquí en el Distrito Federal se vive una aglomeración urbana de gigantescas dimensiones que no tiene límites ante el horizonte y va transformándolo todo a su paso, donde la industria de la

---

<sup>2</sup> En la revista *Humboldt*, *Apropiación de la Ciudad*. Varios autores escriben sobre la problemática de las grandes urbes en todo el mundo. Se pueden revisar en las fuentes de consulta o hemerografía los artículos que más me interesaron de este número. Revista Goethe-Institut. Bonn, Alemania. Año 49. Número 147, 2007.

construcción utiliza procedimientos destinados a eliminar lo que fueron pueblos, municipios, colonias y barrios que rodeaban la ciudad para convertirlos en nuevos centros de viviendas modulares.

Esta transformación en la urbanización ha convertido a varios lugares en centros de delincuencia y vandalismo, resultado de una planificación sin respeto. Este principio de arquitectura anti-vanguardista (es anti-vanguardista porque el sistema de construcciones no se propone embellecer o ser funcional en relación al estilo del barrio o zona urbana), no está dispuesto a imponer soluciones a las minorías, desplazándolas del mapa y formando una especie de fetichismo por las apariencias estéticas superficiales, es decir crea una noción de “buen gusto” falso por la apariencia.<sup>3</sup>

El embellecimiento, la ornamentación y la decoración que se utilizan son códigos de una supuesta distinción social, formas que presentan hechos que dan pie a engaños o actos falsos de la política, que al ser aceptados a sabiendas o imponentemente, estamos produciendo las catástrofes futuras de nuestro convivir humano, con una experiencia espacial que puede llegar a definirse como rutinaria, transformando nuestra realidad en interacciones subjetivas, es decir, experiencias que adquieren un significado propio.

---

<sup>3</sup> David Harvey, en su libro *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amarrortu, 2008, explica los diferentes procesos de industrialización del posmodernismo con lo que ya no existe una teoría de confort y de buen gusto por los lugares en los que habitamos. A estas alturas del crecimiento urbano todo se vuelve disfuncional como estrategia política con fines de lucro. Los ciudadanos ya no tienen la posibilidad de exigir sus derechos a una calidad de vida como la que se aspiraba en décadas pasadas.

En las últimas décadas se ha dado un crecimiento urbano que ya no reproduce el tipo de ciudades que antes se visualizaban con el modernismo, los procesos de reestructuración económica o las economías flexibles, las ciudades interconectadas globalmente y la sensibilidad posmoderna llaman a nuevas formas de interpretación urbana. El espacio urbano se ha vuelto un nexo entre distintos ámbitos y zonas en transición, con nuevos arreglos sociales que se vuelven crecientemente contradictorios, una acumulación de riqueza extrema por un lado y una marginalidad por el otro.

En esta era del posmodernismo, la ciudad se vuelve una entidad estratégica, un bien económico posible de insertarse en el mercado. No se intenta crear un bien social sino distintos ámbitos privados aptos para el gusto y necesidad de quienes tengan la posibilidad de adquirirlo. Se reinventa la ciudad, se crea una imagen, una ficción histórica que permanece en la memoria colectiva de la misma ciudad, donde estas acciones quedan registradas en la forma de sus calles y edificios. A través del todo del entorno se transforman y reorganizan los más banales y repetitivos gestos de lo cotidiano que al mismo tiempo crean necesidades y sueños. Entonces ¿por qué no disfrazar la gran masa de concreto que tenemos frente a nosotros para darle un carácter estético?

Para construir mis imágenes pictóricas he utilizado varias de las fotografías de mis bitácoras de viaje o en algunas ocasiones me apropio de algunas fotos del internet, con la idea de utilizarlas como bocetos para proyectar lo que sería un disfraz sobre las avenidas. Cubrir los muros y las calles que no son “bonitos” estéticamente hablando, ya que parecen parches de asfalto y que en muchos de

los casos tampoco son funcionales (puentes peatonales inconclusos, postes de concreto sin nada que sostener, etc.), con colores y formas que nos remitan a formas de la naturaleza. De ahí es que surge la idea de camuflaje al igual como lo hicieron los dadaísta con sus fotomontajes en las primeras décadas del siglo XX,<sup>4</sup> yo me he apropiado de algunos diseños de camuflaje para descontextualizar la visión que tenemos de ciudad, cubrir lo que vemos y convertirla en una experiencia estética visual. Los patrones o formas gestálticas deben remitirnos a formas de la naturaleza o a geometrías que rompan las líneas duras de concreto que suelen encerrarnos en esos espacios monótonos y claustrofóbicos de cemento, (ver figs. 1 – 24). En las fotografías que he usado, podríamos ver los ladrillos de los edificios, el cochambre en banquetas, el smog, la basura y percibir el excesivo tránsito de coches en malas condiciones.

Lo que hago en mis imágenes mediante *layers* o transparencias, es yuxtaponer varios planos para simular un espacio diferente, cubrir el ruido visual, la fealdad de las viviendas, sobreponiendo colores vibrantes que provoquen un efecto nuevo sensitivo en nosotros. Los efectos que he buscado crear se emparentan de alguna manera con lo que fue el Berlín después de la caída del Muro, donde el *graffiti* y las casas completamente pintadas causaban una experiencia espacial y estética contraria a la del viejo Berlín de posguerra, (fig. 38 – 42).

---

<sup>4</sup> Dawn Ades en su libro *Fotomontaje* hace un estudio de los procesos de construcción de imágenes que se llevaron a cabo desde inicios del siglo XX. Muchos de esos artistas, como John Heartfield, Raoul Hausmann, Johannes Baader, entre otros, hacen énfasis con una gran carga crítica y humor mordaz sobre situaciones de la vida moderna y las figuras políticas de ese tiempo. Estos artistas mezclaron fotografía, recortes de periódico y tipografías para darle otro significado a las imágenes. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.

Para que se entienda mejor lo que quiero decir, otra referencia estética para transmitir esa sensibilidad al color se puede ver en las pinturas de Franz Ackermann, quién pinta vistas aéreas de ciudades con torbellinos colorísticos que se entrelazan entre sí, invadiendo todas las superficies, desde los muros a las torres y puentes, (figs. 34 - 37).

Muchos de los patrones que he utilizado sobre mis fotografías y pinturas para crear mosaicos con diferentes perspectivas, son variantes de diseños *Dazzle Razzle* (figs. 25 – 33), que fueron pintados durante la Primera Guerra Mundial sobre barcos de guerra. Estos diseños tenían la función de destruir la forma y la perspectiva de los objetos vistos a la distancia, es decir, perder las formas de los mismos barcos.

Para mí, la pintura, el color, el camuflaje y las formas gestálticas en esta investigación se relacionan con problemas de convivencia con la ciudad, desde un punto de vista muy individual. Lo que cuestiono con esto, son nuestras experiencias humanas que se van modificando espacialmente en lugares tan agresivos como lo son las zonas urbanas. Nuestro contacto con la naturaleza se ha perdido casi por completo y nuestra sensación de estar vivos como seres humanos es nula en estos lugares.

Me parece que nuestra experiencia de transitar por una ciudad desconocida es parecido a como lo representa Franz Ackermann en sus pinturas de ciudades. Ackermann tiene la pasión de trabajar durante sus viajes resolviendo la forma, el contenido, lo cognitivo y lo sensual del color, aunque de repente se trate de

torbellinos que pueden generar euforia o angustia. Ackermann suele viajar a países lejanos y desconocidos con su cuaderno de dibujo, haciendo mapas mentales, donde lo banal, lo típico, lo actual, lo folclórico, son sistemas de referencia para entretelar bitácoras llenas de cartografías, fotos y *collages*, que luego utiliza en sus pinturas e instalaciones de gran formato para reconstruir sus experiencias personales, (figs. 34 - 37).

En sus pinturas surge un orden gestual, donde mezcla distintos lugares y sucesos con flujo de color que arremolina algunos elementos figurativos y un grado alto de abstracción como actitud frente a lo extraño, revelando una mirada crítica sobre acontecimientos mundiales. En su trabajo vemos lugares extraños contruidos con objetos orgánicos, a veces con basura montada en forma de instalación, lo que nos remite a un enfrentamiento con espacios nuevos y arquitectónicos, con perspectivas aéreas que se encuentran entre la ficción y la realidad. Al dejarnos envolver por sus pinturas de gran formato, nos rodeamos de un sistema de imágenes que hablan, tienen sonido e incluso que podemos leer, dejando rastros de memoria. Ackermann establece una relación con imágenes del mundo contemporáneo que se van modificando con la tecnología que cambia nuestra relación frente a la naturaleza.<sup>5</sup>

Los desplazamientos metropolitanos que Ackermann presenta en su obra, son *souvenires* entre espacio, tiempo y recorrido. Esto nos lleva a reflexionar que el

---

<sup>5</sup> Descripción de la serie pictórica e instalaciones, acompañados de entrevistas en el catálogo de Franz Ackermann. Panera Cuevas, Javier. Alex Dancheu, Veit Görner, Caroline Kädig. *Franz Ackermann, home, home again. 23 ghosts*. Alemania, España. Kestnergesellschaft Hannover y DA2 Domus Autium. 2002.

viajar se ha vuelto un asunto político, un problema de migración, de una libertad aparente o de un privilegio, y de una situación global de cambios sociales importantes. Podemos imaginar a los habitantes urbanos en sus pinturas, inscritos en los espacios de la gran ciudad como rastros efímeros que dejan una vaga memoria. Percibimos la sensación de lo que es no estar en nuestra casa, sino en un lugar totalmente desconocido, una ciudad remota rodeada de avenidas gigantes. En sus cuadros nos hacemos viajeros de sentimientos y experiencias ajenas que nos hacen conscientes de lo que tenemos y de lo que carecemos en el lugar donde vivimos.

## 2. Entorno, tecnología y camuflaje

“Todo espacio típico es producido a través de relaciones sociales típicas que se expresan en aquel sin la intromisión perturbadora de la conciencia. Todo lo que ha sido negado por la conciencia, todo lo que, por lo demás, es intencionalmente desatendido, toma parte en su construcción. Las imágenes espaciales son los sueños de la sociedad. Cuando es descifrado el jeroglífico de una imagen espacial cualquiera, se muestra el fundamento de la realidad social”

Siegfried Kracauer.

La concepción de este mundo o civilización nos ha llevado a la codicia, a un conocimiento superficial exagerado, a las guerras y a la contaminación ambiental sin límites. Día a día se demuestra que nuestras premisas civilizatorias son falsas y desde un punto de vista intelectual son obsoletas. Frente a esto, la cibernética, la medicina holística, la ecología y la psicología de la *Gestalt*, como lo dice Gregory Bateson en su libro *Espíritu y naturaleza* de 1979, nos brindan modos demostrables para comprender mejor el mundo desde la biología y la naturaleza.<sup>1</sup>

Lo que es preocupante es que hoy en día la educación no se interese mucho de que los niños aprendan realmente de ciencias naturales, biología y mucho menos de historia del arte, o una práctica artística real. Esto me parece un método para que nos olvidemos de nuestro origen animal, es decir, de nuestra relación con la naturaleza o ecológica, y hacer nula la estética visual por los espacios verdes de descanso, o simplemente hacernos olvidar lo que es estar vivos en contacto con un exterior.

---

<sup>1</sup> Bateson, Gregory. *Espíritu y naturaleza*. (*Mind and Nature, A necessary unity*, 1979) Amorrortu editores. Buenos Aires, 2011, pp. 231 y 232.

Aparentemente se trata de una táctica para que cuando crezcan los niños, sean buenos obreros, seres autómatas, al igual que los padres de familia que carecen de criterio propio, dedicados a la reproducción de hijos acompañados de un consumo desenfrenado del sistema capitalista, aparatos electrónicos, automóviles, sin ningún interés por cuidar el medio ambiente. <sup>2</sup>

Actualmente se ha vuelto muy difícil percibir cambios en nuestras relaciones sociales y en la ecología que nos rodea. ¿Será acaso que la especie humana se encuentra en esa cacerola parecida al de la rana, que está hirviendo poco a poco hasta que se cuece sin darse cuenta? Hemos estado modificando nuestro ambiente con una contaminación desmedida, pudriendo nuestro espíritu con una religión y una educación en constante deterioro. <sup>3</sup>

Mi proyecto de pintura se originó con una preocupación por la ciudad y el camuflaje como propuesta pictórica de ocultamiento, enfocada básicamente en alterar el entorno urbano como problema estético. Este proyecto de ocultamiento del periférico y de algunas vialidades de la Ciudad de México mediante pintura (o con imágenes proyectadas con luz), es una propuesta reflexiva que va en contra de la destrucción acelerada de todo indicio de las áreas verdes que existían hace muchos años y han sido aplanadas indiscriminadamente con avenidas gigantes, “súpervías” de alta velocidad y un excesivo tránsito de automóviles y camiones contaminantes.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.157.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.110.

Las falsas propuestas de un Gobierno con sus herramientas de poder, ha pretendido hacernos creer durante años en una aparente “modernidad”, que nos ha costado mucho y nos ha hecho perder la calidad de vida que teníamos antes en la ciudad. Esta es una de las razones básicas por la que mi producción visual busca un diálogo entre la forma (*Gestalt*) y la crisis (camuflaje). Mi proyecto pretendía en un principio cubrir los objetos chatarra que nos rodean y nos estorban, cubrir esos grandes bloques de concreto y los horripilantes aglutinamientos de cemento con colores y formas abstractas que nos hagan cambiar de estado anímico cuando menos. ¿Cómo podríamos cambiar el entorno gris y sucio de la ciudad, si no es con una propuesta artística visual? Por lo menos para provocar una ilusión óptica o crear una intervención espacial mediante proyecciones de luz para cambiar nuestra percepción y evocar un entorno natural para descansar de la agresividad urbana y sus excesivos embotellamientos.

La pintura no garantiza una supervivencia a largo plazo (de hecho ninguna técnica de representación es eterna, ya que está sujeta a cambios históricos y al desarrollo de las tecnologías de la representación), <sup>4</sup> pero lo que defiende con estas intervenciones, es el acto sensitivo e intelectual que posee la imagen pictórica y el pintor. Para el filósofo francés Clément Rosset, la pintura no transmite un sentido sino que tiene sentido en sí misma y para el observador. <sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Debray, Régis. “El nacimiento por la muerte. Génesis de las imágenes”. *La vida y la muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. España, Paidós Comunicación, 1992, p. 36.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 45.

Desde la dinámica del pintor se inicia un proceso de construcción de imágenes que se fragmentan y se configuran apoyadas en lenguajes como la fotografía, el fotomontaje y la computadora. La obra final de este proyecto de pintura debe estar apoyada en la diversidad de técnicas y lenguajes visuales para terminar sobre superficies de la ciudad, cubrir algunas vías automovilísticas y algunos edificios mediante pintura mural, *grafitti* o proyecciones de luz en la oscuridad, y así crear ambientaciones que oculten esa sensación de fealdad y atiborramiento de basura, (figs. 43 - 53).

Lo que se pretendía con este proyecto es ocultar lo que de por sí ya esconde nuestro horizonte, esas masas de concreto que parecen bunkers. Las construcciones de concreto sofocan nuestra vista al cielo y destruyen toda posibilidad de contacto con la naturaleza, nos hacen perder la sensación de libertad y de respirar como seres vivos. El concreto nos encierra y convierte en esclavos en una gran prisión. Nuestra metrópoli se vuelve una vida subterránea como en la película *Metropolis* de Fritz Lang, una “Ciudad Gótica” en *Batman*, sucia y sórdida.

Si la “pintura está muerta”, no su transfiguración, no todo lo que rodea el fenómeno visual está muerto, el fin del arte no es el fin de las imágenes.<sup>6</sup> La imagen de la ciudad puede cambiar, puede ser transfigurada mediante la pintura,

---

<sup>6</sup> Debray, Régis. “Crónica de un cataclismo. El posespectáculo”. *La vida y la muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. España, Paidós Comunicación, 1992, p. 137.

mediante la intervención mediática basada en principios pictóricos. Hoy en día nuestra realidad se ha convertido en una “mediavisión” del mundo.<sup>7</sup>

Sabemos bien que ya no se llega a impresionar a la gente con una imagen fija y muda como sucedía antes, sino con grandes pantallas y sonido Dolby estéreo.<sup>8</sup>

Por esto razón los artistas, principalmente los pintores, debemos tener una conciencia clara del probable desenlace de las imágenes que hacemos y usamos (su causa y efecto),<sup>9</sup> ya que con la tecnología o los tópicos relativos a ella, solemos sentirnos atraídos, intentando convertir nuestros temas en expresiones poéticas actuales.<sup>10</sup>

El arte siempre ha tenido la función de asimilar o cuestionar todos esos fenómenos que inquietan al ser humano, lo que tiene que ver con su entorno físico compuesto por productos de la ciencia y la tecnología.<sup>11</sup> Probablemente esa proliferación y éxito del cine y la literatura de ciencia ficción a lo largo del siglo XX ha sido un gran esfuerzo por comprender lo desconocido, los terrores del desarrollo científico-tecnológico y las guerras biológicas o nucleares.

Con el arte no debemos proponer resolver ningún problema sino cuestionar y crear problemas de reflexión. El artista suele criticar las estructuras de poder, aunque la idea de artista rebelde cada vez es más obsoleta porque muchos de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>9</sup> Sánchez Ventura, Noé. “Arte y ciencia”. *Arte y diseño: experiencia, creación y método*. México, ENAP/UNAM, 2002, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29.

estos artistas nuevos funcionan de acuerdo a la institución (universidades, fundaciones, colecciones, becas, bienales, museos), y la resistencia en este tiempo es una actitud de cambio. Nuestras actitudes políticas se involucran con el poder, se relacionan con el sistema, hecho que denota la enorme pobreza en muchos discursos, como esa promoción de un “realismo” para estimular un comportamiento mimético de las élites dominantes que se representan a sí mismas y a sus héroes como ejemplos a seguir. Pienso que esta tendencia al realismo idealizado de lo “bonito y simple”, revela los intereses políticos que denotan la preferencia por ver cosas fáciles, por anestesiar nuestra percepción con objetos que no requieren ningún esfuerzo mental, sin cuestionar porqué vivimos así y sin una preocupación real por el bienestar social. <sup>12</sup> Podría mencionar algunos ejemplos como el “realismo socialista” de la Unión Soviética; el realismo mágico que me parece pavoroso pictóricamente y se puso de moda en el siglo XX; las grandes pinturas de Shen Yaoding (Ningbo, 1941) un claro ejemplo de la representación ideal de los héroes nacionales; o Norbert Biskit (Leipzig, 1970), considerado la figura principal del “nuevo realismo alemán” quién vende a precios estratosféricos sus monumentales pinturas con colores pasteles, a figuras importantes de la política nacional alemana. Y qué decir de la situación en México, tan solo nos damos una vuelta por Polanco y veamos con horror las galerías atestadas de un realismo mediocre de alto consumo por las esferas de la alta

---

<sup>12</sup> Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el otro objeto de los estudios visuales”. Publicado originalmente en Journal of Visual Culture, Vol. 2, Número 1. Abril 2003. Estudios Visuales, # 2, Diciembre, 2004. pp. 36 y 37.

sociedad, donde se mastica lo que se ve en N.Y. (pero más barato), o con imágenes pictóricas que son copias de revistas como *Vogue* y *Cosmopolitan*.

Es claro cómo esas imágenes pictóricas se consumen con ese ideal de la mujer como objeto de deseo, los objetos cotidianos bonitos y los productos de “marcas internacionales” son dignos de ponerse en la oficina o en el *lobby* de un departamento. Más vergonzoso resulta escuchar conversaciones de algunos “genios” de la pintura “realista” que se encuentran estudiando o trabajando en la Academia de San Carlos y quiénes han encontrado el hilo negro mediante una “habilidad superior” para pintar, defendiendo con una postura arrogante de “gurú” su gran mediocridad, sin ninguna educación, ni bases históricas o filosóficas sobre las imágenes que ellos hacen.

En este mundo visual predecible, racional y manipulable (como lo es con el realismo), se presenta un producto creado como herramienta de control y de poder, imponiéndonos una norma a seguir, como ideal de bienestar o posición social. Es por esto que creo que la obra artística debiera proponer hacernos reflexionar y pensar, no darnos un producto masticado y lindo para verlo en nuestras casas, como si se tratara de un analgésico, un paisaje, una figura humana o un bodegón, con la única función de cubrir un muro o de ser un producto decorativo. Al enrarecer una imagen no formamos parte de ese control “ideal”.

Para Duchamp el arte es autónomo y se puede apropiarse de cualquier cosa externa; Foucault decía que sí somos conscientes de que nos vigilan, nos

volvemos auto-vigilantes de nosotros mismos, porque sabemos que somos observados. Creo que al enrarecer nuestros productos, la concepción de vigilancia se complica, porque la apropiación de lo externo (la ciudad), se convierte en una estrategia de ocultamiento, donde nosotros nos volvemos difícilmente reconocibles ante ella. Soy de la idea (como la mencionó Pierre Bourdieu en una conferencia dirigida a estudiantes de arte), que el objeto o la imagen “enrarecidos” no debieran resultar aburridos, porque no son algo convencional y nos obligan a pensar.

Para concluir, el arte no pertenece a una idea dominante o a un sistema cultural, es una postura y si el artista tiene problemas con la sociedad es porque este le plantea problemas sobre fundamentos sociales de su existencia. Retomo la postura de Bourdieu que dijo “el arte suele ser de mal gusto en un fenómeno social contemporáneo, principalmente porque se trata de no aceptar las reglas impuestas por el poder y la sociedad”.<sup>13</sup> No creo que un realismo pictórico demuestre una habilidad mayor en cuanto técnica, ni mucho menos una inteligencia superior, por el contrario, me parece aburrida y de poco valor artístico, sobre todo con la invasión de imágenes que vivimos por todos lados.

---

<sup>13</sup> Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, Argentina, 2010, p. 37.

### 3. La imagen electrónica: el giro pictorial y el panóptico total

En lo que se suele llamar la era del espectáculo, de la vigilancia y de la fabricación extendida de imágenes aún no sabemos bien qué son las imágenes, no sabemos exactamente cuál es su relación con el lenguaje y cómo opera sobre los observadores y sobre el mundo. Pareciera obvio que la era del vídeo, la tecnología cibernética y la era de la reproducción electrónica ha producido nuevas formas de simulación e ilusionismo visual con un poder sin precedentes. La ansiedad respecto a la imagen, el miedo a que el poder de las imágenes pueda destruir finalmente a sus creadores y manipuladores es tan antiguo como la producción misma de imágenes.

En la introducción del libro *estética fotográfica*, el crítico y ensayista Joan Fontcuberta considera conveniente aclarar que contrariamente a lo que se piensa en relación al pictorialismo, éste no equivale a pictoricismo. El término pictoricismo se emparenta con la voz inglesa *picture*, que tiene una pluralidad de significados con imagen, cuadro, pintura, fotografía, película, Por lo tanto *pictorial* se ha venido traduciendo como lo icónico, lo gráfico, lo plástico o lo creativo visual según su contexto. <sup>1</sup> El pictorialismo fue el movimiento fotográfico de fines de 1880, con pretensiones artísticas y derivado también de la palabra en inglés *picture*, no de la

---

<sup>1</sup> Joan Fontcuberta explica que etimológicamente pictorialismo no equivale a pictoricismo. Son parecidos los conceptos, pero no corresponden de acuerdo a lo que pretendían los fotógrafos de ese tiempo y cómo se utiliza ahora. Introducción del libro *Estética fotográfica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2003 p. 27.

palabra *paint*, de pintura. Este pictorialismo se distanciaba de la realidad para que sus imágenes fotográficas sean sólo imágenes que no reprodujeran la realidad.

En cambio, lo que podríamos llamar pictorialismo (desde aproximadamente dos décadas), se viene denominando también “giro pictorial” (*pictorial turn*), o giro icónico, por el creciente interés en el estudio de imágenes y su recurrencia dentro de las ciencias sociales. El giro pictorial consiste de alguna manera en una tradición, ya que el pictoricismo se caracteriza por una materialidad, indaga muchas veces con lo pictórico pero no con la pintura. Es entonces que la fantasía de un “giro pictorial” en una cultura dominada totalmente por imágenes es ya una posibilidad técnica de estudios a escala global,<sup>2</sup> por lo que esa idea de aldea global de Marshall McLuhan ya se vivió y ha sido rebasada. El giro pictorial es por lo tanto, una imagen que hace referencia a otra imagen, o una cadena de imágenes que vemos desde distintos medios: una foto de una pintura que está dentro de una pantalla del televisor en una proyección cinematográfica. El giro pictorial tiene que ver con el universo mediático.

Como un ejemplo a esta referencia de imágenes retomadas de otras imágenes, puedo mencionar el hiperrealismo de los años 60, que proponía reproducir una realidad con mayor fidelidad y objetividad que la propia fotografía pero con una crítica a la sociedad de consumo. La imagen pictórica que vemos en estas pinturas viene originariamente de la fotografía como documento impreso en papel, ya se trate de una apropiación o de que uno de estos pintores haya tomado o

---

<sup>2</sup> Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid, España. Akal, 2009. pp. 21 - 23.

generado esa imagen con la cámara fotográfica. Algunos de los pintores más significativos para mí en este movimiento pictórico han sido Chuck Close, Gerhard Richter, Don Eddy, Richard Estes, entre tantos otros, y cuyas imágenes me parecen muy atractivas. Pienso que el mejor ejemplo que puedo dar para ese giro pictorial es el trabajo del pintor inglés Dan Hays con sus paisajes al óleo basados en registros hechos mediante el video, la foto digital o simplemente como referencia a la pantalla, (ver capítulo 10: **Imágenes pictórica y mediáticas: construcción y apropiación**. Figs. 15 y 16).

El giro pictorial, como lo describe W.J.T. Mitchell en su libro *Teoría de la imagen*, no es una vuelta a una mimesis tradicional o a la representación de objetos simples, sino que se relaciona a teorías de la representación como copia y correspondencia. Es una renovación de la “metafísica de la presencia pictórica”, un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Se trata en parte de una actividad del espectador, la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, la vigilancia y el placer visual, así como la construcción de problemas de desciframiento, decodificación e interpretación, con lo que estas nuevas imágenes generadas muchas veces por un ordenador están resituando nuestra visión del mundo como observadores humanos.

Esta resituación de la visión lleva sucediendo ya un tiempo y el giro pictorial del que habla Mitchell, junto con el pensamiento y la cultura contemporánea han cambiado nuestra condición de vida en relación al deseo, la dominación, la

violencia y la cultura corporativa de consumo desenfrenado.<sup>3</sup> Entonces toda esta nueva forma de generar y/o observar imágenes se ha vuelto un fenómeno de espacios y niveles concéntricos anidados, por ejemplo el internet, donde textos se entretajan con imágenes de todo tipo, creando nuevos contextos efímeros.

Estos giros pictoriales también se les puede llamar metaimágenes, ya que no sólo son imágenes estáticas sino que nos llevan de un lado a otro, de una referencia a otra. La mayoría de las metaimágenes muestran una imagen dentro de otra imagen, como uno más de los muchos objetos representados, duplicando la imagen que se enmarca, una imagen que hace referencia a otras, que nos muestran partes de la cultura de consumo, de productos o logotipos que hacen referencia a personajes de todo tipo, ya sean de televisión o de caricaturas, de artistas pop de la música o “el medio artístico”, con gran variación de estilos y formatos provenientes de diferentes culturas.<sup>4</sup>

Por ejemplo, las imágenes fotográficas que he utilizado en mi proyecto no tratan de espacios arquitectónicos en un sentido estético, sino de una fealdad encubierta, con formas y diseños, que se yuxtaponen sobre la imagen original para construir un nuevo contexto. Las imágenes que trabajé durante estos dos últimos dos años son montajes de distintas realidades, detalles abstractos, texturas orgánicas o geométricas, composiciones absurdas de espacios inexistentes que pretenden reflejar una psicosis urbana y de nuestra realidad.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 29 y 30.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 45.

Estas imágenes se van configurando con diferentes lenguajes visuales una vez se hayan insertado en el espacio cibernético o con una proyección de la imagen en alguna superficie sobre la ciudad.

Quiero decir que el giro pictorial es ese cambio de medios visuales, es decir, lo que en un principio fue una pintura con textura y materialidad, paso a ser una imágenes de luz sin materialidad objetual, que desaparecerá del muro o del internet en algún momento, (figs. 53 - 61). Debemos estar conscientes de que estas imágenes cuyo vehículo son los medios electrónicos resultan altamente problemáticas de entender porque describen una naturaleza visual y cultural.<sup>5</sup> Actualmente nuestra mirada se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada y cargada de afectos, que se interpretan y se clasifican por la constante presencia de pantallas del celular, el internet, las cámaras digitales, y los *iphones*, tornándose en objetos típicos de una “cultura visual” popular de consumo al alcance de cualquiera, y que combina sonidos y lecturas en un grado de visualidad muy complejo, algo que en un principio sucedió con el cine y la televisión.

Para el profesor de estudios ambientales y visuales David Rodowick, el internet y el arte digital se caracterizan por una confusión de conceptos en relación a lo estético, puesto que estos medios carecen de sustancia y por lo tanto no resultan fácilmente identificables como objeto.<sup>6</sup> A los medios digitales se les considera como los típicos modos de pensamiento que tratan los estudios de “cultura visual”

---

<sup>5</sup> Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el otro objeto de los estudios visuales”. Publicado originalmente en Journal of Visual Culture, Vol. 2, Número 1. Abril 2003. Estudios Visuales, # 2, Diciembre, 2004. p.12.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17.

como nueva (inter)disciplina cultural, los cuales no pueden ser tratados como puramente visuales, ni como únicamente discursivos.<sup>7</sup> Esta visualidad o lo que el ojo percibe ya no es una cualidad o un rasgo de las cosas, ni tampoco un mero fenómeno fisiológico, su estudio exige un cuestionamiento de los modos de visión y de los privilegios de la mirada.

Con la cultura visual examinamos el acto de visión como un producto de tensiones entre imágenes externas y de objetos que ya no hacen distinción entre alta cultura y cultura de masas.<sup>8</sup> Las imágenes electrónicas se cargan de un impulso mnemónico que se vuelve memoria. Presencias cargadas de fantasmas y espacialidad que se desbordan ante nuestros ojos.<sup>9</sup>

Si antes las imágenes nos enfrentaban al reto de una existencia singular y exclusiva, hoy invocan una sensibilidad distinta, capaz de refinar nuestra percepción para lo igual en el mundo. Esas imágenes deslizadas en este fenómeno son la existencia entre objetos sacados de un molde, una fantasmización electrónica que aparece en lugares de los que inmediatamente desaparece, como espectros ajenos a todo principio de realidad.<sup>10</sup> Las imágenes electrónicas carecen de realidad matérica, son incapaces de tener permanencia, sino una condición de temporalidad como promesa simbólica.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 29 – 33.

<sup>9</sup> Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid. Ediciones Akal, 2010. pp. 13 - 19

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 67 y 68.

Las formas que alcanzan estas imágenes electrónicas las devuelven a una condición mental ajena al sistema de los objetos, únicamente valen por lo que interconecta en nosotros. <sup>12</sup> La imagen electrónica es ahora parte del paisaje cotidiano del mundo en que nos movemos, una potencia para invadir la totalidad de los espacios de nuestro día a día. Su presencia es una constante antropológica de nuestras sociedades y de una importancia política que conlleva la presencia de nuevos dispositivos y máquinas de la visión en redefinición del tejido social, favoreciendo el establecimiento de nuevas dinámicas de poder, de control y de gobernanza. <sup>13</sup>

El fenómeno de la imagen electrónica se ha estado convirtiendo en un Panóptico total, un lugar de hipervisión perfecta en el que todo lugar puede ser visto y vigilado por todos los lugares y por todos nosotros, como las cámaras de *google earth*, el *facebook*, *you tube*, los *reality shows*, ecos infinitos de la visión múltiple, de una visión en cada punto focal. Las imágenes saben y muestran tanto más, cuanto más mudas e ilegibles puedan aparentar ser, y tanto más, cuanto más alto sea su impulso alegórico. <sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 114 y 115.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 121 – 129.



#### 4. El concepto de cripsis – Breve historia del camuflaje

Una de las funciones del mimetismo puede llegar a ser la cripsis (camuflaje) aunque no deben confundirse ambos conceptos (mimetismo y cripsis). El mimetismo consiste en que un ser vivo se asemeja a otros seres vivos de un entorno y la cripsis en que el ser vivo se asemeja al propio entorno donde vive. Como ejemplo tenemos la gran variedad de insectos que parecen hojas o ramas de los árboles.<sup>1</sup>

En el ser humano el camuflaje suele ser la mayoría de las veces de carácter militar, una habilidad mediante superficies, máquinas o trajes para pasar desapercibidos de la mirada de otros, confundiéndose o integrándose a un entorno de la naturaleza. Esos uniformes militares se mimetizan con la maleza, el barro, las ramas o la misma nieve. El origen de la palabra proviene del francés *camouflage* que significa enmascaramiento. A su vez, *camuflar* es una variación hispánica del vocablo francés *camoufler*. «Disimular, encubrir, ocultar, disfrazar, esconder». <sup>2</sup> Camuflar en el Diccionario de Maria Moliner es: «Disimular una cosa con cierta apariencia falsa». <sup>3</sup>

El camuflaje militar fue creado durante la Primera Guerra Mundial por el ejército francés en 1915, ayudado por varios artistas para idear métodos que disminuyeran la percepción de sus tropas ante el enemigo. También por esas fechas ya se

---

<sup>1</sup> Forbes, Peter. *Dazzled and deceived, mimicry and camouflage*. Yale University Press, Inglaterra 2009.

<sup>2</sup> Diccionario OCEANO Langenscheidt. Oceano Grupo Editorial, S. A. Barcelona 1999.

<sup>3</sup> Diccionario de Maria Moliner, Gredos, Madrid 1997.

estaban probando otras técnicas de camuflaje bélico por parte de los británicos y los estadounidenses basados en principios del Cubismo y el Vorticismo que utilizaban la geometría, la fragmentación de líneas y la perspectiva múltiple. Una de estas técnicas fue la llamada *Dazzle Razzle* o pintura de deslumbramiento, con la que se proponía romper las formas de los barcos, haciendo confundir al ojo enemigo sobre la distancia y la dirección que tomaban las naves en el mar. Principalmente era confundir a los submarinos alemanes que eran los que lanzaban los torpedos para destruirlos.

El *Dazzle camouflage* o pintura *Dazzle* (pintura para deslumbrar), es un esquema pictórico creado por el artista Norman Wilkinson (1878-1971), con diseños elaborados en un orden complejo de patrones, cortes geométricos y contrastes de color, interrumpiéndose y cruzándose entre sí. A primera vista el camuflaje *Dazzle* no pareció eficiente, llamando más la atención que esconder sus formas, pero esta técnica se desarrolló después de que la Marina Aliada se viera incapaz de desarrollar medios eficaces para disfrazar los buques de guerra. El *Dazzle* no ocultó las naves pero sí las hizo difícil de valorar en cuanto al tipo, tamaño, velocidad y rumbo que tomaban. La idea era perturbar los telémetros visuales usados por la artillería naval y crear confusión, aún más importante cuando ocurría lo mismo con los periscopios de los submarinos. Como característica adicional el patrón de deslumbramiento incluía una ola de proa falsa para hacer difícil la estimación con respecto a la velocidad de la nave. Todos los patrones eran diferentes y la primera prueba se hizo con pequeños modelos de madera vistos a través de un periscopio. El artista vorticista Edward Wadsworth (1889-1949), supervisó el

camuflaje en más de dos mil barcos de guerra y en sus lienzos de posguerra celebró sus barcos “deslumbrantes”. Más adelante el camuflaje también impregnó los uniformes y los aviones, dando paso al conocido diseño del traje militarizado, con franjas de formas irregulares y colores verdes, castaños, amarillo ocre y negro, (ver figs. 72 – 86). Los uniformes de combate poco a poco han ido utilizando innovadores patrones de diseño con el objetivo de que las paletas cromáticas resulten más efectivas tanto en parajes áridos como en zonas urbanas. El gris es un color neutro y tiende a mimetizarse mejor con lo que lo rodea, donde el polvo contribuye en gran medida.

En 2007 se presentó una exhibición en el Museo Imperial de la Guerra de Inglaterra, con el tema del engaño y la ocultación. La evolución del *Dazzle* se volvió a examinar en este contexto y a Picasso se le dio crédito en los experimentos de camuflaje moderno, que parecía estar más relacionado a la técnica cubista. En la actualidad el camuflaje *Dazzle Razzle* rara vez se utiliza, pero en Austria existen trampas de velocidad que se han camuflado con este “deslumbre” para confundir a los conductores de autos que van a alta velocidad, y se usa en coches prototipo durante pruebas de manejo para ocultar las curvaturas del diseño ante cualquier probable espía y para evitar que el fabricante lo presente al público antes de tiempo. También se ha creado un camuflaje de detección de cara, o *Dazzle* maquillaje o *CV Dazzle* (deslumbramiento de visión por computador), para obstaculizar la detección automática del rostro frente a la computadora, esto sugerido como respuesta a la vigilancia de masas en medios electrónicos.



## 5. Forma y encubrimiento

“Una pintura necesita de mucha fraudulencia, trampas y engaños como la perpetración de un crimen”.

Edgar Degas

El pintor puede llegar a enseñarnos muchos códigos visuales de reconocimiento, puede enseñarnos a “ver” de maneras muy distintas, puede usar sombras azules, verdes, amarillas y pardas en un rostro humano, caso contrario a los malos retratistas que cubren todo el rostro con un color rosa-carne. La función del arte pictórico no se limita al problema de la representación, lo que sabemos desde la aparición del suprematismo de Malevich y las tendencias abstractas de principios del siglo XX. Por otro lado con el impresionismo y el cubismo nos enseñaron lo que fueron exploraciones de aislamiento y ambigüedad para que prestáramos mayor atención a la inestabilidad del mundo visible. <sup>1</sup> El arte ha creado un mundo donde la experiencia visual es infinita en su variedad y su riqueza, un arte que puede codificar la realidad y donde no tenemos motivos para temer que los artistas dejen de revelarnos nuevas facetas de experiencia, proceso en el que los patrones perceptivos desempeñan un papel importante. <sup>2</sup>

Al interesarme en problemática de la forma y el encubrimiento como camuflaje, la palabra *Gestalt* ha sido clave importante para mi trabajo. *Gestalt* es una palabra

---

<sup>1</sup> Gombrich, E.H., “Descubrimiento visual a través del arte”. Hogg, J y otros autores, *Psicología y artes visuales*. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1969. pp. 212 – 216.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 219.

alemana que quiere decir “forma” y se viene utilizando desde los comienzos del siglo XX para designar un cuerpo de principios científicos que deducían esencialmente experimentos sobre la percepción sensorial. La experiencia sensorial tiene que ver con nuestra experiencia física, todo lo que percibimos se vuelve pensamiento, todo razonamiento es por intuición y lo que no reconocemos lo inventamos con la mente. La visión resultó ser una aprehensión de la realidad creadora, imaginativa, inventiva y aguda. Rudolf Arnheim escribió: “Todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición y toda observación es también invención”.<sup>3</sup> Si hemos podido familiarizarnos con las cosas de nuestro entorno es precisamente porque ellas se han constituido para nosotros a través de fuerzas de organización perceptual, permitiéndonos experimentarlas para darnos cuenta de su importancia, ya que todos esos objetos forman parte vital de nuestro campo espacial y entorno visual.<sup>4</sup>

Estas teorías de la *Gestalt* que tienen que ver con la percepción, han sido el estudio del arte y de la psicología durante muchos años, al igual que la teoría asociacionista de la psicología analítica del siglo XIX, donde el resultado final es que nuestra percepción es una suma de muchas sensaciones individuales aisladas y contextualizadas para percibir las cosas en su conjunto. Wertheimer, Köhler y Köffka (Escuela de Psicología *Gestalt* de Berlín), fueron formulando diversos cuerpos teóricos partiendo de un enfoque en que los mecanismos de la percepción visual y las leyes que la rigen ocupan un lugar importante.

---

<sup>3</sup> Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma. p. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 64, 66 y 82.

La *Gestalttheorie* consideró la percepción visual no como un simple registro o una reproducción de los elementos del entorno, sino como un proceso activo general y selectivo, es decir una totalidad de elementos que explican las características a estímulos visuales en relación a nuestras tendencias psicofisiológicas básicas.<sup>5</sup> A veces no vemos lo que realmente hay, sino lo que estamos predispuestos a ver, como cuando Arnheim utilizó dibujos para demostrar esta ley gestáltica según la cual, la percepción de un elemento aislado no es la misma en contextos diferentes.<sup>6</sup> Christian von Ehrenfels, filósofo austriaco que se dedicó a los estudios de psicología y moral, señaló que si uno de cada doce observadores escuchará una de doce notas de una melodía, la suma de cada experiencia no correspondería a la experiencia de quién escuchase la melodía completa, esto quiere decir que los distintos aspectos y elementos de un lugar funcionan como parte de un esquema global.

Las leyes de la figura y fondo ayudan a explicar determinadas experiencias perceptivas, pero no deben olvidarse las aportaciones del observador y las circunstancias históricas.<sup>7</sup> Las diferencias entre los puntos de vista de Arnheim y Gombrich sobre el tema de la *Gestalt* son que el primero pone acento en las formas y en la psicofisiología, mientras que el segundo acentúa los significados y las convenciones.<sup>8</sup> Las figuras llegan a ser significativas en la medida en que

---

<sup>5</sup> Furió, Vicenç. "Lo que sabemos y lo que vemos". *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002. pp 161 y 162.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>8</sup> *Ibid.*, en la Nota 20, "Lo que sabemos y lo que vemos", p. 174.

hemos aprendido su significación y podemos referirlas a un objeto o suceso del mundo real. Los patrones pueden tener estructuras predecibles pero no tienen en general el aspecto de un objeto con el que estemos familiarizados.<sup>9</sup>

Con los patrones geométricos bidimensionales, como en el cubismo, el problema se vuelve más complejo para la percepción, ya que hay varias direcciones de movimiento posible sobre una superficie plana, con secuencias temporales que llegan una después de la otra y algunos de estos patrones pueden implicar juegos de adivinación.<sup>10</sup> Así también el enmascaramiento de figuras conocidas ha sido utilizado por muchos autores para criticar explicaciones exclusivamente empiristas de la estructuralidad perceptiva.<sup>11</sup>

Todos sabemos que los contornos que separan una figura de su fondo normalmente tienen una función unilateral, pertenecen a la figura pero no delimitan el fondo. (Ver figs. 62 - 71) Eso significa que el fondo no tiene forma en la zona de contacto con la figura, por lo tanto, si se logra que una figura asuma el papel de fondo, se la priva de su atributo esencial y en esta forma es posible esconderla a la vista sin cubrirla. Esta inversión de la relación figura-fondo es coercitiva: después de un período de observación, se produce espontáneamente una

---

<sup>9</sup> Hogg, J. "Los puntos de inflexión en la historia del arte occidental", capítulo basado en una conferencia, *A Psycho-Analytical Evaluation of Abstract Art*, pronunciada en el *Institute of Contemporary Arts* de Londres, en el mes de mayo de 1951, Hogg, J y otros autores, *Psicología y artes visuales*. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1969. p. 229.

<sup>10</sup> Green, R.T. y Courtis, M.C., "Teoría de la información y percepción de la figura: la metáfora que fracasa". Hogg, J y otros autores, *Psicología y artes visuales*. Colección Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1969. pág. 231.

<sup>11</sup> Kanisza, Gaetano. "La percepción actual, la experiencia pasada y el experimento imposible", *Grámatica de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1980. p. 184.

reorganización repentina y la figura desaparece como tal, cada trozo adquiere independencia.<sup>12</sup> Ese enmascaramiento por desmembramiento es un procedimiento que puede superar ciertos límites y alcanzar resultados con lo que las figuras pueden ser ya sólo pensadas y no vistas.<sup>13</sup>

Se le ha llamado enmascaramiento en el espacio a esos procedimientos que consisten en interferir la visibilidad de una figura o estructura mediante modificaciones del contexto.<sup>14</sup> Las formas suelen corresponder a una distribución específica de líneas de fuerza o de vectores, a un patrón dinámico de tensiones que se establece en el interior de un contorno, estas líneas son las que limitan una figura o composición, pero que con una amputación de cierta importancia puede alterar el equilibrio del patrón. Con una amputación profunda o de otro tipo se puede alterar y provocar nuevos ordenamientos que caracterizan a otra familia de formas.<sup>15</sup>

La variedad de formas puede causar diferentes efectos y confundirnos total o parcialmente. Lo más interesante en este proyecto ha sido ver qué pasa con un entorno cotidiano como lo es la ciudad, donde conducimos autos o tomamos transporte público. Nuestro modo de relacionarnos espacialmente en un lugar donde las formas cambian constantemente es una propuesta de ejercicio mental, de memoria, y de una estética visual importante. Enrarecer el entorno donde

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, en “Está enmascarado sólo lo que puede desenmascararse”. p. 327.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>14</sup> *Ibid.*, Kanisza hace en esta parte la referencia al trabajo de investigación de Walter Gerbino sobre la convexidad y simetría. p. 341.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 342.

vivimos es una estrategia de orden perceptual y de crítica social-política, (figs. 43 - 53). La experiencia estética es un proceso que implica un intento de conocimiento y el espectador se enfrentan a la cuestión básica de ¿qué es lo que significa ese objeto? (si es que significa algo).

Si el arte “piensa” y el espectador es apremiado a pensar con él, entonces el arte no es sólo objeto de encuadramiento, sino que funciona como un marco para el pensamiento cultural.<sup>16</sup> Para el pensador e historiador francés Hubert Damisch, la pintura y otros productos culturales representan un proyecto intelectual filosófico. Para él no se trata de la pintura como simple manifestación pasiva de una cultura o período histórico, o como producto de la intención del artista, la pintura es una práctica reflexiva y un acto de pensamiento. La obra de arte es una expresión del período histórico que la generó y es sin duda una actividad intelectual.<sup>17</sup>

Con la teoría de Damisch, el significado del arte puede ser planteado considerándolo como una forma de pensamiento doble. Primero: como espectador, uno es invitado a pensar con la obra de arte, lo que significa que uno es impulsado a iniciar un diálogo articulando cuestiones de naturaleza más general, filosófica, política o social, y sólo cuando el espectador de arte plantee las preguntas correctas, la obra de arte liberará sus ideas. Segundo: aquello que es histórico en la obra de arte sólo puede ser realmente comprendido cuando se le

---

<sup>16</sup> Ernst van Alphen, hace referencias a los textos de Hubert Damisch en “¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?, Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual”. Trad. Yolanda Pérez Sánchez. *Journal of Visual Culture*, 2005 pp. 83, 84. El texto de Damisch está en *Théorie du/nuage/. Pour une nouvelle histoire de l'arte A theory of the/ Cloud/. Toward a history of painting*. Trans. Janet Lloyd. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 85.

permite ser una expresión histórica de un problema de carácter general y fundamental.<sup>18</sup>

Volviendo a los procedimientos de encubrimiento que mencione arriba, con la *Gestalt* podemos percatarnos de una infinidad de ejemplos para volver invisibles a los objetos estando completamente al descubierto, por ejemplo los uniformes de soldados o cazadores que se integran al paisaje y nos hacen perder su contorno. Wolfgang Metzger, psicólogo de la *Gestalt*, en su investigación *Gesetze des Sehens*, (Leyes de la visión de 1975), dedica dos capítulos a un análisis de los varios principios según los cuales los animales se mimetizan, demostrando cómo en todos los casos actúan leyes de la visión que favorecen la segmentación del campo visual del observador donde aparecen objetos como troncos, hojas, piedras, matorrales, en lugar de los objetos que realmente se buscan.

Lo mismo sucede con el camuflaje militar al utilizar esa unidad de objetos que se quiebran en partes y que se funden con el entorno, técnica que utiliza la naturaleza para proteger a los animales y que los artistas modernos han aprovechado para experimentar la reorganización de objetos de maneras que contradicen la experiencia cotidiana.<sup>19</sup> Curiosamente el camuflaje alemán fue más impresionista que los patrones utilizados por otros ejércitos, (figs. 84 – 86) y aún

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 88 y 89.

<sup>19</sup> Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma. p. 87.

más curioso es la posibilidad de que algunos de esos patrones pudieron haber sido pintados por el mismo Paul Klee, o por alguno de sus estudiantes.<sup>20</sup>

En esta primera parte quiero resaltar la habilidad que tienen algunos artistas para esconder formas de nuestro campo visual, con gran sensibilidad de color y formas. Quiero mencionar el trabajo del pintor escocés Peter Doig, con el que encuentro muchas similitudes entre esa sensibilidad pictórica, las *Gestalt* y el camuflaje, aunque probablemente solo se trate de una mirada obsesiva que tengo al ver este tipo de imágenes pictóricas, (Ver fig. 87).

Peter Doig suele ocultar objetos y personajes en sus grandes paisajes, donde la naturaleza nos remite a helados parajes nórdicos. Sus paisajes son transparentes y difusos y a veces muy parecidos a los cuadros de Edvard Munch, donde la sensualidad se nos transmite con matices acuarelados, manchas y líneas sencillas que se escurren con desenfado, pero que ya dentro de una totalidad, la composición es una construcción compleja. Varios de sus paisajes están impregnados de fantasmagoría, con un pequeño toque de misterio que envuelve casas y bosques que están representados con profundos contrastes de color y espacialidad. Doig es uno de esos artistas que se encuentra en constante tránsito, siempre deseoso de obtener nuevas experiencias y motivos para pintar.

Los horizontes de sus paisajes se encuentran frecuentemente difuminados con veladuras donde podemos encontrar la presencia de algunas figuras fantasmales

---

<sup>20</sup> Behrens, Roy R. *False Colors: art, design and modern camouflage*. USA, Bobolink Books, 2002. p. 75.

o formas semiborradas. Doig usa una variedad de planos y capas transparentes con yuxtaposición de formas orgánicas que le dan gran profundidad a sus escenas. Sus figuras se encuentran en grandes campos vacíos, que transmiten atmosferas frías con unos cielos que están a punto de llover. Se trata de paisajes oníricos donde no hay un movimiento real, más que en la composición pictórica, como metáfora de viajes a tierras sin propietarios. Algunas siluetas o sombras que aparecen en los caminos de sus cuadros son presencias que atraviesan la distancia y el tiempo. El pintor muestra sus territorios mentales con imágenes silenciosas que sugieren historias de tiempos pasados o crímenes terribles, momentos de remembranza y nostalgia.

La obra *Swamped* (fig. 87), de 1990 es particularmente una de mis pinturas favoritas, con un tema que retoma constantemente (la primera vez que pintó este pantano fue en 1987 aproximadamente). Ésta pintura se basa en la película *Friday 13th*, que vió una noche cuando era muy joven y que le causó gran fascinación. La pintura es escalofriantemente extraña, no por tratarse de una película de culto del terror de los años 80, sino por los planos velados, una lancha que se encuentra flotando sobre una especie de nata o espuma y la variedad de árboles retorcidos que están reflejados sobre el pantano. Estas formas nos hacen perder la perspectiva a momentos y la distancia entre los objetos es cuestionable: ¿Qué es lo que está adelante y atrás, arriba y abajo? ¿Se trata de una ilusión para crear sensaciones en nuestra mente?

En la parte inferior del cuadro salen pequeños círculos negros donde se asoman las puntas de unas ramas que provocan una confusión de superficies. La variedad

de detalles en esta pintura hace que la canoa que esta sobre el pantano parezca como si estuviera flotando. Esta es una gran imagen pictórica con muchos detalles, la fuerza pictórica que tiene me hacen pensar en las teorías de la *Gestalt*, pero también en las imágenes del cine. La presencia de muchas de sus formas encubiertas nos dan la sensación de tratarse de cosas vivas, pero que no son tan fáciles de definir a un primer vistazo. Aquí es donde nuestra relación con el espacio y nuestra experiencia nos permiten entender las formas.

Efectivamente para mí, esta pintura se trata de una referencia a la cultura visual, a la cultura pop del cine, pero también hace una aparente relación con la naturaleza y nuestras experiencias. Lo que me parece más complicado en este cuadro es la ilusión pictórica que se vuelve otra nueva experiencia sensorial en grandes dimensiones, una experiencia espacial con varias historias entrelazadas que tenemos que ir armando en nuestra cabeza poco a poco.

## 6. Imágenes multiestables y metaimágenes

Antes de describir las imágenes multiestables que se relacionan con la *Gestalt*, tengo que explicar nuevamente lo que son las metaimágenes ya que se relacionan entre sí o funcionan juntas. Como mencione anteriormente, las metaimágenes son un conjunto de imágenes de espacios y niveles concéntricos anillados, es decir, es una imagen dentro de otras que duplican su contenido, una imagen que hace referencia a otras imágenes y que muestran partes de nuestra cultura visual. La metaimagen es una pieza de aparato cultural móvil, que puede desempeñar un papel secundario como ilustración, una especie de imagen sumarial que encapsula todo un episteme o una teoría del conocimiento.<sup>1</sup>

Pueden ser imágenes sumadas a discursos auditivos sobre imágenes impresas: imagen y palabra, es decir, representaciones visuales y verbales que interactúan con intereses de poder y axiología. Un ejemplo claro es el internet lo que nos da a entender que todos los medios ya son mixtos, donde ya no existen las artes “puras” visuales o verbales y cuya influencia mediática en el ser humano convierte todo esto en dispositivos que rigen nuestra vida, pensemos en las *PC*, los teléfonos celulares, los *iPod* y *iPad*.

Después de definir algunos tipos de metaimágenes, es necesario explicar lo que sucede con mis imágenes pictóricas, de las cuales se pueden ver lecturas contrarias. Estas lecturas contrarias son las imágenes multiestables. Como lo

---

<sup>1</sup> Mitchell, W. J. T. “metaimágenes”. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. España. Akal, 2009, p. 50.

describe W. J. T. Mitchell en *Teoría de la imagen*, los dibujos y los diagramas ambiguos que se utilizan en libros de psicología de la visión son imágenes multiestables porque tienen componentes familiares que reconocemos de alguna manera, y que se relacionan con los estudios antropológicos del arte primitivo. Esta relación de imágenes que creemos reconocer, son máscaras, escudos, ornamentos, objetos rituales que nos muestran paradojas visuales en las que se unen formas humanas y naturales. Muchas de ellas son vistas frontales o de perfil, formas que en el tiempo y el espacio, la figura y el fondo, el sujeto y el objeto se embarcan en un interminable sube y baja.

Estas imágenes se muestran a sí mismas escenificando un autoconocimiento de otras imágenes, esto es lo que llama Mitchell el fenómeno de anillado. Imágenes que se ocultan o se presentan dentro de otras, dejando una frontera ambigua entre la representación. Esa ambigüedad es la que produce una especie de efecto de autorreferencia, una invitación a regresar fascinado al misterioso objeto cuya identidad parece ser mutable. La identidad del observador puede encontrarse en un diálogo con estereotipos culturales específicos que buscan reconocer algo que tenemos adentro.

Para el psicólogo estadounidense Joseph Jastrow (en *Fact and Fable Psychology*, Nueva York, Houghton-Mifflin, 1900), el ojo se puede comparar con una cámara fotográfica, con su tapa en forma de párpado, su obturador en forma de iris, su lente y su placa sensitiva en la retina, con lo que el ojo genera un modelo familiar en la mente y las imágenes que se revelan, se van apilando como nuestros archivos mentales. Las imágenes multiestables en general revelan la presencia de

un “ojo de la mente”, que interpreta imágenes viendo diferentes aspectos de cada una de ellas. El ojo corpóreo simplemente transmite información, la imagen de la retina no cambia pero la identidad del observador, se localiza en el “ojo de la mente”. Todos los ojos físicos ven igual, pero los “ojos mentales” reflexionan sobre su propia individualidad, sobre lo que ven en particular. <sup>2</sup>

La autorreferencia de la imagen no es una característica exclusivamente formal e interna que distinga unas imágenes de otras, sino un elemento funcional y pragmático, cuestión de uso y contexto. Cualquier imagen que se utilice para reflexionar sobre la naturaleza de otras imágenes es una metaimagen. Podríamos decir que el autoconocimiento es solo una metáfora cuando se trata de imágenes que no son líneas, colores y formas sobre una superficie plana. Sabemos que las imágenes han sido más que eso: ídolos, fetiches, espejos mágicos, objetos que parecen tener presencia o vida propia, que nos hablan y devuelven la mirada.

Esta capacidad de desestabilizar la identidad es un problema fenomenológico, una transacción entre imágenes y observadores, activados por la multiestabilidad, cambio entre figura y fondo, (figs. 88 - 93). La cuestión de los efectos y de la identidad no sólo reside en el encuentro entre la imagen y el ojo, implica el estatus de la metaimagen en un campo cultural, su forma de posicionarse frente a las disciplinas, los discursos y las instituciones.

Las metaimágenes son notoriamente migratorias, se mueven desde la cultura popular a la ciencia, la filosofía o la historia del arte, pasando desde una posición

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 52.

marginal a otra central. Nos muestran la visión y dan imagen a la teoría.<sup>3</sup> Otro tipo de metaimagen depende de la inserción de la imagen en un discurso sobre la visión y la representación, una autorreferencia pictórica como recurso didáctico, donde la imagen está dirigida a un problema de relación entre imágenes y textos. Esta relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita ya que dos lecturas son suficientes para inaugurar esa relación infinita, del mismo modo que la dualidad.

Las imágenes multiestables no sólo provocan una visión doble, sino una voz doble y una relación doble entre lenguaje y experiencia visual.<sup>4</sup> Con esto no quiero decir que se trata de que las palabras contradigan a las imágenes, sino que interactúen entre sí, como si las imágenes pudieran hablar y las palabras estuvieran expuestas, por ejemplo *Elbe 3* (ver fig. 98), es un paisaje abstracto que con una palabra puede cambiar todo el contexto de la imagen. Esta pintura como metaimagen es una ventana que hace referencia al lenguaje pictórico y al texto, donde la figuración de un entorno se oculta con formas multiestables y donde el “giro pictorial” nos lleva a otro espacio de reflexión. Esta pintura como metaimagen se ve nuevamente modificada al trasladarse al internet transformando su materia en una presencia electrónica, una ventana en la red de internet que la convierte en una presencia fantasmagórica que se mantiene en nuestro cerebro como un recuerdo electrónico.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 57 y 58.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 65 y 66.

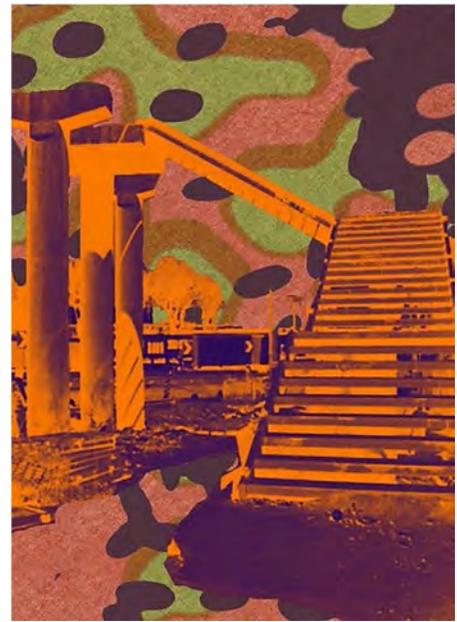
El trabajo que conforma este proyecto de tesis se ha transformado desde su origen, donde la imagen fotográfica y la representación pictórica se han vuelto antimateria y formas multiestables, ideas abstractas relacionadas con la naturaleza para ser proyectadas sobre la ciudad. Un ir y venir de la materia (la pintura) a la antimateria (imagen electrónica), para esconder la realidad de nuestra vida urbana.

Para cerrar con este capítulo, quiero aclarar que las metaimágenes son un problema de campo y un estudio amplio de la teoría de la representación. La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad para la representación pictórica, con lo que se vuelve un lugar donde las imágenes se revelan y se conocen, donde se reflexiona sobre las intersecciones entre lo visual, el lenguaje y la similitud, donde se puede especular sobre su naturaleza, su origen y su historia.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 77.





Figs. 1 – 6. Bocetos o imágenes apropiadas del Internet, donde podemos ver la construcción del Segundo Piso en el periférico de la Ciudad de México. Con estas imágenes me proponía destacar los desechos de las constructoras y sus proyectos inconclusos, como lo son los puentes peatonales y postes sin fin, con lo que se ha ido acumulando gran cantidad de basura visual sin ninguna función.



Fig. 7. *Dazzle Razzle* sobre puente en una vía rápida en dirección a Galveston, Texas, 2011.



Fig. 8. *Dazzle Razzle* y camuflaje selvático para cubrir embotellamientos y edificios en mal estado, Viaducto de la Ciudad de México, 2012.



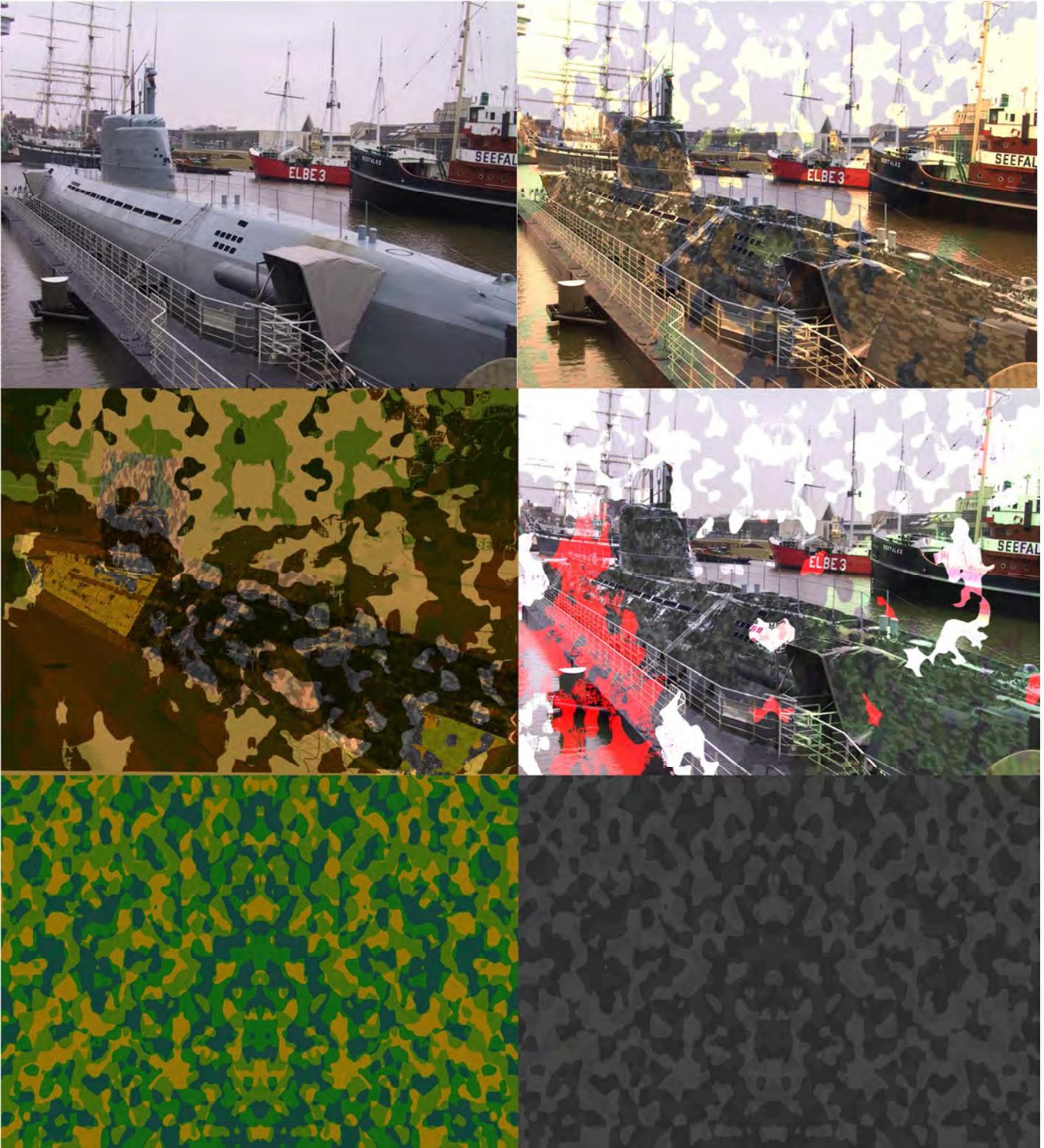
Figs. 9 y 10. Arriba: maquinaria con yuxtaposición de patrones del camuflaje, puerto de Bremerhaven, Alemania, 2012. Abajo: un diseños de camuflaje alterado cromáticamente, 2011.



Fig. 11. Imagen alterada con patrones o formas de camuflaje distribuidos en diferentes planos y perspectivas, Houston, Texas, 2012.



Figs. 12 - 14. Vías rápidas para automóviles en Houston, Texas, 2012.



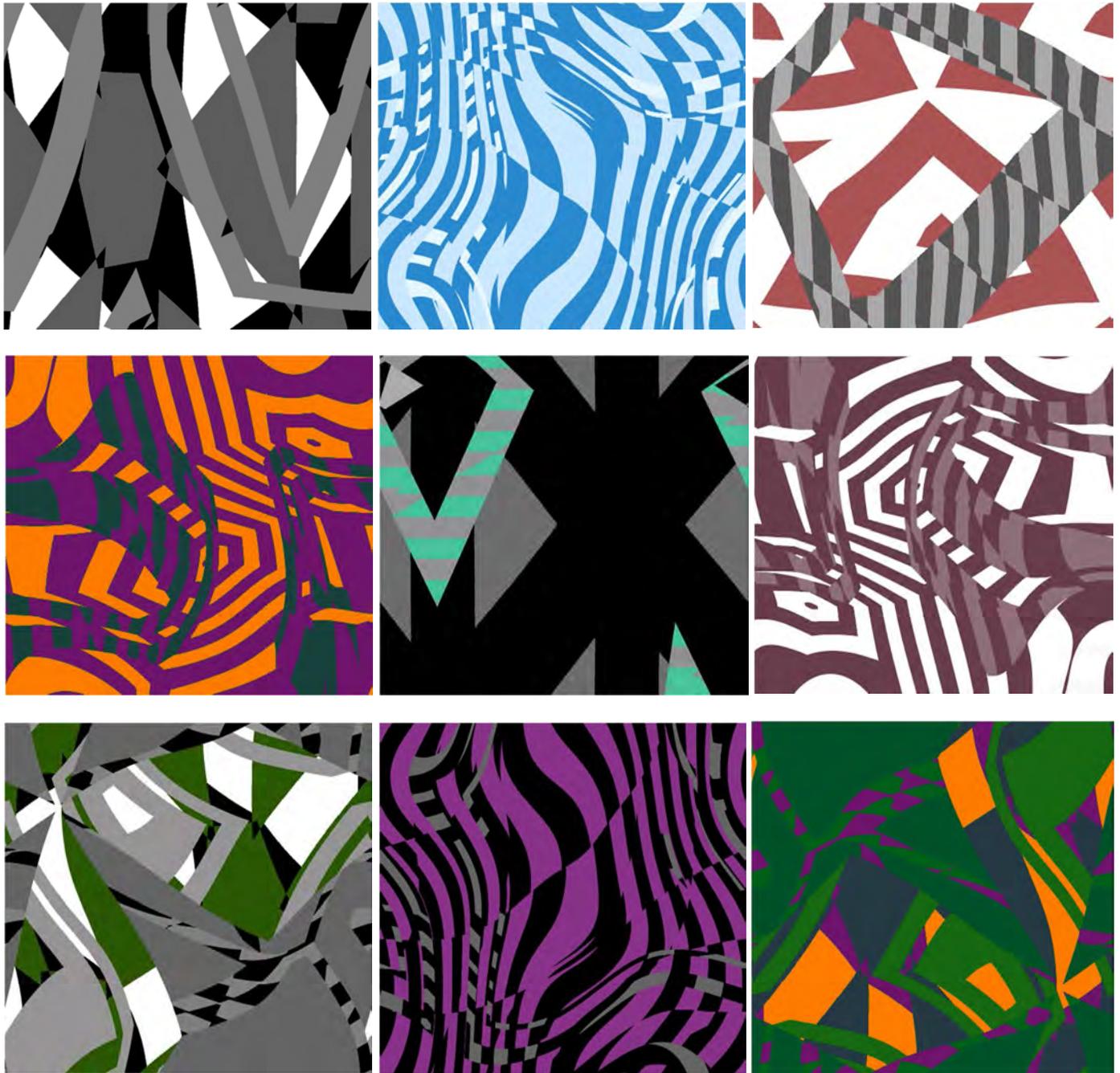
Figs. 15 - 20. Variaciones de una imagen. Alteración y yuxtaposición de camuflaje sobre submarino, Alemania, 2012.



Fig. 21. Edificio cubierto con patrones camuflaje, Banff, Canadá, 2012.



Figs. 22 – 24. Rompiendo la perspectiva en edificios de Viaducto e Insurgentes, Ciudad de México, 2012.



Figs. 25 – 33. Patrones *Dazzle Razzle* para disfrazar fachadas de edificios y caminos, 2011-2012  
(Diseños apropiados, distorsionados y alterados cromáticamente de los originales)



Figs. 34 – 37. Frank Ackermann: *Mental Map: Evasion V*, acrílico sobre tela, 1996. Colección Saatchi Gallery; *Coming Home and (Meet Me) At the Waterfall*, acrílico sobre muro, Texas Cowboys Stadium, 2009; *Mental Map: Evasion VI*, acrílico sobre tela, 1996. Colección Saatchi Gallery; *Evasion XVI, (the disaster)*, acrílico sobre tela, 1998, Colección Goetz.



Figs. 38 - 42. Viejos edificios en los barrios de Kreuzberg y Berlin Mitte, así como una antigua fábrica junto al río Spree. Podemos ver que la mayoría de las veces la intervención sobre edificios es con un estilo figurativo o caricaturesco, y otras veces tienen las típicas tipografías o los *drippings* de color. Lo que me interesa resaltar con esto, es la habilidad por invadir el espacio público mediante el color y la forma que provocan una noción estética visual en los transeúntes. Fotografías archivo personal, 2010.



Fig. 43. *Ciudad crítica*. Óleo sobre tela reciclada, 212 x 90 cm. 2011, vista del eje 10 que casi llega a periférico de la Ciudad de México, varias imágenes se retomaron de *google earth* para reconstruir la totalidad de esta en pintura.



Fig. 44. *Vortex Bridge*. Mixta sobre tela reciclada, 212 x 88 cm. 2011. Otro puente peatonal que atraviesa Viaducto en la Ciudad de México. En esta pintura los diseños no están sobre la superficie urbana sino que crean una atmosfera alrededor del puente, aunque bien podría tratarse de una especie de vitrina para cubrirnos del tránsito urbano y el esmog.



Fig. 45. *Schrot*. Óleo sobre tela reciclada, 212 x 92 cm. 2011. Las imágenes originales fueron apropiaciones desde el internet, donde se mostraba en algunos diarios metropolitanos de la Ciudad de México el trabajo inconcluso en la construcción de puentes peatonales y con lo cual se ha causado numerosos accidentes e incluso la muerte entre peatones. La palabra alemana *Schrot* significa chatarra.



Fig. 46. *Viaducto*. Acrílico sobre tela reciclada, 212 x 85 cm. 2011. Imagen con vista desde abajo y dentro del periférico de la Ciudad de México.



Fig. 47. *Go on the Razzle*. Mixta sobre lona reciclada, 212 x 94 cm. 2011.



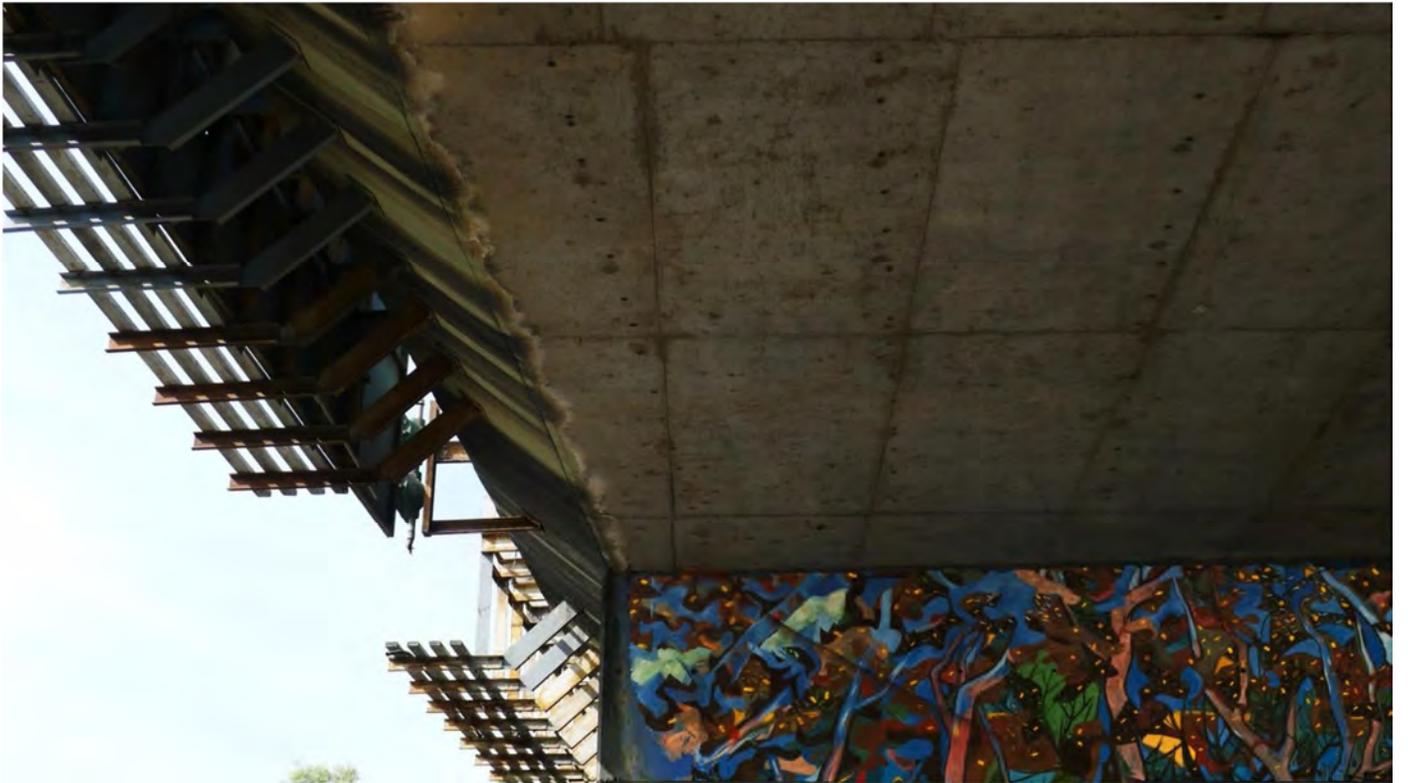
Figs. 48, 49 y 50. *Puente I, II y III* - Óleo sobre tela. 66 x 117 cm. 2012. Representación de diseños *Dazzle Razzle* como si se trataran de *graffiti* sobre puentes y avenidas vehiculares de alta velocidad.



Fig. 51. Camuflaje sobre vía de alta velocidad (a modo de grafiti o por proyección de imágenes). Foto digital, 2012.



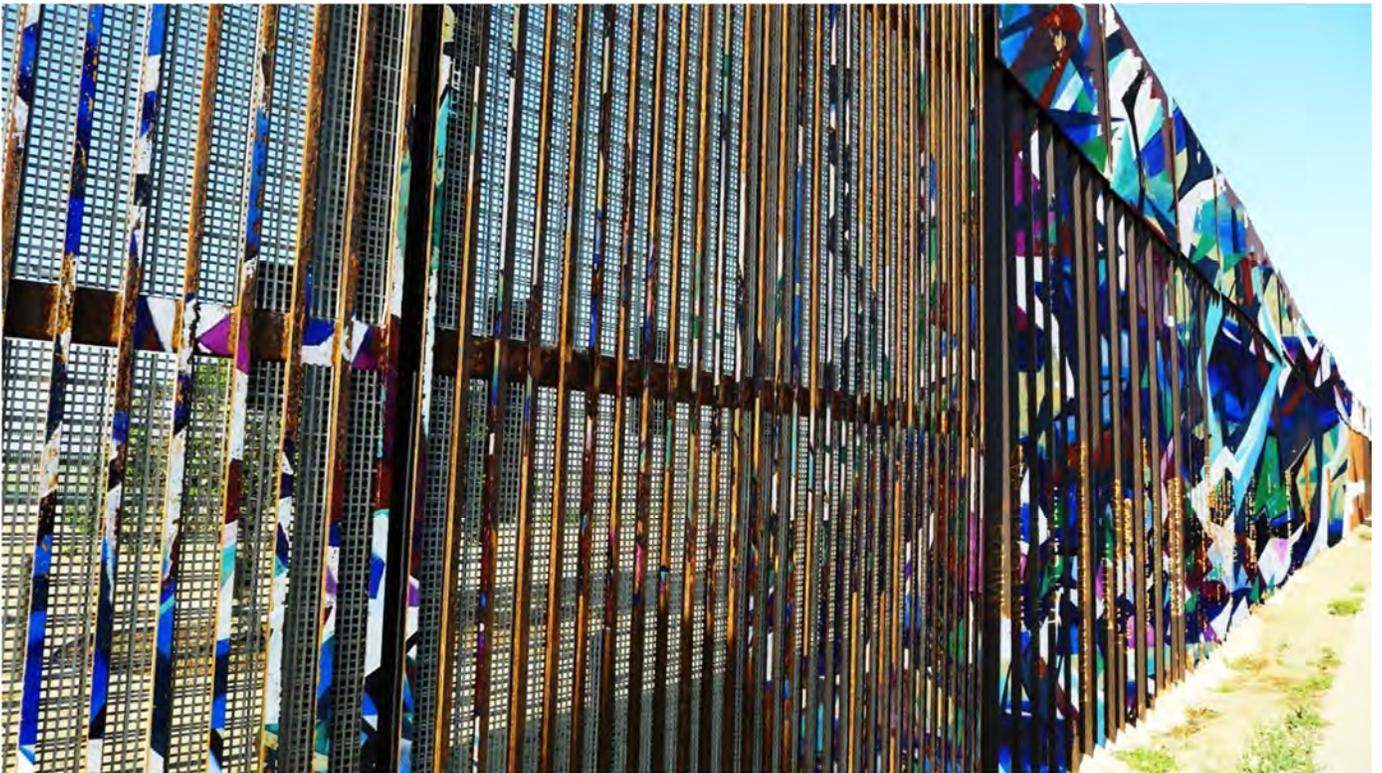
Figs. 52 y 53. *Monumentos efímeros de la posmodernidad*, óleos y pasteles sobre telas de poliéster, 120 x 100 cm. c/u. 2012



Figs. 54 y 55. Puente fronterizo en estado de ruina. Tijuana, B.C., antes de cruzar la frontera hacia San Ysidro, Estados Unidos, foto digital 2012.



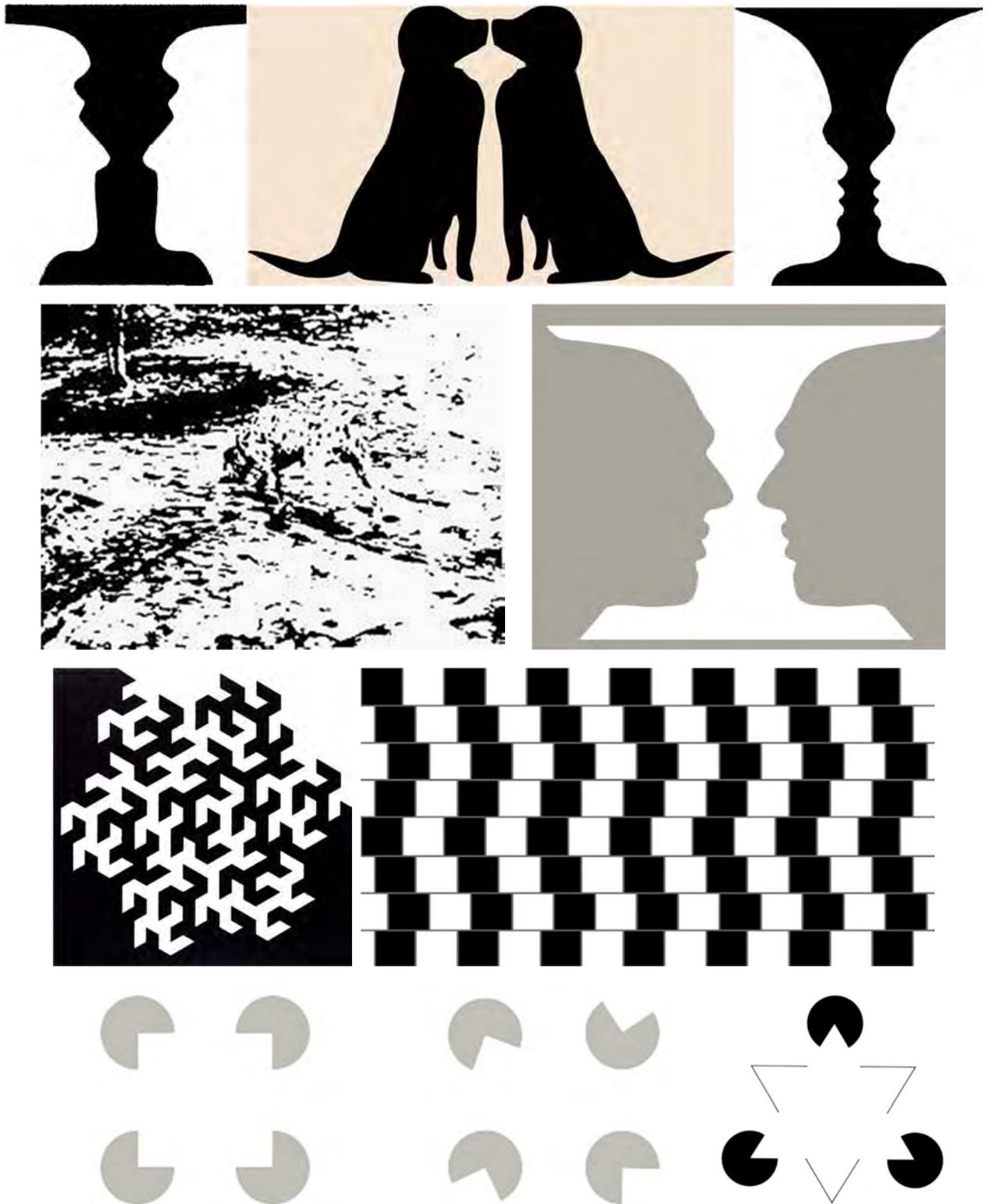
Figs. 56 y 57. Viviendas improvisadas por paracaidistas en la carretera hacia Rosarito y departamentos en los alrededores de Tijuana, foto digital 2012.



Figs. 58 y 59. Muro fronterizo en Avenida del Pacifico, entre la Monumental Plaza de Toros y el Friendship Park, foto digital 2012.



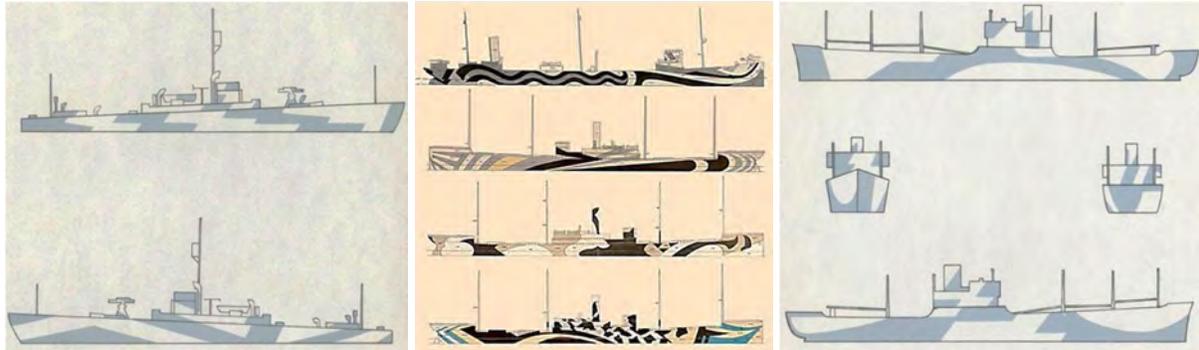
Figs. 60 y 61. Segundo piso de periférico norte, Estado de México, foto digital 2013.



Figs. 62 – 71. Estos han sido algunos de los diseños más populares que utilizaron Wertheimer, Köhler y Köffka en sus investigaciones sobre la percepción visual en la Escuela de Psicología *Gestalt* de Berlín, con lo que afirmaban que el resultado final de toda nuestra percepción es una suma de muchas sensaciones individuales aisladas y contextualizadas para percibir las cosas en su conjunto. El fondo y la forma la reconstruimos en nuestra cabeza, lo cual es una práctica común e intuitiva en la vida diaria, ya que nuestras experiencias nos obligan a enfrentarnos con objetos del exterior en muy variadas circunstancias.



Figs. 72, 73 y 74. Diseños *Dazzle* o de "Deslumbre" para barcos atribuidos a Edward Wadsworth.



Figs. 75, 76 y 77. Diseños *Dazzle Razzle* para barcos ingleses durante la Primera Guerra Mundial.



Figs. 78, 79 y 80. Patrones *Dazzle Razzle* y camuflaje para desierto y selva, utilizados en aviones durante el Siglo XX.



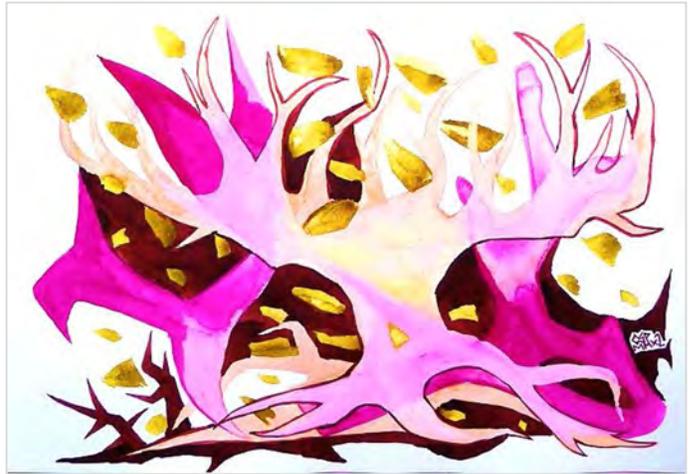
Figs. 81, 82 y 83. Camouflage at Honor Fraser, Serigrafías de Andy Warhol, exhibidas en febrero del 2011.  
Fuente consultada, febrero 2012: <http://artweek.la/issue/premiere/article/andy-warhol-camouflage-at-honor-fraser>.



Figs. 84, 85 y 86. Patrones de camuflaje para uniformes alemanes con formas de astilla y árboles de plátano en tonalidades de temporada verano y otoño, diseños entre 1931 a 1942.



Figs. 87. Peter Doig: *Swamped*, óleo sobre tela, 197 x 241 cm. de 1990.



Figs. 88 – 93. Serie de dibujos con formas orgánicas fragmentadas o imágenes multiestables que hacen referencia a formas de la naturaleza. Acuarelas y tinta china sobre papel de algodón, 2012.



Fig. 94. *Espinos*. Óleo sobre textil de algodón, 120 x 100 cm. 2012



Fig. 95. *Selva blanca*. Óleo sobre textil de algodón, 120 x 100 cm. 2012.



Fig. 96. *Waldgeister*. Óleo sobre tela de manta cruda. 150 x 210 cm. 2012

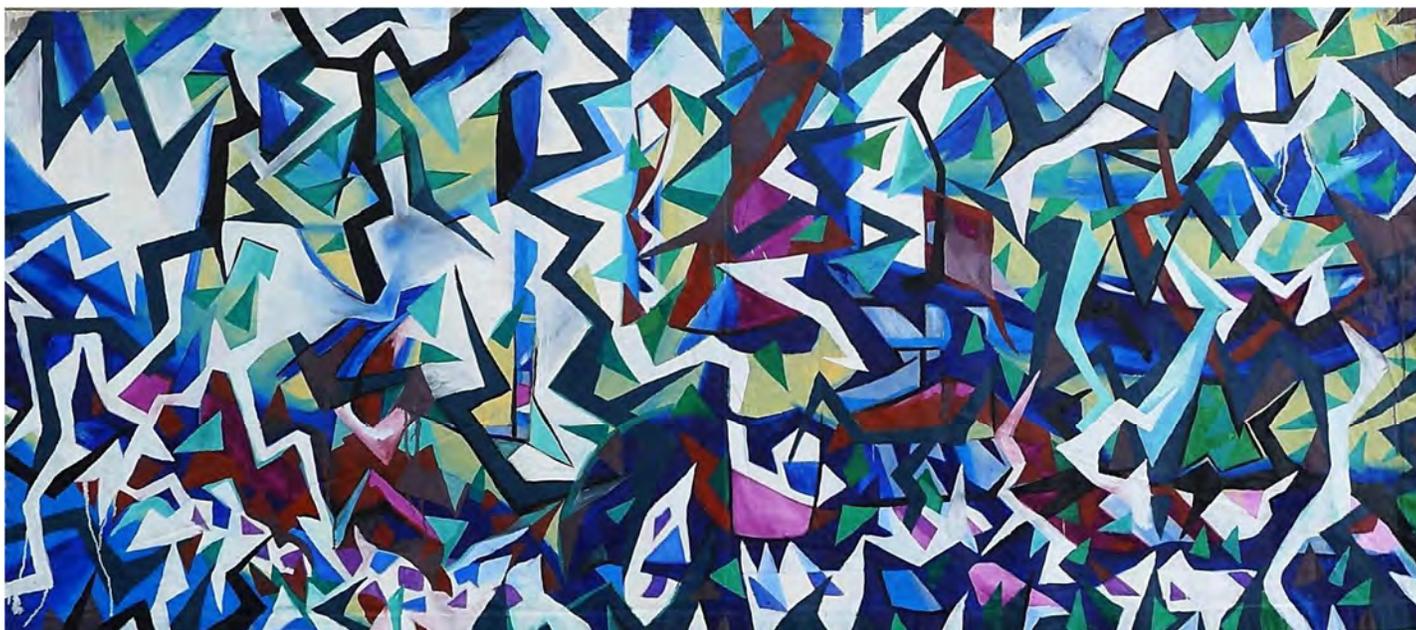


Fig. 97. *Splitter 2*. Óleo sobre tela reciclada. 212 x 94 cm. 2012



Fig. 98. *Elbe 3*. Óleo sobre tela reciclada. 212 x 85 cm. 2012



SEGUNDA PARTE

**IMAGEN, PINTURA, CULTURA VISUAL**



## 7. La imagen pictórica

Las imágenes pictóricas suelen atraernos y el anhelo por crear y contemplar semejanzas ha sido muy intenso a lo largo de toda la historia de la humanidad. En la Biblia se establece que todo objeto creado por el hombre con la intención de que se parezca a algo creado previamente por Dios puede ser una imagen. Los narradores griegos y los profetas hebreos creen que una imagen no es un objeto original, sino que se trata de un sustituto del mismo, ejerce el poder de atraer la mirada y de que la imagen se crea en principio como un cauce para los deseos humanos.<sup>1</sup> Al recurrir a la imagen para satisfacer nuestros deseos, damos por supuesto que ésta mantiene una relación dependiente con la realidad que la origina. Ese sustituto visible puede convertirse en objeto de admiración a costa de la persona o la entidad ausente e invisible que representa. Lo que queda reflejado ya no es por tanto lo real.

Las imágenes despiertan en nosotros recuerdos y anticipaciones, ello puede hacernos comprender lo que acaba de pasar y lo que ocurrirá, aunque la imagen pictórica sea estática y el momento aparezca detenido. Sabemos que este hecho es inseparable del significado que atribuimos a lo que vemos. No podrá comprenderse la representación del tiempo en la pintura sin contar con la temporalidad del proceso perceptivo y con los diversos factores que en él

---

<sup>1</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?* Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2001, pp. 11-14.

intervienen.<sup>2</sup> Al copiar meras apariencias el pintor no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita. Platón con desdén explicó que “el arte no es cosa sería, sino una niñería”.<sup>3</sup> En este ataque a la creación de imágenes, Platón caracterizó esa práctica como mimesis, sustantivo formado a partir del verbo *mimeisthai*, de donde se deriva imitar. Aristóteles afirmó que “a través de la mimesis el hombre adquiere sus primeros conocimientos”.

Aristóteles tiende a considerar que las imágenes proceden de la oposición del conocimiento frente al sentimiento, de la lógica frente a la intuición, de la cabeza frente al corazón; el hombre crea imágenes por su deseo de conocimiento y las produce para satisfacer sus deseos. La tradición dominante en Occidente ha asumido esta creación de imágenes y en su mayoría las autoridades en la materia de la pintura, daban por supuesto que los pintores satisfacían un anhelo común y legítimo de conocer el mundo, tanto al registrar o evocar la apariencia de los objetos físicos como al utilizar esas apariencias para comunicar significados.<sup>4</sup>

Los artistas se han esforzado sistemáticamente en dos ocasiones, la antigua Grecia y el Renacimiento, por aproximar sus imágenes al mundo visible paso a paso, a través de una sucesión de generaciones, hasta lograr esa semejanza capaz de engañar. En el mundo antiguo se veía la evolución del arte como un progreso técnico, como la conquista de esa destreza para la *mimesis*, para la imitación, que se consideraba la base del arte. Aristóteles (siglo IV a. C.) explica

---

<sup>2</sup> Furió, Vicenç. “Espacio, tiempo y pintura”. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002, p. 222.

<sup>3</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?* Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2001, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 16-19.

en su Poética porque la “imitación” debe proporcionar placer al hombre, porque disfrutamos mirando las copias perfectas de cosas cuya contemplación nos resulta penosa en la realidad.<sup>5</sup>

Los conceptos “imitación” y “naturaleza” podían combinarse para ofrecer una explicación compleja de la pintura en la teoría clásica; pero necesitaban complementarse con términos como *imaginatio* e idea para abarcar todos los aspectos de la práctica pictórica. Los pintores nunca se habían dado por satisfechos con limitarse a imitar lo que es dado por la naturaleza, imaginación significa reorganizar imágenes dadas, un trabajo de cortar y pegar.<sup>6</sup> Y al reorganizar las imágenes con una nueva composición, se nos habla de la idea que tiene el hombre de su relación con el mundo que le rodea, de su concepción del espacio y el tiempo, del lugar que ocupa o que quisiera ocupar en la realidad en la que vive y del lugar que adjudica a lo que contempla, sabe o imagina.<sup>7</sup>

La pintura es el modo de producción que distingue estos objetos planos de otros tipos de superficies marcadas. Si los objetos son productos, la pintura y el concepto que vincula una serie de experiencias visuales es una práctica. La pintura es el marcado de superficies para representar cosas visibles. Las pinturas nos presentan una imagen de las cosas que normalmente veríamos de otro modo. La imagen pictórica se ha definido tradicionalmente como una representación

---

<sup>5</sup> Gombrich, E.H., “Descubrimiento visual a través del arte”. Hogg, J y otros autores, *Psicología y artes visuales*. Colección Comunicación Visual. El. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1969, pp. 197, 198.

<sup>6</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?* Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2001, pp. 22 - 23.

<sup>7</sup> Furió, Vicenç. “Espacio, tiempo y pintura”. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002, p. 219.

natural que presenta de nuevo lo que la naturaleza había presentado en primer lugar, es nuestra imagen de la representación y de todo tipo de signos.<sup>8</sup>

Para Leon Battista Alberti (uno de los principales teóricos del Renacimiento), la aparente ventana de la pintura podía abrirse a la naturaleza entera. La pintura podía ofrecer una representación completa del cosmos en toda su diversidad, analizando y reconstruyendo todos los fenómenos visibles. Es cuando la pintura se consideró arte al menos desde el siglo XV, cuando Alberti y Leonardo exigieron esa categoría liberal, con cierta dignidad social para la ocupación del pintor, una equivalencia al de los poetas y músicos, basando fundamentalmente su petición en que la creación de imágenes tenía talla filosófica, puesto que dejaba manifiesta la capacidad humana de entender el mundo.<sup>9</sup>

El ojo es un mecanismo para hacer imágenes, lo que la mente recibe a partir del ojo crea las imágenes, es decir, la mente se encuentra “detrás del ojo”, interpretando esas imágenes en conocimiento. Principio que René Descartes examina como la posibilidad de que las imágenes no sean en absoluto semejanzas de lo real. Las imágenes que el ojo ofrece a la mente son representaciones del mundo y no su presencia original. La valoración adquirió un peso conceptual distinto tras el cambio de pensamiento del siglo XVIII, pasando a subrayar lo mental más que lo exterior.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?* Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2001, pp. 28, 31 y 32.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 190

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 60.

Ya entrada la revolución industrial en la década de 1890, Claude Monet escribió: “Un paisaje no existe por sí mismo...para mí, es sólo la atmósfera que rodea a los objetos lo que les confiere su valor real. Monet no creía estar dedicándose a registrar objetos observables, sino a expresar un estímulo de su alma, que él denominaba “sensación”.<sup>11</sup> Joshua Reynolds se expresó de la pintura como una actividad mental entre imaginación y sentimiento, mientras que lo que la cámara ofrece es algo sin interpretar, imprevisto y sin ingenio.<sup>12</sup> Es la carencia de juicios de la cámara la que nos impulsa a confiar en ella.<sup>13</sup> Por esta razón se suele contemplar a las pinturas sin la misma confianza como se lo concedemos a las fotografías, con lo que solemos creer que los pintores están condenados a ver lo que quieren, mientras las fotografías transmiten una verdad objetiva. Con la pintura, la forma es una y las sensaciones muchas, si pensamos como Platón en que la idea es forma como figura sólida externa a nosotros y como concepto, siempre se trata de sensaciones pasajeras y a partículas de la experiencia.<sup>14</sup>

Las pinturas cubistas analíticas de Picasso y Braque se volvieron obras paradigmáticas para la reeducación visual, donde los objetos sólidos habían sido desmantelados selectivamente de modos muy complejos sobre los que el espectador tiene que reflexionar con detenimiento, ya sea para buscar el estímulo visual original del pintor, o sea absorto en la interacción sobre la superficie de las

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>12</sup> Joshua Reynolds fue uno de los más importantes pintores ingleses del siglo XVIII, retratista especialista en idealizar la imperfección. En el texto se aclara su postura como pintor. *Ibid.*, p. 61.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 93.

marcas resultantes.<sup>15</sup> El *Guernica* es una obra que se ajustaba a los aspectos de la revolución representacional. Sometía su representación a enérgicos ritmos y superficies, y las formas planas se habían convertido en los elementos del pintor. El *Guernica* era “moderno” en virtud de su calidad plana y su distorsión expresiva que demostraba gran variedad de sensaciones. “Moderno” fue la palabra que se interpuso entre la pintura, por un lado, y las narraciones y los cuerpos por el otro, separándolos.<sup>16</sup>

Los surrealistas en cambio, proclamaban que no tenían talento, que estaban resueltos a matar la pintura, el surrealismo no fue un nuevo medio de expresión, sino un medio de liberación total de la muerte, decían André Breton y Louis Aragon en su manifiesto surrealista. Estos surrealistas apuntaban también hacia un nivel en el que la mente y la materia eran uno, una experiencia que presuntamente sólo se podía alcanzar negando todas las formas de control consciente artístico. Entregándose al sueño podían experimentar los deseos como objetos y viceversa. Al igual que los pintores realistas dieron la espalda a la fotografía.

El proyecto surrealista pretendía ignorar al mercado del arte, aun así, los pintores que se proponían matar la pintura tenían que vivir y en la medida que tenían talento y control consciente, acabaron inundando galerías y tiendas de carteles con imágenes burlescas, raras y divertidas, que pronto se volvieron accesibles a

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 108 y 109.

todo mundo. <sup>17</sup> Cabe mencionar que también hubo otros surrealistas disidentes llamados el “grupo de Bataille”, que designaban una oposición intelectual e interna al surrealismo de André Breton, y se enfocaron hacia un proyecto de ataque al sistema estructural que la modernidad europea se planteaba como paradigma de la civilización. La figura de Bataille fue el centro de este grupo separatista sociológico, y funcionó como apelación al subconsciente y como un intento de desmantelamiento a los paradigmas de la cultura occidental. Se puede consultar *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documentes*, de Dawn Ades (London-Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006). <sup>18</sup>

La pintura después de la Segunda Guerra Mundial podría dirigirse a la carnalidad del pintor o del espectador con su propia presencia física. Los ojos estaban demasiado asociados con el “yo”, con la mente y el espíritu. <sup>19</sup> Probablemente sea cierto que la mayoría de las pinturas se valoran como expresiones personales, y en efecto, la expresión personal ha amplificado el mundo de la pintura que vemos hoy, con un repertorio completo de colores, texturas y formas que se han ido desarrollando a través del sistema de valores.

La pintura políticamente realista suele ser apreciada no por lo que muestra, sino por la empatía que despierten los sentimientos del pintor. Comúnmente escuchamos esto: tu pintura expresa...para ti, pero para mí no me transmite nada”; “tenías algo en mente, algo que querías sacar, pero mirando lo que has

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>18</sup> Información consultada a través del portal [des-bordes.net](http://des-bordes.net)

<sup>19</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?* Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2001. pp. 180 - 181.

hecho, no creo haber entendido de qué se trataba; tus colores no me dicen nada en particular; son materia que mirar, pero mirar no es lo mismo que captar significados.<sup>20</sup>

Muchos pintores del período de auge económico de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta pensaron que el aspecto de las formas consistía en imágenes dadas, en un mundo que llegaba al espectador en formatos aplanados, a través de instantáneas fotográficas, publicidad y pantallas de cine y de televisión. Cuando Gerhard Richter pintaba a partir de fotografías con la menor inflexión personal, porque “la fotografía es la única imagen que dice la verdad absoluta” y Andy Warhol repetía *ad nauseam*, con una instantánea granulosa, la silla eléctrica, estaban afirmando que la experiencia moderna por excelencia era de dos dimensiones. Para los pintores influidos por esta nueva sensibilidad con las tecnologías de la posmodernidad, no sólo las formas del mundo sólido, sino el tiempo de la historia del arte se presentaban como superficies planas que podían procesarse, en un revoltijo que constituía la biblioteca de imágenes, del arte rupestre al Constructivismo, de Botticelli al grafiti, todo disponible por igual para ser reapropiado.<sup>21</sup>

El estilo se había convertido en un dispositivo de uso indiscriminado de imágenes con la posibilidad de apropiarse de ellas con cualquier medio formal como un acto personal coherente. La apropiación y la expresión de la imagen con el tiempo han venido a remplazar la representación pictórica y la imitación de la naturaleza. El

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 184 - 185.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 139 - 140.

arte de la pintura se ha convertido en la expresión de ideas y emociones en un lenguaje visual de dos dimensiones y si antes se consideraba que la tarea principal de la pintura era representar objetos visibles, la nueva definición aceptada hoy la convierte en un lenguaje visual de estados de la mente invisibles, en nuestro interior hay algo que transmuta todas nuestras impresiones antes de que emerjan en una nueva forma exterior.<sup>22</sup>

El espacio interior de la mente no sólo no tiene límites claros que se abren al infinito, las imágenes almacenadas del exterior (imágenes decodificadas en una experiencia externa e interiorizada según el efecto psicosocial), no se ven enturbiadas por sueños y prejuicios sino que están iluminadas por las visiones y la conciencia. Durante la modernidad la historia se interpretaba como la ampliación progresiva del dominio de la mente humana sobre el mundo natural pero lo que debía resultar era el dominio del espíritu humano. Afortunadamente la pintura tiene muchos significados, pero sólo en la medida en que abramos nuestros ojos a ella y le permitamos vagar y mirar fascinados la superficie, ese significado no es más que una idea o una emoción, no es un mensaje inequívoco y específico. Lo que vemos es lo que tenemos ante nosotros.

El arte, en cuanto certificado de valor, es siempre objeto de controversia, pero en la medida en que tiene una historia, las definiciones avanzan por acumulación en una dirección concreta.<sup>23</sup> Con el arte moderno se ha dado una zona imaginativa que ofrece una libertad positiva, libertad de crítica para cambiar el mundo, con una

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 144 y 172.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 194, 201, 210, 226.

libertad para proponer un mundo nuevo que implica desprenderse de la obligación de representar algo ya dado. La pintura no depende solo de un *estatus* como arte que pertenece a la acción y a la contemplación, sino que ahora depende de muchos otros contextos, de contingencias externas y provisionales, porque hoy la pintura como institución o práctica, se encuentra aparentemente agotada.

Las imágenes son cosas, estructuras físicas que ofrecen información para que las interpretemos.<sup>24</sup> Es así como el artista tiene la posibilidad de referirse a un mundo estrictamente personal o de no decir nada en concreto, además de que puede sugerir al observador que interprete la obra como guste, en función de sus experiencias y capacidades personales. Cuando referimos el grado de libertad interpretativa del arte abstracto, no excluimos que determinados artistas utilicen signos a los que atribuyan un significado muy concreto y no admitan ninguna interpretación que no corresponda con sus intenciones significativas.<sup>25</sup>

Para concluir afirmaré que la pintura tiende a convertirse en un fin en sí mismo, de alguna manera como lo sugirió Schelling a finales del siglo XIX: “el arte por el arte”, lo que se refiere a la pintura no como una imitación, sino de un igual de la naturaleza, autosuficiente o autónoma. Más acertada la expresión de Jean-Francois Lyotard, en donde los pintores después de Cézanne se han preocupado por “poner a la vista lo que hace que uno vea, y no lo que es visible”.<sup>26</sup> Para

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>25</sup> Furió, Vicenç. “El problema del significado”, *Espacio, tiempo y pintura*. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002, de la nota 27, p. 189.

<sup>26</sup> Bell, Julian. *¿Qué es la pintura?* Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2001, pp. 193 y 236.

Balzac en su novela *La obra de arte desconocida*, los objetos tienen muchos aspectos sin definir, de manera que no puede haber un único modo en que la realidad sea de verdad para que la copie un pintor. Las imágenes para el filósofo estadounidense Nelson Goodman, no se basan en la semejanza sino que funcionan como todo un sistema de signos.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 249.



## 8. El fin del modernismo pictórico: desmantelando ideas dominantes

La mayor parte de la gente piensa que una obra de arte es una descripción y que su temática es aquello que describe, algo que está en la obra: un perro, un paisaje o un cuadrado negro son el referente de la obra, y eso es de lo que trata. Siendo así, la obra que no describe nada no puede tratar de algo, por consiguiente, no puede ser una obra seria porque no trata nada.<sup>1</sup> Estas formas de pensar se han visto modificadas a partir del siglo XX. Y después de los años 40 (la posguerra), se comenzó a modificar la posición del arte, intentando establecerse en los Estados Unidos para desplazar a París como centro del arte. Los cambios políticos a nivel mundial en ese entonces, junto con la presencia de la Guerra Fría crearon nuevos conceptos de realidad, nuevas formas de mirar lo que pasaba, los artistas se volvían críticos ante su situación y la amenaza de una guerra nuclear.

La primera oleada de artistas abstractos se basó en la pretensión, planteada con toda seriedad, de hacer una obra que tratara sobre la nada. Esta aspiración de conseguir una pintura que no representara nada se inspiró en el sueño de ser capaz de pintar el Ser desprovisto de toda cualidad que pudiera materializarlo o limitarlo de alguna manera.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Krauss, Rosalind. "Una lectura abstracta de Jackson Pollock". *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, España, 1996. Newman explica esta común situación en el opinar de la gente o el espectador común frente a la obra artística, p. 253.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 253.

Con la segunda oleada de artistas abstractos, (pintores de posguerra, los expresionistas abstractos) se asimiló mejor esta posición ante la nada. Meyer Schapiro enfatizó los términos de dicha asimilación, diciendo que el artista llegó a creer que lo esencial era que cada obra de arte tuviese un orden o coherencia interna, una cualidad de unidad, independientemente del tipo de formas utilizadas, reteniendo la apariencia del desorden original, como una manifestación de libertad.<sup>3</sup> Esta nueva forma de mirar la obra pictórica se había posicionado en la escena estadounidense. La pintura cobraba identidad y fuerza, la pintura abstracta es abstracta y obliga a la confrontación, decía Jackson Pollock en una entrevista aparecida en el *Catalogue Raisonné*.<sup>4</sup> Pollock se transformó en el símbolo del hombre libre y su obra vino a representar la ansiedad de la modernidad.<sup>5</sup>

Los expresionistas abstractos como Pollock y Rothko encabezaron este movimiento que cambió la apariencia y la confrontación con la pintura, al no tratarse más de una representación de algo reconocible, una pintura hecha sin caballete y sin pinceles. Para ellos el arte solo puede ser explorado por aquellos dispuestos a afrontar el riesgo, donde el mundo de la imaginación es libre y violentamente opuesto al sentido común, donde se hace que el espectador vea el mundo a su manera y no al revés.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.254. Schapiro escribió sobre el Ser y la Nada en la obra de los Expresionistas Abstractos en *Modern Art*, pp. 215, 221.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.253. Jackson Pollock hizo esta declaración en una entrevista aparecida en el *Catalogue Raisonné* Vol. IV, p. 247.

<sup>5</sup> Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Biblioteca Mondadori, España, 1990, p. 255.

El artista había recobrado su importancia como individuo, escribió Motherwell, la función del artista es expresar la realidad tal como la percibe.<sup>6</sup> Los pintores no se interesaban ya por llenar sus lienzos de signos ligados al mundo visible, decía Rothko, la sociedad siempre ha tenido éxito en retorcer el sentido original de una obra. Si el artista quería ser realmente libre, entonces, tenía que estar completamente alienado. La alienación era un símbolo de libertad y el corolario era que el hombre alienado podía ser auténticamente libre, éste fue el dogma central del criticismo vanguardista.<sup>7</sup> Entre estos pintores encontramos tendencias a un individualismo crítico y un individualismo próximo al anarquismo.

Para Schapiro el artista es una persona que transforma su independencia social y política en un arma crítica.<sup>8</sup> Todos eran antiautoritarios y críticos ante el *status quo*, pero con el tiempo, estos individualistas neutrales fueron asimilados, utilizados y adoptados por los políticos, transformando la rebelión artística en una agresiva ideología liberal, hecha a semejanza de la nueva Norteamérica. El expresionismo abstracto fue un arma propagandística durante la Guerra Fría, por agencias gubernamentales y organizaciones privadas en lucha contra la expansión cultural soviética.<sup>9</sup> El artista abstracto, trabajó bajo la ilusión de la

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>8</sup> Para Schapiro el artista puede ser potencialmente crítico con lo que hace, *Ibid.*, p. 252.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 40.

libertad, no entendía la complejidad de su situación o lo endeble de su posición, por lo tanto, tampoco entendió las implicaciones de su obra, según afirmó Schapiro, ya que la importancia de la abstracción era mayor de lo que los formalistas reconocían.<sup>10</sup>

Finalmente la situación del mundo y el arte dieron otro vuelco con la caída del Bloque Soviético, y el arte se posicionó en Norteamérica como Institución, manifestándose el arte pop, el minimalismo, el kitsch, el conceptual, el happening, etc., y tomando fuerza como identidad de consumo, para detonar con el posmodernismo acompañado de la globalización, coincidiendo con fuertes cambios económicos y un acceso desmedido a los nuevos medios de comunicación como el internet.

La disponibilidad del expresionismo abstracto para el uso de la propaganda estadounidense en la Guerra Fría ha sido citada como una evidencia más del colapso total del proyecto original del modernismo. Está claro que los defensores más vehementes del modernismo y que están en contra tanto del posmodernismo como de la cultura de masas, han sido críticos de derecha. Parte de este problema ha sido la exclusión sistemática de mujeres, culturas y razas por parte de las instituciones. No hay duda de que las prácticas artísticas modernistas se

---

<sup>11</sup> Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz, "Crítica feminista en la teoría e historia del arte", México: UNAM, Ibero, 2007. Referencia que se hace en el texto de Eva Cockcroft, "*Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War*", aparecida en el Artforum, vol. 12, núm. 10, en 1974, p. 96.

convirtieron en la estética dominante del siglo XX, lo que el posmodernismo llegó para cambiar.<sup>11</sup>

Al posmodernismo se le considera progresista porque opera fuera de las dominantes y moribundas academias del alto modernismo y evade la burocratización. Difumina las fronteras entre arte y cultura popular, toma ventaja con entusiasmo de los más avanzados desarrollos de la tecnología, produciendo así una forma cultural anti-elitista, potencialmente democrática y accesible. Más aún, el posmodernismo efectúa una “deconstrucción crítica de la tradición”.<sup>12</sup> La tarea radical del posmodernismo es deconstruir las verdades aparentes, desmantelar ideas dominantes, formas culturales, e involucrarse en tácticas de guerrilla para socavar sistemas cerrados y hegemónicos de pensamiento.<sup>13</sup>

Las intervenciones posmodernas se involucran con la propia cultura dominante al emplear directamente imágenes, formas e ideas, subvirtiendo su intención y reapropiándose de sus significados. La lista de características de la cultura posmoderna es en todo caso cambiante, la parodia, la cita histórica, la ausencia de profundidad, la pérdida de afecto, el eclecticismo, la auto-reflexión del propio medio, son algunas características percibidas por algunos escritores como lo esencialmente alienado, con variadas y opuestas posturas políticas. Este uso promiscuo del término “posmoderno” se mueve de manera inestable entre lo

---

<sup>12</sup> Karen Cordero Reiman hace referencia al texto de Hal Foster: *Posmodernism: A Preface*, en “The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture” Bay Press, Washington, 1983. Reiman y Sáenz. “Crítica feminista en la teoría e historia del arte”, México: UNAM, Ibero, 2007. p. 97.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 97, 98, 100, 101.

filosófico y lo cultural. El debate acerca de la “condición posmoderna” en el que la obra de Lyotard ha sido central, concierne a la cuestión epistemológica del fracaso del proyecto de la modernidad, como un debate crítico de la práctica cultural.

En cuanto a las artes visuales, con el posmodernismo encontramos características sensacionalistas, no se tiene una ambición moral ni propósito educacional o creativo. Charles Jenks crítico y defensor de la arquitectura posmoderna define al posmodernismo como un doble código y la continuación de la trascendencia del modernismo, que comenzó hacia 1960 con el pop art, el hiperrealismo y otros puntos de partida del modernismo. Hacen uso de la tradición clásica al retratar nuestra situación cultural presente.<sup>14</sup> Pero el retorno de la pintura figurativa en los años 80 ha sido llamada posmoderna en tanto revierte y desafía la ortodoxia del modernismo, proyecto radical que consiste en la desestabilización de la imagen, deconstruye la tradición, por una variedad de técnicas formales, con parodia, yuxtaposición y re-apropiación de imágenes,<sup>15</sup> se nutre de una consciencia teórica y crítica pero como pasa con la televisión, puede ser un implacable flujo de información descontextualizada.<sup>16</sup> Los posmodernistas sólo podemos vagar sin

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 102. Charles Jenks, en *What is Post-Modernism?* Londres, Academy Editions, 1986, pp. 14 - 15.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>16</sup> Referencia al texto de John Roberts, “Postmodern Television and the Visual Arts”, aparecido en *Screen*, vol. 28, núm. 2, en 1987. *Ibid.*, p. 103.

<sup>17</sup> Jay, Martin. “Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX”, Trad. Francisco López. Martín. *La ética de la ceguera y lo sublime posmoderno: Levinas y Lyotard*. Madrid, Akal, 2007. p. 434.

rumbo, entre las nubes cambiantes de nuestros dispares pensamientos.<sup>17</sup> La mayor diferencia que se hace con el posmodernismo es el compromiso de involucrarse críticamente con la cultura contemporánea.

No existe ninguna razón verdadera por la que el arte posmoderno no pueda emplear tanto la pintura como la fotografía, excepto por la muy obvia razón de que las imágenes reproducidas mecánicamente se prestan más a la fragmentación, al reordenamiento, la superposición y otras estrategias deconstructivas. Las estrategias deconstructivas de la práctica cultural posmoderna son invaluableles y no pueden carecer de una teoría que las soporte.<sup>18</sup>

Debemos comprender que la posmodernidad es la transformación de la realidad en imágenes, si la posmodernidad tiene algo que enseñarnos es a sospechar de las perspectivas únicas, que nos proporcionan explicaciones totalizadoras de un mundo demasiado complejo para reducirse a un solo punto de vista unificado. En el caso de la posmodernidad y la visión, ninguna mirada monocular es trascendental, la posmodernidad puede comprenderse como el capítulo culminante de la historia del ojo.<sup>19</sup> Lyotard afirma que hay que cegar el ojo que

---

<sup>18</sup> Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz, "Crítica feminista en la teoría e historia del arte", México: UNAM, Ibero, 2007. p. 108.

<sup>19</sup> Jay, Martin. "Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX", Trad. Francisco López. Martín. *La ética de la ceguera y lo sublime posmoderno: Levinas y Lyotard*. Madrid, Akal, 2007, p. 411.

creo en algo, hay que hacer una pintura de la ceguera, que suma en la confusión la autosuficiencia del ojo.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> En esta parte Lyotard hace énfasis al texto de “Les transformateurs Duchamp”, escrito en 1977. Ibid, p. 429.

## 9. Transgredir las fronteras de la pintura

Para la socióloga especialista en arte Nathalie Heinich el arte muestra la realidad compleja y heterogénea de un mundo globalizado en constante transición, con descontentos de todo tipo y sin utopías. Ya no se trata de discutir para saber si lo que se ve es bello o feo, si el artista tiene o no talento, si sabe o no pintar, se trata de decidir si lo que se ve es arte, si su autor es o no un artista.

El juego del arte contemporáneo es la trasgresión de los límites producidos, donde lo más importante es analizar cuáles son sus funciones, en vez de querer definirlo.

<sup>1</sup> La obra de arte no vale ya por lo que imita sino por lo que expresa, ha dejado de ser objeto y se ha constituido en perspectivas determinadas para ver el mundo.

Para lograr una obra de arte algo tiene que encarnar su significado, por ese motivo ya no se puede hablar de estética, de mimesis o de belleza, lo que se necesita es una filosofía del arte que sea capaz de aclarar el contenido que la obra expresa. <sup>2</sup>

Jean Baudrillard señalaba en 1997 que la pintura se niega, se parodia, se vomita a sí misma. Aquello que suscitaba la mirada ha dejado de mirarnos. La pintura se ha vuelto indiferente a sí misma en cuanto a pintura, cuanto que arte, cuanto que ilusión, ha caído en el ridículo de la simulación de sí misma. <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> López Anaya, Jorge. *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Emecé: Buenos Aires, 2007, pp. 8 - 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, Arthur C. Danto propone la metáfora de la transfiguración, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 12, 16, 17, 18, 21.

Pero el ready-made se volvió una metáfora conceptual que opera introduciendo lo no artístico en el contexto institucional del arte. El crítico de arte estadounidense Harold Rosenberg utilizó la denominación *anxious objects* (objetos de ansiedad), para describir las obras de arte que como el *ready-made* (lo que se encuentra de casualidad), tienen como cualidad principal producir inquietud o duda sobre su estatus artístico. Los *ready-mades* no hacen más que significar, activa y paradójicamente, el proceso constante de disolución del oficio de pintor, incluso del oficio de artista. En 1953, Robert Rauschenberg expuso en la Stable Gallery de Nueva York las *White Painting*, un conjunto de telas pintadas con laca industrial que había concebido bajo el amparo de la poética de Marcel Duchamp. Según Alan Solomon, la obra de arte ha dejado de ser un mundo ilusorio o un fragmento de ese mundo, rodeado por un marco que la separa irrevocablemente del mundo real. El goce estético ya no depende exclusivamente de la percepción, sino que está relacionado con la capacidad interpretativa de lo visto. El crítico Arthur C. Danto ubica el fin de una época y el principio del posmodernismo en las artes visuales por la imposibilidad de distinguir por su apariencia una caja real de *Brillo Box* de una simulada por Andy Warhol, esto marca claramente como lo describe Jean Baudrillard, la era de los simulacros.

Martin Kippenberger fue uno de esos artistas que siempre estuvo a la cabeza de nuevas formas de iconoclastia visual. En los años 80 en una exposición en Múnich, mostró una camioneta VW y pinturas hechas por otro pintor que hacía carteles comerciales. Su trabajo toca temas que tratan sobre situaciones de la vida diaria, si Joseph Beuys decía que “cada hombre es un artista”, Kippenberger decía

que “cada artista es un hombre”...parodia, ironía y humor, fue el Midas del arte contemporáneo, porque todo lo que tocaba lo transformaba en arte. Kippenberger con sus *Multiples* demostró una gran habilidad para encontrar, comentar y multiplicar objetos pre-existentes y adaptarlos espacialmente a sus montajes e instalaciones, pasando por dinámicas que refieren a Warhol o Duchamp, en un juego simple de jerarquías del arte y transgresión como parte de su vocabulario artístico. Resistiéndose al concepto de que la pintura es un objeto único, en una exhibición puso dentro de un contenedor de basura una cantidad considerable de pinturas que funcionó como escultura o *ready-made* (figs. 1 y 2). Podemos ver sus ideas sobre la reproducción mecánica y las posibilidades técnicas de significar el fin de la obra de arte, sus objetos pierden sentido de funcionalidad y por lo tanto son una actitud de ir en contra del mercado.<sup>4</sup>



Figs. 1 y 2. Martin Kippenberger, *sin título*, vista del contenedor, 1991 & la instalación *The Happy End of Franz Kafka*, 1994.

Kippenberger identificó el problema más importante a tratar sobre el lienzo, en una entrevista de 1990-91 dijo que “colgar una pintura en la pared y decir que es arte

---

<sup>4</sup> En el catálogo *Multiples*, Martin Prinzhorn escribió el texto “Edition Unlimited” en la que cuenta varias anécdotas y actividades de Kippenberger en relación a todos sus objetos e instalaciones.

es una actitud terrible, toda la red es importante en el mundo del arte, incluso el *spaghetti*", con "la red" quiso decir que todo lo que rodea a la pintura es arte, el piso de la galería, la arquitectura y el color de las paredes.<sup>5</sup> ¿Cómo puede el estatus de la pintura hacerse explícita como materia?, ¿Es a través de la incorporación de *ready-mades*, del monocromatismo, la serialidad, las técnicas gestuales de goteo, derrame y manchado?, ¿Cómo pintar el reto de la reproducción mecánica como estrategia de apropiación en la década de 1980? Ciertamente la pintura siempre ha pertenecido a las redes de distribución y exhibición, con esto Kippenberger dice algo más: la pintura debe visualizar explícitamente ese tipo de redes. A continuación menciono otros artistas preocupados por las redes implícitamente conectadas con la pintura:

Jutta Koether (figs. 3 y 4) ha desarrollado prácticas en las que la pintura sutura el mundo virtual de imágenes en una red compuesta por seres humanos como actores, sin permitir que un aspecto eclipse al otro.<sup>6</sup> *Hot Rod, after Poussin, 2009*, es una pintura que funciona como blanco de acciones, como instalación y sencillamente como una pintura sobre lienzo. Es una sola obra montada en una pequeña pared en un ángulo flotante.

*Hot Rod* es un paisaje de Poussin, de 1651, reelaborado por Koether y que representa el mito romano de Píramo y Tisbe, centrado en la extinción del amor y la vida, causado por la lectura errónea de señales visuales. La pintura se centra en

---

<sup>5</sup> Joselit, David en su artículo "Painting Beside Itself", menciona la entrevista "Uno tiene que ser capaz de tomarlo!" en *Martin Kippenberger: The Problem Perspective*, ed., Ann Golstein, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Cambridge: MIT Press, 2008, p. 316.

<sup>6</sup> Joselit, David. "Painting Beside Itself", *October* 130, Fall 2009, pp. 125-134. October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, p. 125.

un motivo de ampliación, una pintura transitiva que representa un estado de ánimo y su capacidad para mantener en suspenso el pasaje interno del lienzo sobre lo externo.<sup>7</sup> Esta obra montada como una instalación hace referencia al cantante *Lux Interior* de la banda de punk rock *The Cramps*, fallecido hace pocos años. La instalación titulada con el nombre del cantante, es una paradoja de la tragedia o una crítica institucional de negación, ya que las obras sobre lienzo son reducidas a grado cero por considerárseles objetos de contemplación y especulación mercantil. La transitividad es una forma de traducir “entrar en las redes”, el cuerpo de la pintura se presenta con dislocaciones infinitas, fragmentaciones y degradaciones. Como Kippenberger sugirió hace casi veinte años, estas condiciones de encuadre no pueden ponerse en cuarentena, la pintura se encuentra fuera de sí misma.



Figs. 3 y 4. Jutta Koether, *Hot Rod después de Poussin*, y una instalación con sus pinturas en Los Angeles, 2009.

La nueva generación de artistas examina cuidadosamente estas posibilidades en la pintura, conducida por un escepticismo general con relación a los medios contemporáneos. Algunos hacen uso de elementos abstractos no-narrativos y

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.126, 129, 134.

usan el *ready-made*, prefabricando vocabularios o modelos estilísticos en su enfoque pictórico, o con una pintura prefabricada sin grandes elementos de color marcados por la subjetividad. Los términos de apropiación o recreación combinan la idea de asumir o retomar un deseo de identificación y aprobación, que quizás sea para caracterizar lo que la pintura representa hoy en día. La suposición general es que ya no se puede aplicar pintura y organizar formas sobre un lienzo como actividad que genere significados dentro de sí misma.<sup>8</sup>

Richard Aldrich, (figs. 5 y 6) convierte sus trabajos en espejos para el espectador, o para examinarse a sí mismo. Su referencia central es la de encontrar una muy amplia gama de conceptos de imágenes posmodernas, que reinterpreten términos de cliché cuidadosamente subrayadas con referencias literarias o referencias autobiográficas. Algunas imágenes parecen, al menos superficialmente, a pinturas de Philip Guston, Daniel Buren o Kriebler. A veces hay texto sobre las telas y a veces están cortados los bordes, deformando los límites del cuadro.

Kerstin Brätsch (figs. 7 y 8) por otro lado, se posiciona con menos dependencia en la pintura. Aunque mantiene un proceso clásico en su serie de óleos de gran formato sobre papel, imita en ellos los estilos del Constructivismo Ruso, el Expresionismo Abstracto y el Op-Art, con colores fuertes y patrones llamativos, solo que coloca sus obras dentro del contexto de collages, transparencias, pancartas y textiles con títulos y lemas a la manera de Kippenberger. Desde el 2007 ha producido y presentado sus trabajos no como una sola artista, sino en

---

<sup>8</sup> Buchmaier, Barbara. "Ready-Made Painting". *Spike Art Quarterly* 24, Art Magazine Vienna and Berlin, summer 2010. pp. 28-41.

colaboración con Adele Röder bajo el nombre de “The Institute”,<sup>9</sup> lo que le ha permitido colocar sus pinturas como si fueran carteles, en un contexto amplio del arte, aplicadas sin referencias autorales.



Figs. 5 y 6. Richard Aldrich: *Aerial View Painting & Paint as Revealing Three Gestures*,  
óleos y cera sobre lino y panel, 2006

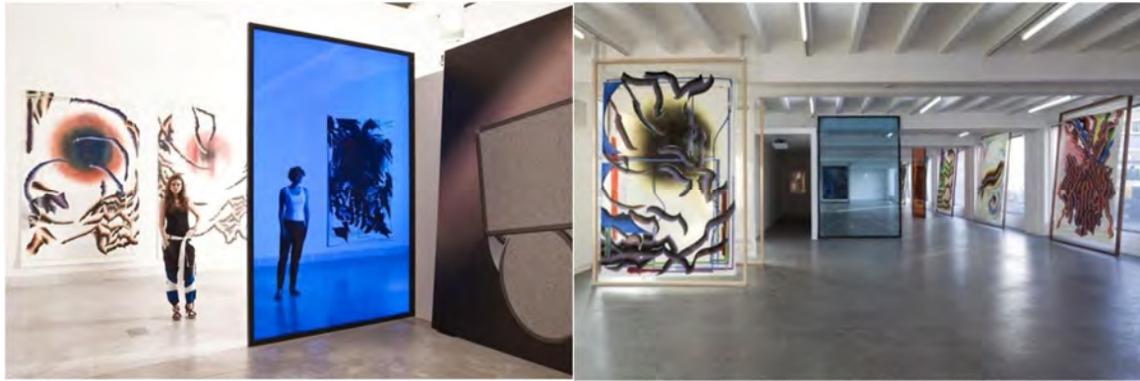
Esa transividad, materialidad y transgresión se centra actualmente en la obra de arte como conciencia sobre el punto de vista, una auto-reflexión o autoconciencia, centrada en la reelaboración de representaciones, con un punto de vista sobre el punto de vista.<sup>10</sup> Con esto quiero decir que la transformación del objeto se refiere a una transformación correlativa del sujeto.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 37, 41.

<sup>10</sup> Mieke, Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. The University of Chicago Press, 1999, p. 28.

<sup>11</sup> *Ibid.*, refiriéndose a lo que decía Deleuze, p. 39.



Figs. 7 y 8. Kerstin Brätsch, (Das Institut): Vista de las exhibiciones en la Bienal de Venecia, 2011 y el Kölnischer Kunstverein, 2011, donde se puede apreciar el peculiar montaje de su trabajo que destaca los materiales no convencionales.

La relación entre el sujeto y el objeto es el primer paso en esta pérdida de estabilidad de la materia, donde comienza a brillar una estela entre dos sujetos, la del orador y la del receptor, <sup>12</sup> donde la transitividad, la materia, los pasajes en el tiempo y el espacio, las reflexiones filosóficas, nos hacen vivir la pintura como transfiguraciones del arte, una red que ya no se limita a un muro, galería o un museo. Esto es la actitud que alivia al arte, su desmantelamiento del mundo.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43.

## 10. Imágenes pictóricas y mediáticas: construcción y apropiación

“Imágenes, millones de imágenes, eso es lo que puedo comer.”

William S. Burroughs

Las imágenes sustituyen la realidad, es decir, nuestra realidad se construye a partir de las imágenes que nos llegan, no es posible tener una visión cruda de la realidad, necesitamos casi siempre de imágenes como referencia y un lenguaje para así elaborar y construir mentalmente la realidad, una vez teniendo las imágenes podemos pensar el mundo.

Nuestro mundo está construido de imágenes significantes, imágenes yuxtapuestas, imágenes fragmentadas y muchas veces en contraposición de otros elementos visuales. Es casi común que la apropiación de las imágenes sea una norma en nuestra cultura, como una memoria remplazada llena de ilusionismo y alegoría. La manipulación de la imagen se ha vuelto un fetichismo contemporáneo que hace referencia a la realidad construida y manipulada, basta ver los anuncios y programas televisivos, los grandes anuncios espectaculares en las calles, los periódicos y las revistas sensacionalistas por mencionar unos ejemplos.

Volviendo un poco atrás en el tiempo, acontecimientos tan importantes como el fin de la Guerra Fría, la caída del muro de Berlín, el colapso de la Unión Soviética, el fuerte surgimiento económico del Tigre Asiático y el capitalismo modificado en China, conjuntando la situación internacional relacionada con los avances tecnológicos en la comunicación como lo son los teléfonos celulares, la televisión por satélite y el internet, el mundo ha dado un giro donde todo parece estar dentro

del hogar, alrededor nuestro, transformando lo que vemos como algo cotidiano, sin estar tan lejos, sin ya ser tan exótico como lo hubiera podido ser hace cincuenta años.<sup>1</sup>

En la actualidad tenemos acceso a tanta información para nuestro bien o para nuestro mal, que borramos sencillamente las fronteras que pertenecieron a otros círculos culturales y económicos, “nos enteramos de todo, lo vemos todo y sin censura”. Este fenómeno es conocido también como “Globalización” y suele relacionarse con los cambios en la comunicación, la creación del ciberespacio, las transacciones comerciales internacionales, la integración de distintas sociedades, el daño al medio ambiente y hasta la restricción de los derechos humanos para garantizar la seguridad de un país o el mundo debido al gran oleaje de “terrorismo” o de opositores al gran imperialismo estadounidense. Todos estos acontecimientos influyen en nuestra visión del mundo y que se va modificando constantemente, todo es accesible a nuestros ojos y así construimos nuestra realidad, una realidad a partir de imágenes.

Los artistas también han modificado su proceder creativo con estos fenómenos culturales y el bombardeo de imágenes, con una apropiación de iconos, fotografías de diferentes tendencias (publicidad, moda, documental, etc.), cine, pintura, ilustración, marcas de productos de consumo diario, tipografías, logotipos, por mencionar algunos. La obra artística va más allá de la reflexión y la crítica, y suele parodiar a los medios masivos (gente o cosas como consumo personal).

---

<sup>1</sup> Ratnam, Niru. “Art and Globalisation”, Gill, Perry and Paul Wood (eds.) *Themes in Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press / The Open University, 2004, p. 286.

Toda esta sobreinformación visual es utilizada por las nuevas generaciones de artistas quienes modifican, yuxtaponen y cambian su significado.

En la pintura posmoderna recuerdo los polípticos de Martin Kippenberger en los que se mofa de los estereotipos de programas televisivos o imágenes de noticieros: *Fligender Tanga* (fig. 9) (Tanga voladora, 1983) y *Miete Strom Gas* (Renta de electricidad y gas, 1986) por mencionar solo un par de trabajos en serie, suele criticar con ironía el origen de estas imágenes, que hacen una reflexión del lugar donde nos encontramos históricamente, el mundo contemporáneo y la postura que tiene como individuo y/o artista.



Fig. 9. Serie de pinturas: *Tanga Voladora* de Martin Kippenberger, óleos sobre telas, 1983.

El término “imagen” resulta vago incluso en su término coloquial, las imágenes pueden ser dibujos o fotografías, incluso una pintura, un dibujo o un grabado se les denomina simplemente “imagen”. La memoria es una parte importante para la imagen, ya que solemos olvidar y recordar gracias a las imágenes, ellas funcionan como una ilusión o un espejo que refleja la realidad. La imagen es un objeto de deseo, un deseo de significación que se sabe ausente y se vuelve un “fetiche”. Debajo de cada imagen hay otra imagen, un vaciado que comunica otra realidad o

proyecta una sombra de la realidad.<sup>2</sup> Cada uno de nosotros puede recurrir a un conjunto diferente de códigos según la situación en la que nos encontramos, la casa, la universidad, el trabajo, el taller, la calle, la cantina, con juegos de lenguaje y una forma de atomización social para crear imágenes, donde una gran variedad de mundos fragmentarios se superponen entre sí, como Foucault lo menciona en su concepto de *heterotopía* preguntándose ¿qué mundo es este?<sup>3</sup> Estamos en un lugar donde los mundos incompatibles se mezclan cotidianamente ante nuestros ojos, vemos los anuncios espectaculares en el periférico de la Ciudad de México, publicidad e idealismo para el consumo de todo tipo de productos, como lo son las bebidas alcohólicas, platillos *gourmet*, a donde podemos ir a vacacionar, e incluso donde celebrar el matrimonio, creándonos la ilusión de tener un nivel económico de primer mundo.

Por otro lado y a pesar de tratarse de un transporte colectivo, el metro de Berlín o París, (figs. 10 y 11) nos presentan anuncios espectaculares sobre la cultura de consumo (en Alemania cultura (*Kultur*) es sinónimo de educación), para ir al teatro, a los conciertos, a un bronceado artificial, etc., todo como parte del “*multikulti*” (multiculturalismo) donde los pasajeros tienen la posibilidad de pertenecer a un estatus social donde estos “lujos” son permisibles. En realidad todas son ideas falsas, son fantasías sobre un estatus, las ideas (imágenes) son impuestas para un consumo obligado.

---

<sup>2</sup> Tema que trata Douglas Crimp en el capítulo de “Imágenes”, aparecido en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.

<sup>3</sup> David Harvey hace referencia a la heterotopía como geografía humana, concepto elaborado por el filósofo Michel Foucault y que aparece en su capítulo sobre el “Posmodernismo” en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amarrortu, 2008, pp. 64-66.

Aparte del consumo obligado ¿qué pasa cuando los códigos de lenguaje y la globalización se mezclan? ¿Qué ocurre cuando las imágenes regionales de otros países o culturas adhieren lenguajes ajenos? ¿En qué se transforman? Se transforman en anuncios de IKEA la “capital sueca”, donde el prototipo de familia que consume sus productos es una familia turca, se vuelve una táctica de ironía e hibridación, donde la moda es hablar en *spanglish* o *denglisch* o *swenglish* o *alemañol*. Las imágenes junto a las palabras o la cultura de hibridación exótica propone denotar una identidad étnica y sociopolítica fragmentada, que parece ser ya una característica de los valores de concepto multicultural que empezaron a surgir en los años 80, cuando muchas de las imágenes tienden a volverse parte de un fenómeno social incluso antropológico donde el sincretismo anula su carácter estético visual terminando en una falsificación o *souvenir* turístico, un “fake” o simulacro de un lugar en el que nos gustaría estar.<sup>4</sup>



Figs. 10 y 11. Cartel de una exposición de Martin Kippenberger con un peinado al estilo de la banda de punk rock *Misfits*, Centre Pompidou, 1993; anuncio de IKEA en Berlín. Berlín - la escondida Capital Sueca, 2003.

<sup>4</sup> Fisher, Jean. “The Syncretic Turn: Cross Cultural Practices in the Age of Multiculturalism” (1996), Zoya Kocur and Simon Leung, Leung (eds.). *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, 2005.

Construimos el presente sin prestar mucha atención a nuestro pasado, hacemos un montaje donde en cualquier momento yuxtaponemos la información que tenemos, estamos en un momento histórico donde todo puede ser llamado “arte” y reconocemos que el progreso tecnológico tiene un costo social, aun así la multiplicidad de imágenes que vemos en este nuevo siglo XXI representa nuestra estrecha relación junto a los siglos pasados XIX y XX. Nuestra cultura visual contemporánea fragmentada está caracterizada por una deconstrucción narrativa o lenguaje fragmentado, donde la reproducción y duplicación son la regla. Muchas veces las imágenes pueden transmitir incoherencia y mezcla de medios para evitar formalismos o ideologías definidas, haciendo asociaciones aparentemente accidentadas con la moda e incluso la violencia, como lo que sucede en China donde el régimen político es amenazador al utilizar la fuerza que de algún modo es aceptado como una idea de colonialismo u orientalismo en Occidente.<sup>5</sup>

El montaje (o yuxtaposición) de imágenes puede servirnos como una reflexión contemplativa o como una herramienta propagandística, interfiriendo la función lingüística y representacional, puede llegar a ser también una actividad de propaganda potente. Los dadaístas juntaron el poema estático, el simultáneo y el fonético aplicando coherentemente los principios de representación pictórica para montar nuevos discursos visuales que se volvieron críticas políticas. Esto es de alguna manera tiene un parecido a lo que Walter Benjamin decía en su *Zentralpark*, donde el montaje de imágenes y discursos fue una devaluación de los objetos a causa de su alegorización. Los lenguajes y las imágenes que la

---

<sup>5</sup> Weng Choy, Lee. “Authenticity, Reflexivity, and Spectacle: or the Rise of New Asia is not the end of the World” (2004), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, 2005, p. 253.

publicidad en un principio puso al servicio de la mercancía se alegorizaron a través de la yuxtaposición y la fragmentación.<sup>6</sup>

Así la apropiación de imágenes nos conduce a una devaluación del objeto, liberándola de un lenguaje y de significados impuestos, cambiando su sentido y fragmentándola. Es entonces que la apropiación de una imagen o estructura icónica por medio de técnicas de reproducción rechaza los modelos tradicionales afectando la idea de objeto único, porque al reunir dos discursos aparentemente distintos, el del arte y el de cultura de masas, revela un abismo existente entre ambos lenguajes.

Al tratar la cultura de masas y las imágenes mecánicamente reproducidas como condiciones abstractas y universales, se fracasa en su propia contextualización como arte institucional, ideología y mercancía de consumo.<sup>7</sup> Así es como la “práctica del collage” consiste en forjar contradicciones, en poner juntas cosas que no van juntas pero que de alguna manera están conectadas mediante la referencia histórica o cultural. Esta yuxtaposición de fragmentos contrapone las imágenes provocando entre ellas el choque de un mundo lleno de significantes.

También ha sucedido que después de las vanguardias del siglo XX, muchos artistas se han convertido en fotógrafos que usan lo que encuentran con su cámara, y que con todos los objetos del mundo con los que se topan complementan su propio trabajo, transformándolo desde un sentido material “en

---

<sup>6</sup> Benjamin Buchloh menciona esto en “Procedimientos alegóricos: Apropiación y Montaje en el Arte Contemporáneo”, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, p. 88.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 93 - 100.

un nuevo estilo propio”. Esto no quiere decir que la fotografía haya saturado profundamente nuestro entorno visual hasta el punto de conseguir una nueva invención de imágenes visuales, ni que la fotografía tradicional parezca arcaica, sino más bien que la fotografía se ha vuelto múltiple, demasiado útil para otros discursos, como para caber solamente dentro de una definición tradicional de arte. Lo interesante es que la fotografía siempre excederá a las instituciones de arte, siempre participará en prácticas no artísticas y siempre amenazará la condición del discurso artístico porque no representa.<sup>8</sup> Con estos conceptos paso al siguiente tema, que va relacionado con la utilización de la foto para crear nuevas imágenes.

Más del 90 por ciento de la información que recibimos se analiza a través de los sentidos de la vista, específicamente de la percepción visual ya que se impone por inmediatez, como una apariencia de reflejo de la realidad. Nuestra percepción se produce cuando los procesos fisiológicos se convierten en construcciones mentales originadas a través de un proceso de sensaciones externas percibidas. Desde una perspectiva “gestáltica”<sup>9</sup> se denota que la constancia existe en objetos de los que no se conoce su verdadera forma y tamaño, no hay orientación existente de la forma.

---

<sup>8</sup> Aquí menciono brevemente lo que Crimp dice en “La actividad fotográfica de la posmodernidad”, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.

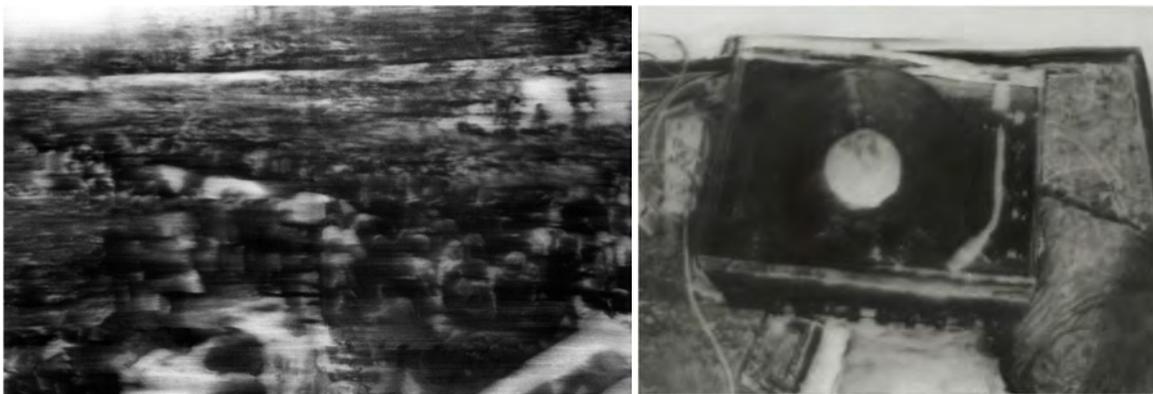
<sup>9</sup> La psicología de la Gestalt es una corriente de la psicología moderna surgida en Alemania a principios del siglo XX, sus exponentes han sido los teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin. Para las artes visuales hay estudios de Gaetano Kanisza y Rudolf Arnheim.

La percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre los objetos y la naturaleza. Por eso es importante percatarnos de diferenciar los grados de figuración de la imagen como representación, el grado de iconicidad como calidad de identidad de la representación y su grado de complejidad. La ocultación o manipulación de ciertas imágenes dejan de ser un medio de revelar la realidad para convertirse en una forma de ocultarla, podría decirse que las imágenes abstractas proporcionan percepción, pero no percepción de algo específico. La teoría de la *Gestalt* posee la virtud de ofrecer elementos de organización básica del entorno visual, constituyendo una reducción de la información, dirigida a nuestra experiencia. Esto es un proceso para organizar unidades o formas por motivos concretos.

La percepción es un acto psicosomático donde se perciben lugares, objetos y acontecimientos, lo interesante de esto es que representar se identifica con evocar por descripción, situar semejanzas de algo ante la mente o los sentidos. Por eso la imagen pictórica ha facilitado una mayor conciencia por parte del ser humano con respecto al mundo visual, encontrando la dicotomía entre hechos y mirar una cosa pintada. Percibimos las variantes estructurales sin nombre ni forma. La historia de la imagen puede verse como un proceso de densificación iconográfica que ha sido posible en la medida en que se han sustituido los procedimientos antiguos por nuevos métodos de producción de representaciones gráficas.

Aquí es donde relaciono los conceptos de imagen, la apropiación de ésta y la pintura con la obra de Gerhard Richter (figs. 11 y 12), puesto que el significado del arte está ligado a las condiciones de su producción y recepción. La forma y el

fondo de obras de arte pueden y deben cambiar con el tiempo ya que las imágenes son parte de la historia. Cuando vemos una obra pictórica, captamos las cualidades de una superficie, el ojo recorre todas sus características, lo que representa y su contenido. El espectador debe referirse a la obra como un artificio o una ilusión, ya que la pintura se ha enfrentado con el tiempo al reto de la fotografía, el video, las acciones y el entorno, creando nuevos significados relacionados con la sociedad.



Figs. 11 y 12. Gerhard Richter: *Beerdigung* (Funeral), óleo sobre tela, 200 x 320 cm. 1988; *Plattenspieler* (tocabiscos), óleo sobre tela, 62 x 83 cm. 1988. Richter refiriéndose a las imágenes decía que todas las cosas, ya sean artificiales o naturales, dispuestas en un orden planificado o fortuito, son capaces de convertirse en fetiches.

En la práctica pictórica de Richter se puede identificar una fuerte relación entre *ready-made* y las iconografías simples que se encuentran en el álbum familiar, las revistas y el periódico. Como él mismo Richter lo menciona, la intención es no inventar nada, ninguna idea, ninguna composición, ningún objeto, ninguna forma y recibirlo todo: composición, objeto, forma, idea, pintura y no disponer de temas. Apropiarse de la fotografía, copiándola sin modificarla y sin traducirla a una forma

moderna, representa el principio de la evasión del tema. La pintura tiene que ver con la apariencia más que ningún otro arte, incluida la fotografía.<sup>10</sup>

Es necesario hacer notar la importancia de la “cultura visual” que se extiende a todo tipo de productos u objetos como fetiche modernista de la visualidad, una salida de la producción multinacional de imágenes. Las imágenes que utiliza Richter son una apropiación de otros medios, desde las postales, fotos de prensa, imágenes de imágenes (metaimágenes), que con la forma de la pintura se desvanecen y se transforman en otra cosa, en otro cuadro, en otra imagen muchas veces tratándose de pintura abstracta con grises.

La factura de Richter es impecable si se ha tenido la oportunidad de ver sus trabajos en vivo, aquí es donde entramos en el dilema de la imagen, ¿son imágenes para verse en vivo o son imágenes para verse a través de reproducciones en un libro, postal o Internet?

En la actualidad se dice que la pintura está muerta, pero no acaso la pintura ha muerto ya tantas veces y ha vuelto a renacer que finalmente lo importante es ubicar el momento histórico de tal o cual pintura. La cultura de la imagen es la que nos ha cambiado la vista y la percepción, como seres humanos, como historiadores de arte, y como consumidores. La obra artística en vivo es materia y suele ser para otra clase de gente en sentido comercial, ya ni siquiera es para

---

<sup>10</sup> Fragmento retomado de sus “Notas, 1986-1992” Gerhard Richter. *Arte y Parte* No. 49. Santander, 2004; Fuente consultada del Internet el 2 de diciembre de 2011: <http://www.gerhard-richter.com/>

estudiantes de arte en países tercermundistas que no tienen la posibilidad de ver un Richter en vivo.

El acceso a la producción artística “profesional” de Occidente es casi nulo en muchos países emergentes. El querer enfrentarnos ante una obra pictórica en vivo es un acto de fe, de alguna habilidad propia para buscar esta experiencia o una oportunidad para viajar. En este sentido la pintura efectivamente está muerta para muchos y se vuelve solo una imagen fetichista que almacenamos en un estante si es un libro, postal o una imagen digital en la computadora.

Presenciar una obra artística pictórica en vivo es un privilegio si así lo queremos, o es solo una imagen fetichista para las masas que no se esfuerzan en observar el objeto y solo se conforman con hacerse una idea de algo que existe sin ni siquiera conocer sus dimensiones. Enfrentar la obra de arte es más bien una experiencia individual elitista, no cualquiera la disfruta y no cualquiera tiene la oportunidad de hacerlo. Regresando con la obra de Richter es interesante que no solo su pintura se impone como objeto, sino también como una relación histórica y política, en una actividad de la cultura general y contemporánea, tratándose de una enciclopedia de imágenes con referencia cruzada, para verse en vivo o para tenerse en una reproducción.

Con la pintura de Richter es fascinante poder reconocer con difuminados y brochazos nuestro mundo exterior, de cómo la imagen fotográfica es parte de nuestra información y educación visual, y que tenemos una habilidad para asimilar los detalles más mínimos como un barrido o un fuera de foco. Solo necesitamos

atar los cabos para saber en dónde y en qué lugar se generó determinada fotografía como lo son la serie de pinturas relacionadas con los miembros terroristas de la *Rote Armee Fraktion*, es decir, del grupo Baader-Meinhof. Al saber qué ocurrió en ese momento histórico de la Alemania de posguerra y observar la pintura a detalle, reconocemos los medios por los que pasó esa imagen que nos da una satisfacción y goce inmenso, aun tratándose de hechos negros en la historia de ese país.<sup>11</sup>

Un pintor que se apropia de iconos del pop y del cómic confrontando grandes espacios y planos de colores, adhiriendo máquinas y objetos industriales a sus paisajes es Neo Rauch (Lepzig, 1960). Rauch (figs. 13 y 14) adquiere su formación profesional en la Universidad de Gráfica y Libro Artístico de Leipzig (*Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*), él se define como un artista casual y de una cualidad visual que habría sido impensable en décadas pasadas ya que su factura e iconografía eran obsoletas en relación con el conceptualismo. Ahora este tipo de imágenes en su trabajo regresan con una fuerza en la narrativa y con una postura de gran escepticismo hacia lo que llamamos “nuevas tecnologías”. Es desde la década de 1990 que él se encuentra trabajando específicamente con la noción de “imagen” y a pesar de que parecen claros sus temas, su obra en conjunto funciona como si fueran señales ambivalentes de un mundo en otra dimensión.

---

<sup>11</sup> Gaiger, Jason. “Post-conceptual painting: Gerhard Richter’s extended leave-taking”. Gill, Perry and Paul Wood (eds.) *Themes in Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press/The Open University, 2004.

Sus trabajos parecen estar suspendidos en un mundo paralelo a la experiencia sensorial, a la memoria y al sueño. Con una saturación gradual de dibujos y contornos delineados, las escenas representadas directamente sobre el lienzo o el papel, se dejan guiar solas por la propia imagen, con una interacción formal y una liberación pictórica de gran calidad, oscilación generada por un manejo cuidadoso e intuitivo de las formas. Este fenómeno estético se asemeja a los grandes rompecabezas donde con una clasificación y recopilación de diversas inserciones gráficas y con una perspectiva lúdica, entreteteje varios fragmentos de palabras y figuras dando una gran variedad en relación a la textura y el detalle.



Fig. 13 y 14. Neo Rauch: *Haus I*, 1995, óleo sobre papel sobre tela, 125 x 162 cm. y *Ausflug*, 1998, Óleo sobre tela, 70 x 100 cm. Colección privada, © VG Bild- Kunst, Bonn 2011 / Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin & David Zwirner, New York.

Para Rauch pintar significa darle continuidad a los sueños entre otros medios de reproducción gráfica, inspirado por recuerdos de lugares y por percepciones momentáneas con un latente reflejo a estados ánimo en nuestro tiempo, podemos darnos cuenta del tiempo y de un sentimiento de soledad, surrealismo y hasta de misterio en sus obras. Los temas se encuentran como reflejo de la cultura social en Alemania del Este y a un estado psíquico como reflejo de los principios del siglo XXI, periodo de iluminación y desencanto en una época de revelación y

ocultamiento global, donde la desinformación es intencional y la mentira no tiene disimulo.<sup>12</sup>

Otro artista que construye imágenes pictóricas o las retoma ayudado por la tecnología (la fotografía digital y el monitor de la computadora) es Dan Hays (Londres 1966). Muchas de las pinturas de Hays (figs. 15 y 16) son paisajes naturales con un proceso interesante de reticulado y construcción basado en cualidades visuales (¿o serán defectos?) de los medios que utiliza. La proliferación de este tipo de fotos digitales es más que vasto en Internet, imágenes que deben tener tantas categorías y estilos dentro de la fotografía tradicional que muchas veces su baja resolución en términos de selección y compresión las hacen potencialmente valiosas como nuevo medio. El Internet nos presenta un catálogo infinito de imágenes como la foto amateur, la foto familiar, las imágenes de video análogo de muy mala calidad e incluso con composiciones mediocres, por mencionar algunos ejemplos.

Estamos en un tiempo en que las imágenes, gracias al Internet, son primeramente funcionales para el consumidor y luego como información esparcida, como generadores de simulacros, sin escala física, inmateriales y que pueden ser transformables a nuestro gusto. Contrariamente, con la pintura se revela un método de producción que es a escala humana, imperfecta pero visible a simple vista, y crea un espacio de intimidad entre el espectador y la obra. Lo que

---

<sup>12</sup> Neo Rauch, *Neue Rollen*. Exhibición de noviembre 2006 a marzo 2007. Alemania, Kunstmuseum Wolfsburg & Du Mont, 2006; Fuente consultada del Internet el 1 de diciembre de 2011: <http://arttattler.com/archiverauch.html>

encontramos con las dimensiones de la pintura, su superficie y su estado ilusorio son respuestas a los temas de la imagen.

La preocupación de la pintura de paisaje en el caso de Hays, es la representación de nuestra relación con el infinito, es acercarnos a ella y percibir la manera en que está hecha como una relación espacial e íntima con la materia. Esto se vuelve un encantamiento sobre el espectador al quedar atrapado en una ensoñación de aparición física que representa un medio muy distinto que es la imagen digital.

En términos de representación de imagen-paisaje, las fotos digitales y el Internet parecen ofrecernos una manifestación extrema de la funcionalidad para transmitir información a menor escala, con una noción en baja resolución de tele-presencia que no entra en ningún marco, que solo existe fugazmente en una pantalla fosforescente de un monitor de ordenador. La naturaleza en la pintura de Hays como ilusionismo y materialidad es un campo perfecto para explorar la dualidad entre el caos engendrado por esa simulación digital.

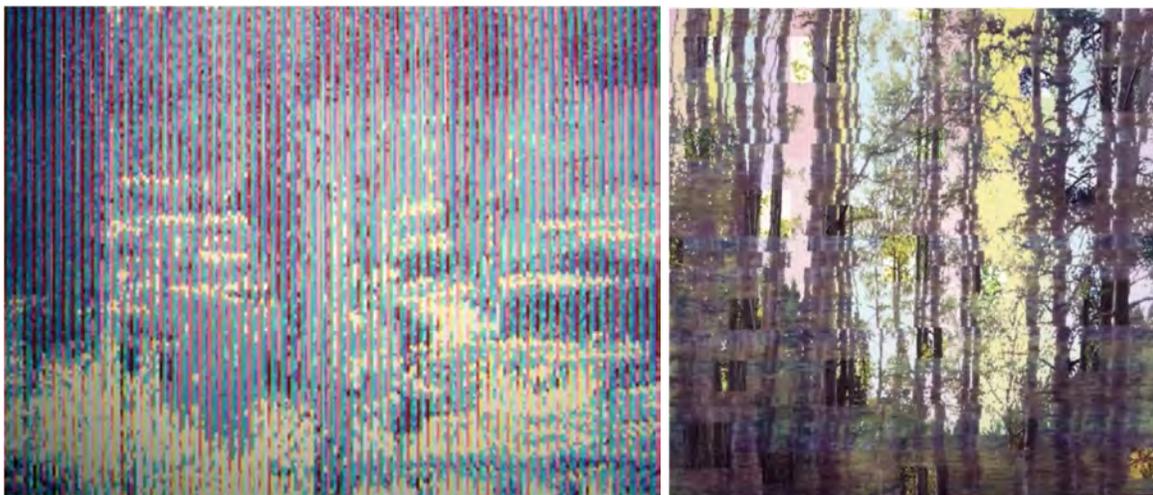


Fig. 15 y 16. Dan Hays; *Reflection, Transmission*. 1999, oil on canvas, 90 x 120 cm. y *Overgrown Path*, 2000, óleo sobre tela, 200 x 200 cm.

La relación entre fotografía digital y pintura se convierte en un diálogo fluido, que a través de la comprensión de la imagen digital y la simulación de la pintura parece ser indispensable para entablar un diálogo creativo examinando la pintura en conjunto de la reproducción digital como intento de reclamar nuestro paisaje auténtico y transitorio de percepción paralela al Internet.<sup>13</sup> Hemos estado perdiendo nuestra relación con la naturaleza y su materia, la pintura puede acercarnos a esa experiencia, puede que sea una técnica para volver a relacionarnos con los procesos de transformación representados en objetos físicos, un encuentro entre pinturas físicas y monumentales que nos enfrentan a una reflexión espacial y transitoria, que nos lleva a recordar nuestra experiencia con los exteriores naturales, los campos, los bosques.

Para concluir, hay que decir que ante todos los procesos técnicos de reproducción, de apropiación y creación de la imagen, Foucault escribió que lo similar se desarrolla en series que no poseen comienzo ni fin, y que puede recorrer en un sentido o en otro. La semejanza sirve a la representación, la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar. La semejanza implica una expresión que se da por cierta y es única, la similitud multiplica las afirmaciones diferentes.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Hays, Dan, *Paintings*, exhibición de mayo a julio 2001. Alemania, Junge Kunst e.V. Wolfsburg, 2001; Fuente consultada del Internet el 1 de diciembre de 2011: <http://danhays.org/>

<sup>14</sup> Foucault, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama. 1993, p.64.



## Conclusión

Con esta investigación de pintura donde trate temas sobre la imagen, la ciudad y el camuflaje, mi producción artística dio resultados muy variados que no me esperaba al inicio del posgrado. Mi pintura dio un giro plástico importante con todas las fuentes, textos y libros que estudie, que moldearon finalmente y modificaron mi pensamiento reflexivo. Los cambios fueron esenciales, lo que comenzó sólo por un interés en asuntos históricos de mimetismo y cripsis (camuflaje), así como por la pintura de artistas que pertenecieron a vanguardias como el vorticismismo y el cubismo en el siglo XX, fueron desplazados modificando todo mi marco teórico. Mis temas y preocupaciones se enfocaron en problemáticas sobre la percepción visual, el urbanismo, las teorías de la *Gestalt* y el camuflaje como producto estético.

La percepción es muy importante en nuestra cultura visual, por lo que mi trabajo pictórico asimiló la estética del camuflaje como reflexión filosófica en torno a nuestra vida contemporánea de consumo y a las políticas de control social. Mi pintura se posicionó, con la ayuda de todas las fuentes de consulta, en una preocupación estética pictórica y ambiental, para proyectar mi interés por intervenir objetos espaciales en nuestras ciudades.

La pintura que hice durante estos años fue una búsqueda que cuestiona la forma de vida que tenemos y que se nos impone con el capitalismo desenfrenado en la gran ciudad. No gozamos realmente de una calidad de vida, no hay un civismo y mucho menos un derecho a que se nos respete como peatones en la vía pública.

Presento con esta tesis una serie de imágenes como estrategias para cubrir los exteriores, sobreponer con colores y formas la apariencia de los edificios, los puentes, los túneles y las tantas construcciones inacabadas para reflexionar sobre nuestra espacialidad y movilidad. Estas intervenciones espaciales podrían hacerse con pintura monumental, con *graffiti*, o en el mejor de los casos mediante proyecciones de luz.

Por otra parte, definiendo en esta tesis a la pintura como actividad artística e intelectual, como un medio que se puede apoyar de otros lenguajes y tecnologías para cambiar la apariencia de la ciudad. Las imágenes pictóricas en la actualidad tienden a convertirse en otras imágenes, en nuevas imágenes electrónicas que podrían crear ambientaciones urbanas con movimiento, variedad de color, con formas distintas de intervenir los espacios públicos.

Con esto hago énfasis en que la presencia pictórica puede estar presente y puede transformarse en inmaterialidad, en imágenes electrónicas que pueden desplazarse de manera inmediata ante los ojos del espectador para luego desaparecer pero permanecer en su memoria como experiencia plástica. Este proyecto no trataba de representar únicamente mediante la pintura a la ciudad (con cuadros, fotos, bocetos o ilustraciones); y tampoco era un proyecto para disfrazar la metrópolis con patrones de camuflaje, sino que se trataba de presentar varias estrategias de intervención y reflexión en espacios públicos, ante la alarmante catástrofe del paisaje urbano.

La pintura no se trata de ser un objeto pasivo que se cuelga en un muro como finalidad, puede tratarse de una presencia transitoria, transformable, una imagen móvil sobre espacios exteriores. La pintura debiera motivar nuestra relación con el mundo, debería proponernos nuevas experiencias que salgan del ámbito privado para envolver nuevos entornos, motivar nuestra percepción y hacernos sentir que seguimos vivos y no prisioneros de un lugar cerrado, oscuro, sucio como lo es la ciudad.

Tres cosas que me quedan claras para concluir. Primero: ya sabemos que muchas de las técnicas de camuflaje no son efectivas en sus estrategias de ocultamiento, solo llegan a confundir por un momento nuestro ojo perceptivo. Segundo: se dice que la pintura está muerta, pero vemos la pobreza visual o la saturación de basura en nuestra ciudad, ¿Por qué no cubrirla con colores, formas y movimiento? Esto mediante lenguajes tecnológicos (como lo son proyecciones de luz, animaciones, ambientaciones), para enriquecer nuestra experiencia estética visual del entorno. Tercero: La pintura no es una técnica de representación de la realidad, sino un fenómeno más complejo que no hemos sabido manifestar. Se trata de una experiencia sensitiva que debería hacernos reflexionar.

Pienso que el pintor debe estar al tanto de los cambios tecnológicos que lo rodean para tener a su disposición los medios y herramientas con los que pueda intervenir cualquier superficie. El pintor con su actividad mental, también debe estar consciente de la historia y de la política que lo rodea, para crear nuevas estrategias de valoración estética como parte reflexiva de la visualidad culturalizada.

No veo por qué la pintura tendría que haber dicho su última palabra, cuando la sensualidad, el color y la forma de construcción, la colocan como un verdadero método de expresión por encima de otros métodos de reproducción artística, no es igual a la fotografía ni al cine. No se tiene la misma experiencia visual a través de una foto mural de un paisaje, un anuncio publicitario con tipografías, o etiquetas que simulan un papel tapiz plastificado. En contraste a estas malas experiencias de reproducción de la realidad no hay comparación al de estar frente a una presencia tan emotiva como lo es la pintura, aunque se apoye de otras tecnologías de reproducción.

Este proyecto de tesis de posgrado ha sido una búsqueda impulsada por la experiencia estética pictórica que cuestiona los regímenes de estandarización y organización civil desde ciertas políticas de urbanización, donde perdemos nuestra sensibilidad ecológica. La fealdad en las ciudades es una catástrofe que en gran medida es culpa nuestra. La ciudad se ha vuelto poco a poco en la pérdida de sensibilidad ante los entornos naturales y sociales.

## FUENTES DE CONSULTA



## Bibliografía:

ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.

ARGUDÍN, Luis, *El arte como profesión*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, CENIDIAP. México, 2008.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Alianza Forma, Madrid, 2008.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España. Paidós, 1996.

\_\_\_\_\_ S/Z. Siglo XXI, México. 1980.

BATESON, Gregory. *Espíritu y naturaleza*. Mind and Nature, A necessary unity, 1979. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2011.

BALZAC, Honoré de. "La obra maestra desconocida". *Relatos célebres sobre la pintura*. edición de Daniel Aragó. Barcelona, Ediciones Áltera, S. L., 2000.

BEHRENS, Roy R. *False Colors: art, design and modern camouflage*. USA, Bobolink Books, 2002.

BELL, Julian. *¿Que es la pintura?* Barcelona, Ed. Galaxia Gutemberg, 2001.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción Andrés E. Weikert, Introducción Bolívar Echeverría. México, Editorial Itaka. 2003.

\_\_\_\_\_ *Estética y política*. Argentina, Editorial La Cuarenta, 2009.

BORDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno editores. Argentina, 2010.

BREA, José Luis. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. España. Akal, 2005.

\_\_\_\_\_ *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Ediciones Akal, 2010.

BROUDE, N. and Garrard, M.D. (eds) *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*, Berkeley, Los Angeles and London: University at California Press, 2005.

BUCHENHORST, Ralph. Miguel Vedda. *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*. Argentina, Editorial Gorla, 2007.

BUCK-MORS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid, Visor/Antonio Machado, 2004.

BUCHLOH, Benjamin, H. D., "Procedimientos alegóricos: Apropiación y Montaje en el Arte Contemporáneo", (Raoul Hausmann, pp. 88, y 93, 100) *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004.

\_\_\_\_\_ *Gerhard Richter*, October Files. E.U.A, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2009.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.

CARRERE Alberto, José Saborit. *Retórica de la pintura*. Cátedra, España. 2000

CARUS, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid, Visor/Antonio Machado, 1992.

CASTRO, Sixto J. *Vituperio de orbanejas*. México, Editorial Herder, 2007.

CHÉROUX, Clément. *Breve historia del error fotográfico*. México, Ediciones Ve S.A. de C.V. Coedición con Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación Televisa, 2009.

CORDERO Reiman, Karen e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México: UNAM, Ibero, 2007

CORTES, José Miguel G. *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. España, Editorial Anagrama, 1997.

CRIMP, Douglas. "Imágenes" y "La actividad fotográfica de la posmodernidad", *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.

DEBRAY, Régis. *La vida y la muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. España, Paidós Comunicación, 1992.

DEBROISE, Oliver y Cuauhtemoc Medina. *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

DERRIDA, Jaques. *La verdad en pintura*. Traducción María Cecilia González y Dardo Scavino. Argentina, Paidós. 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La pintura encarnada*. España, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Alemania, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2005.

DOIG, Peter. "An exploration of the influential artist's mysterious painted worlds". Survey by Adrian Searle, Interview by Kitty Scott, Focus by Catherine Grenier, Artist's Choice by Hannes Schneider and Arnold Fanck, Writings by Peter Doig. E.U.A., Phaidon Press, 2007.

DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.

FISCHER, Jean. "The Syncretic Turn: Cross Cultural Practices in the Age of Multiculturalism" (1996), Zoya Kocur and Simon Leung, Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, 2005.

FORBES, Peter. *Dazzled and deceived. Mimicry and camouflage*. Londres, Yale University Press, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. España, Editorial Gustavo Gili, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa, ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama. 1993.

\_\_\_\_\_ *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI, 2009.

FRIEDBERG, Anne. *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. E.U.A, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology Cambridge, 2006.

FRONDIZI, Risieri. *¿Qué son los valores?* México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2010.

FURIÓ, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002.

GAIGER, Jason. "Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking". Gill, Perry and Paul Wood (eds.) *Themes in Contemporary Art, New Haven*, Yale University Press/The Open University, 2004.

GOMBRICH, E. H., *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Nueva York, Phaidon, 2004.

\_\_\_\_\_ *The image & the eye. Further Studies in the psychology of pictorial representation*. Londres, Phaidon Press Ltd, 1994.

GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2009.

\_\_\_\_\_ *La crítica dialogada: Entrevistas sobre arte y pensamiento (2000-2007)* CENDEAC, Murcia, 2007.

GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Biblioteca Mondadori, España, 1990.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amarrortu, 2008.

JAY, Martin. "La ética de la ceguera y lo sublime posmoderno: Levinas y Lyotard". *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Trad. Francisco López. Martín. Madrid, Akal, 2007.

KANISZA, Gaetano. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1980.

KRAUSS, Rosalind. "Una lectura abstracta de Jackson Pollock". *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, España 1996.

KUSPIT, Donald. "El reino mágico del museo", *Emociones extremas, Pathos espiritual y sexual en el arte de vanguardia*. Trad. Ricardo García Pérez, Madrid: Abada editores, 2007.

LLORCA Abad, Germán. *Dictaduras de velocidad. Política, guerra y propaganda en la obra de Paul Virilio*. España, Editorial Biblioteca Nueva, 2010.

LÓPEZ Anaya, Jorge. *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Emecé: Buenos Aires, 2007

MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. España, Paidós Comunicación, 1994.

MIEKE, Bal, "Quoting Caravaggio". *Contemporary Art. Preposterous History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2012.

MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. España. Akal, 2009.

NEWARK, Tim. *Camouflage*. Publicado en asociación con el Imperial War Museum de Londres. Thames & Hudson. E.U.A. 2007.

PACHECO, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México, Ediciones Era, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma 2008.

PÉREZ Carreño, Francisca. Los placeres del parecido, icono y representación. España, La balsa de Medusa. 1988.

PERRY, Gill & Paul Wood. *Themes in Contemporary Art*. New Haven, Yale University / The Open University. E.U.A. 2004.

RATNAM, Niru. "Art and Globalisation", Gill, Perry and Paul Wood (eds.) *Themes in Contemporary Art*, New Haven, Yale University Press / The Open University, 2004.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura y la ciudad*. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2010.

SÁNCHEZ Ventura, Julio. "Arte y ciencia". Chávez, Julio, Noé Sánchez Ventura y Fernando Zamora Águila. *Arte y diseño: experiencia, creación y método*. México, ENAP/UNAM, 2002.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Alfaguara/Taurus, España, 1996.

SENNETT, Richard, *El artesano*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2009.

THORNTON, Sarah, "La visita al estudio", "La subasta", *Siete días en el mundo del arte*, Trad. Laura Winter, Edhasa: Buenos Aires, 2008.

VIRILIO, Paul. Enrico Baj. *Discurso sobre el horror en el arte*. España, Casimiro Libros, 2010.

WENG CHOY, Lee. Authenticity, Reflexivity, and Spectacle: or the Rise of New Asia is not the end of the World (2004), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, 2005.

WILSON, Robert Anton. *El martillo cósmico, Libro III: mi vida después de la muerte*. Editorial Palmyra, España, 1995.

WOLLHEIM, Richard. *La pintura como arte*. Madrid, Visor, 1997.

ZAMORA Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México. ENAP-UNAM, 2007.

\_\_\_\_\_. "Imagen y razón: los caminos de la creación artística". Chávez, Julio, Noé Sánchez Ventura y Fernando Zamora Águila. *Arte y diseño: experiencia, creación y método*. México, ENAP/UNAM, 2002.

### **Catálogos:**

FRIEDEL, Helmut y Robert Storr. *Gerhard Richter, Red/Yellow/Blue the BMW paintings*. Alemania, Prestel, 2011.

HAYS, Dan. *Paintings*, exhibición de mayo a julio 2001. Alemania, Junge Kunst e.V. Wolfsburg. 2001.

PANERA Cuevas, Javier. Alex Dancheu, Veit Görner, Caroline Kädig. *Franz Ackermann, home, home again. 23 ghosts*. Alemania, España. Kestner gesellschaft Hannover y DA2 Domus Autium 2002.

PRINZHORN, Martin, Edition Unlimited, texto del catálogo: *Kippenberger, Multiples*, Kunstverein Braunschweig e V. Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen. Alemania, 2003.

MORALES Flores, Claudia y Dietgard Grimmer. *Salzburg – México*, exhibición en la Galerie im Traklhaus de marzo a abril 2010, Salzburgo, Austria y en la Biblioteca Vasconcelos de mayo a junio 2010, Ciudad de México.

NEO RAUCH. *Neue Rollen*, exhibición de noviembre 2006 a marzo 2007. Alemania, Kunstmuseum Wolfsburg & Du Mont, 2006.

PELZER, Birgit y Guy Tosatto. *Gerhard Richter 100 Pictures*. Editado por Hans-Ulrich Obrist. Alemania, Cantz Verlag and authors, 2002.

VITAMIN P2, *New perspectives in paintings*, Phaidon Press Limited, London & Phaidon Press Inc., N.Y. Estados Unidos, 2011.

## Hemerografía:

BAL, Mieke. "El esencialismo visual y el otro objeto de los estudios visuales". Publicado originalmente en *Journal of Visual Culture*, Vol. 2, Número 1. Abril 2003. *Estudios Visuales*, # 2, Diciembre, 2004.

\_\_\_\_\_ "Arte para lo político". *Estudios Visuales*, número 7, 2010. España, pp 40-65.

BREA, José Luis. "Retóricas de la resistencia: una introducción (la potencia de los estudios críticos frente al triunfante 'capitalismo antihegemónico')". *Estudios Visuales*, número 7. 2010. España, pp 8-13.

BUCHMAIER, Barbara. Ready-Made Painting. *Spike Art Quarterly* 24, *Art Magazine Vienna and Berlin*, summer 2010, pp. 28-41

CRIMP, Douglas. "Getting the Warhol we deserve: Cultural Studies and Queer Culture". *Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*. 1999.

CRITCHLEY, Simon. "El futuro del pensamiento radical". *Estudios Visuales*, número 7, 2010. España, pp 68-77.

DELGADO, Manuel. "Barcelona: el mito del espacio público. La desigualdad, la exclusión, la anomia e incluso la violencia continúan siendo ingredientes consubstanciales a la existencia de una gran ciudad capitalista y en aumento". *Humboldt. Apropiación de la Ciudad*. 2007. Revista Goethe-Institut. Alemania. Año 49. Número 147 pp 34-37.

ENGLERT, Klaus. "La forma de la megalomanía. Algunos ejemplos prueban que hay alternativas a la "arquitectura basura" y los barrios desolados de Madrid". *Humboldt. Apropiación de la Ciudad*. 2007. Revista Goethe-Institut. Alemania. Año 49. Número 147 pp 38-39.

FADANELLI, Guillermo. "Y, sin embargo, se mueve. El Distrito Federal es una droga dura, atrae, causa adicción, pero si uno se descuida termina formando parte de su lago convertido en piedra". *Humboldt. Apropiación de la Ciudad*. 2007. Revista Goethe-Institut. Alemania. Año 49. Número 147 pp 52-55.

GARCÍA, Canclini, Néstor. "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?". *Estudios Visuales*, número 7, 2010. España, pp 16-37.

\_\_\_\_\_ "El poder de las imágenes, diez preguntas sobre su redistribución internacional." *Estudios Visuales*, número 4. España, 2007.

HORDYCH, Harald. "Cuando la ciudad es más grande de lo necesario o cómo se despueblan las urbes en Alemania. Un viaje por Duisburg y Lepzig". *Humboldt. Apropiación de la Ciudad*. 2007. Revista Goethe-Institut. Alemania. Año 49. Número 147 pp 60-65.

HUFFSCHMID, Anne. "Hacer(se) un lugar. Las plazas públicas son treguas en el abarrotamiento urbano. Un flaneo entre el Zócalo, la Plaza de Mayo y Alexanderplatz". *Humboldt. Apropiación de la Ciudad*. 2007. Revista Goethe-Institut. Alemania. Año 49. Número 147 pp 46-49.

JOSELIT, David. *Painting Beside Itself*, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. October 130, Fall 2009, pp. 125-134.

MITCHELL, W.J.T. "Mostrando el ver: una crítica de la Cultura Visual". *Estudios Visuales*, número 1. España, 2003, pp. 17-40.

RIBBECK, Eckhardt. "La revolución urbana. Con su alto grado de urbanización y metropolización, Latinoamérica es un "laboratorio urbano" de muchos fenómenos que en el futuro se tornarán virulentos también en otras regiones del sur. *Humboldt. Apropiación de la Ciudad*. 2007. Revista Goethe-Institut. Alemania. Año 49. Número 147 pp 12-15.

RICHTER, Gerhard. *Arte y Parte. Notas, 1986-1992* No. 49. Santander, 2004.

ROSENBLÜTH, Ana. *ARQ* (Santiago). *Reflexiones sobre la Cotidianeidad y la Ciudad*. 2001. Santiago. N.48 pp 6-7.

TYKWER, Tom. "El regreso de Franz Biberkopf. El director de cine ha visto la versión restaurada de la adaptación cinematográfica del libro de Alfred Döblin "Berlin Alexanderplatz" realizada por R.W. Fassbinder". *Humboldt. Apropiación de la Ciudad*. 2007. Revista Goethe-Institut. Alemania. Año 49. Número 147 pp 78-81.

VAN ALPHEN, Ernst. ¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?, Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual. Trad. Yolanda Pérez Sánchez. *Journal of Visual Culture*, 2005.

## **Audiovisuales:**

BELZ, Corinna. Gerhard Richter Painting. Piffli Medien, Alemania. Documental, 2011.

FIENNES, Sophie y Slavoj Žižek. The Pervert's Guide to Cinema. Amoeba Film/Lone Star/Mischief Films/Kasanderfilm, Gran Bretaña. Documental, 2006.

GODARD, Jean-Luc. Toutes Les Histoires / Une Histoire Seule. Conférence de Presse de Jean-Luc Godard, Cannes 1988. Histoire(s) du Cinéma. Gaumont Pathé Archives – Collection Sygma, 1988.

\_\_\_\_\_ Seul Le Cinéma / Fatale Beauté. Conférence de Presse de Jean-Luc Godard, Cannes 1997. Histoire(s) du Cinéma. CANAL + 1997.

\_\_\_\_\_ La Monnaie De l'Absolu / Une Vague Nouvelle. Histoire(s) du Cinéma.

\_\_\_\_\_ Le Contrôle de l'Univers / Les Signes Parmi Nous. Histoire(s) du Cinéma. 2 x 50 Ans de Cinéma Français. Un Film de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville. British Film Institute – La Sept Arte – Periferia Vega Film, 1995.

HERZOG, Werner. Cave of Forgotten Dreams. Ascot Elite. Alemania, Canadá, Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña. Documental, 2011.

KLUGE, Alexander. Landschaften mit Eis und Schnee. Wer sich traut, reißt die Kälte vom Pferd. Suhrkamp Verlag, absolut MEDIEN GmbH, Berlín. Alemania, Kairosfilm, 2010.

WELLES, Orson y François Reichenbach. F for Fake, (Fraude). Sati Tehran Films, 1974.

## **Páginas de Internet:**

Jutta Koether:

<http://www.vielmetter.com/artists/jutta-koether.html>

<http://www.lost-painters.nl/david-joselit-painting-beside-itself/>

Kerstin Brätsch:

<http://www.balicehertling.com/braetschworks.html>

<http://cargocollective.com/fionmeade/Kerstin-Bratsch-Parkett>

<http://www.textezurkunst.de/daily/2009/nov/12/di-why-not-review-and-application-das-institut-met/>

<http://ilikethisart.net/?p=12605>

<http://moussemagazine.it/kerstin-bratsch-and-das-institut-at-kolnischer-kunstverein-cologne/>

(Páginas web consultadas el 26 de mayo, 2012)