

0.0261

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

2



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS  
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA IMPLEMENTACION DEL CONCEPTO DE DESCONSTRUCCION  
EN MI OBRA PICTORICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES ORIENTACION PINTURA  
PRESENTA

FAUSTO RENATO ESQUIVEL ROMERO



DIRECTOR DE TESIS  
MAESTRO AURELIANO SANCHEZ TEJEDA

MEXICO, D.F. 2001.

297418



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE

Introducción .....	1
I Modernidad y Posmodernidad .....	3
II Modernidad y Vanguardias .....	16
III La Deconstrucción .....	30
IV La Deconstrucción en mi obra pictórica .....	43
V Conclusión .....	56
VI Láminas de Obra .....	59
Notas .....	106
Notas de Catálogo .....	109
Bibliografía .....	111

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto explicar la implementación del concepto de desconstrucción en mi obra pictórica.

El concepto de desconstrucción es desarrollado por Jacques Derrida, en el marco del posestructuralismo francés, esta corriente del pensamiento y de la lingüística crítica, se inscribe en los debates de la modernidad y posmodernidad.

El arte contemporáneo se encuentra en el terreno de los debates entre modernidad y posmodernidad. Como resultado de esos debates, el arte ha tenido que replantear su papel y su lugar en los procesos culturales, el arte ha adoptado posiciones y estrategias que cuestionan a la modernidad, una de esas estrategias es la desconstrucción de los lenguajes artísticos.

Los dos primeros capítulos de este trabajo de tesis, tienen por objeto preparar el terreno y mostrar el contexto en el cual se desarrollan las dos vertientes de la estética posmoderna (la neoconservadora y el posestructuralismo). El tercer capítulo explica el concepto de desconstrucción y prepara el terreno para articular este concepto con la obra que se presenta en esta tesis.

En el primer capítulo de este trabajo abordamos la polémica entre modernidad y posmodernidad; se establecen los orígenes del proyecto moderno, su desarrollo y sus contradicciones; también se establecen sus críticas más representativas. De manera general se exponen las posiciones más representativas del pensamiento posmoderno.

En el segundo capítulo se expone la relación entre modernidad y vanguardia artística,

señalando sus características más sobresalientes; se explican las transformaciones en los lenguajes y prácticas artísticas, señalando los cambios y fracasos de las propuestas estéticas; sus estilos y tendencias. Por último se comenta el agotamiento de la estética moderna y las propuestas artísticas de la estética posmoderna.

En el tercer capítulo se expone el concepto de desconstrucción de Jacques Derrida, para esto se establece una síntesis histórica y los principios básicos de la lingüística estructuralista, se señalan las críticas que hace Derrida al estructuralismo.

Posteriormente se exponen las nociones de centralidad y descentralidad, desconstrucción, diseminación y difference. Por último se da una descripción de las obras más relevantes de Derrida.

En el cuarto capítulo se presenta un conjunto de 46 obras que son resultado de la implementación de la desconstrucción. La mayor parte de la obra expuesta en esta tesis ha participado en exposiciones; la obra es resultado de varios años de investigación plástica. En la obra se destacan las reflexiones sobre el lenguaje del objetualismo frente al de la pintura, se presenta instalación y pintura de caballete, se analizan distintas modalidades y estrategias que se utilizaron para la producción de obra como son: el collage, montaje y el posapropiacionismo.

Por último, se concluye que la noción de desconstrucción actúa como principio básico en la obra que se presenta en esta tesis.

## CAPÍTULO 1

### MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

La polémica entre modernidad y posmodernidad es un debate muy complejo, explicarlo y definirlo es complicado, pero intentaremos dar una idea de lo que ese debate representa.

El posmodernismo es la desilusión del proyecto de la modernidad, la modernidad basa sus principios en la razón, el racionalismo, el cientificismo, la objetividad y el progreso; por consiguiente, el posmodernismo es la desilusión de un proyecto que no ha alcanzado la emancipación del hombre.

Durante el desarrollo de la modernidad, desde el siglo XVIII, han surgido críticas que han señalado sus contradicciones, las críticas mas notorias las encontramos en Marx, Nietzsche y la Escuela de Frankfurt, las críticas se fueron radicalizando hasta dar paso a la crítica posmoderna, esta última aparece como un nihilismo desencantado.

La mayoría de las críticas a la modernidad coinciden en que la tecnoeconomía y la ciencia no siempre han servido para liberar al hombre; por el contrario, lo han sometido, incluso negado.

Frecuentemente se considera al posmodernismo y al posestructuralismo como sinónimos, pero existen diferencias entre ambos. El primero es una reacción contra el racionalismo, el cientificismo y el objetivismo de la modernidad. El segundo es una reacción contra el estructuralismo que había establecido la existencia de estructuras universales en el lenguaje. Estas estructuras determinaban factores en el pensamiento y en la vida del individuo; así el posestructuralismo cuestiona el logocentrismo y las estructuras

universales del lenguaje.

La modernidad comenzó con el pensamiento ilustrado del siglo XVIII y se desarrolló en los siglos XIX y XX, mostrando autores apologistas y críticos del proceso modernizador.

La modernidad, desde el iluminismo, se caracterizó por producir la autonomía de los distintos campos del conocimiento y del arte propiciando el espíritu dinámico del cambio sucesivo. La racionalización se enfrentó a la religión y al pensamiento mágico, estimuló el progreso constante como una implementación de la razón en la historia, la ciencia, la técnica y la producción económica, también produjo los “universalismos” y homogeneización que se impone mediante el desarrollo de las fuerzas productivas y la economía de mercado, diluyendo así a las sociedades tradicionales premodernas; introdujo el proyecto emancipatorio que permitía el dominio del hombre sobre la naturaleza. La modernidad con sus principios positivos también estableció un sentido teleológico de la historia, como un proceso lineal y ascendente de emancipación social. La modernidad produjo a su interior sus propias contradicciones; algunos pensadores del siglo XIX y XX lo han señalado y más recientemente otros han endurecido las críticas, a estos últimos se les conoce como “la crítica posmoderna”.

La modernidad comprende el proceso histórico que comienza con el proyecto burgués de emancipación humano. Dos pilares sostienen a la modernidad: la revolución industrial y la revolución francesa.

La revolución industrial es resultado del avance de la ciencia, la tecnología, la economía y las ideas surgidas del siglo XVIII (1).

La revolución francesa es producto de las contradicciones sociales y también de las ideas emancipadoras de la Ilustración, este proceso va a desembocar en la consolidación del Estado Moderno.

La filosofía de la Ilustración estuvo caracterizada por varias figuras importantes, dos de ellas representan posiciones distintas: Kant y Rousseau. Kant (2) recoge y sistematiza el pensamiento racionalista y empirista, establece los límites del conocimiento humano, también promueve los principios de la “razón”. Kant recoge los proyectos de sistematización de la estética, especialmente de Baumgarten y conforma un proyecto de estética como disciplina.

Otro rasgo distintivo del iluminismo es la preocupación por producir grandes esquemas filosóficos totalizadores.

Rousseau (3), por su parte, puede considerarse precursor del romanticismo, él anticipa un escepticismo frente a la “razón”, o mejor dicho advierte un escepticismo al proyecto de emancipación que anunciaba el iluminismo. Rousseau había sugerido otro camino, el retorno a la naturaleza y a lo primitivo; en Rousseau existe una advertencia frente al optimismo de la racionalidad.

Los enciclopedistas franceses encabezados por Diderot y D’Alembert (4) producen no sólo un gran diccionario moderno, sino también promueven el espíritu moderno; el cambio, el desarrollo de las ciencias y las técnicas, todo este entusiasmo por lo nuevo y el cambio caracteriza a la modernidad, en su proceso de desarrollo con miras al futuro y que contiene actitudes positivas, el culto a la razón, la emancipación social y el dominio de la naturaleza,

en síntesis un logocentrismo como lo llamará mas tarde Derrida.

El espíritu del cambio y la búsqueda de lo nuevo se irá reflejando en el campo del arte, la innovación será la constante en las prácticas artísticas.

El idealismo hegeliano (5) ratificó las tesis emancipadoras de la modernidad, encarnadas en el Estado y la razón como fundamento de la historia. Las contradicciones histórico-sociales son fundamentadas en la dialéctica del amo y del esclavo, como motor de la historia en un proceso ascendente y positivo.

La autonomía del arte generada por la modernidad iluminista permitió que al arte se le adjudicara el ámbito de la libertad frente a la necesidad real, creando una separación entre arte y sociedad; el arte adquiere así, una aura solemne y distante de la sociedad, también el artista adquiere el aura de la distinción.

La autonomía del arte dió paso a la estética como disciplina que intentó normar y explicar el sentido del arte, también la autonomía permitió la separación con la religión; los museos y galerías aparecieron como espacios sustitutos de los templos.

El proyecto moderno de emancipación a lo largo del siglo XIX y XX, mostró sus contradicciones al no poder reconciliar la “razón instrumental” con la “razón histórica”; dicho en otros términos, las contradicciones de la modernidad se verifican entre el antagonismo existente entre las clases dominantes y la clase trabajadora, entre el capital y el trabajador.

Marx señaló algunos rasgos negativos e idealistas de la modernidad ilustrada, por ejemplo la lucha de clases en el capitalismo. También señaló los aspectos positivos de la

modernidad, como es la posibilidad de emancipación humana; pero Marx era un pensador moderno, él no se desprende completamente del esquema racionalista universal del pensamiento ilustrado; a Marx hay que considerarlo como un modernista radical, él pretendería llevar la emancipación social hasta sus últimas consecuencias. El también intentó cuestionar el papel de la filosofía como una actividad práctica transformadora y no sólo teórico especulativa.

La modernidad paulatinamente ha mostrado sus contradicciones y su incapacidad por lograr la emancipación humana que se había propuesto, esto produjo en el pensamiento filosófico los primeros síntomas de escepticismo y de críticas, dentro de las cuales se destacan las de Nietzsche, Weber y la Escuela de Frankfurt.

Nietzsche (6) en el siglo XIX cuestiona el concepto de razón, superación y progreso. Para él no existía el progreso sino el constante retorno de la historia del hombre; su nihilismo anticipa el debate y la crítica al proyecto de emancipación de la modernidad. Nietzsche tampoco niega de manera absoluta a la modernidad, él acepta la idea de un hombre nuevo que producirá nuevos valores.

Max Weber (7) considera que la racionalidad enajena al hombre en el proceso de desarrollo. El hombre en esa racionalidad se enajena, perdiéndose así mismo, especialmente en el orden capitalista; según él lo que interesa del hombre es su "eficiencia", un orden que no reconoce valores y que ni el socialismo podrá superarlo.

En la Escuela de Frankfurt (8) encontramos una crítica a la modernidad mas radical, especialmente en Adorno y Horkheimer. Ambos señalan que existe una tendencia de

sometimiento hacia el hombre por parte de la modernidad, especialmente la razón instrumental es la que domina con su sistema de progreso ilimitado, y se convierte en mecanismo de dominación.

Adorno por su parte, desplaza la solución del problema emancipatorio al terreno de la estética, donde el arte cumple la función de reconciliar la vida espiritual con la vida material.

A partir de Nietzsche, Adorno, Horkheimer, Marcuse y Max Weber encontramos una crítica severa a las deficiencias de la modernidad. La posición de Walter Benjamín (111) y Habermas son menos drásticas, en Habermas incluso se puede hablar de una actitud reformista de la modernidad.

Gran parte de estas críticas a la modernidad serán el material de trabajo de la crítica posmoderna.

Definir la modernidad es algo complicado ya que no se presenta como un proceso homogéneo y tiene sus contradicciones. La modernidad encierra procesos desiguales, muestra sectores con alto grado de desarrollo en ciencia, tecnología, etc.; incluso la tecnología ha sido usada para la destrucción masiva del hombre. Por otro lado, se han visto procesos sociales con menor desarrollo, se puede hablar de distintas modernidades como lo indica Samuel Arriarán (9). Estas diferencias van a influir en los diversos matices de la crítica posmoderna, y de las críticas y posiciones de la cultura y el arte posmoderno; también van a mostrar distintas características dependiendo de su enfoque.

Marshall Berman (10) ha hecho un análisis sobre la “modernidad”, “modernización” y

“modernismo”, su explicación resulta ser clara para descubrir las implicaciones sobre ese proceso histórico y sus contradicciones.

Para Berman “modernidad” es una etapa de la historia, la “modernización” es un proceso socioeconómico que intenta construir a la modernidad; y el “modernismo” es el proceso cultural que sigue a la modernidad.

La modernidad es un período histórico que comprende a todas las sociedades del mundo, período que promete cambios, desarrollo, emancipación, etc., pero al mismo tiempo muestra sus contradicciones: subdesarrollo, estancamiento, etc. La modernidad, vista así, es un progreso contradictorio.

La modernidad como proceso histórico implica el desarrollo y paralelamente las transformaciones de lo económico (modernización), por otra parte en el nivel de lo subjetivo se da el desarrollo del individuo (modernismo).

El desarrollo que produce la economía mundial genera desigualdades, por un lado riqueza y por el otro pobreza; en la esfera de la subjetividad puede generar desarrollo individual o frustración.

Berman hace un análisis entre las modernidades del siglo XIX y XX, observa sus contradicciones en cada uno de los períodos. En el siglo XIX señala las contradicciones donde aún existe el espíritu emancipador y en el siglo XX indica las contradicciones, pero advierte un decaimiento en el espíritu reivindicador de la emancipación; él sugiere una reflexión de ambos períodos que permitan una solución para conformar una modernidad distinta y ofrecer nuevas expectativas.

Perry Anderson (11) cuestionó la posición de Berman sobre la modernidad, aludiendo a que un análisis o diagnóstico debe tomar en cuenta el papel de los distintos contextos históricos, entre la modernidad del siglo XIX y la del XX, de tal manera que el espíritu emancipador entre un siglo y otro es distinto; en el siglo XIX existían las esperanzas de cambio, por el contrario en el siglo XX, después de la caída del socialismo real y el triunfo del neoliberalismo, los filósofos auguran un futuro incierto.

Mas allá del debate Berman-Perry Anderson o el de Habermas y los posmodernos, lo que subyace es la recuperación del carácter liberador de la tecnología en un sentido diferente al capitalista; la recuperación y orientación de la tecnología sigue siendo un asunto prioritario especialmente en el tercer mundo donde aparece como tema de sobrevivencia más que de dominación.

La posmodernidad es la crítica a la modernidad, sus críticas son diversas, los debates se enmarcan sobre el agotamiento de la razón, su incapacidad para ofrecer nuevas líneas de emancipación humana. En el campo de la economía y de la política, se da un cambio a las posiciones conservadoras neoliberales; en ciencias, vemos el desarrollo de la cibernética; en la biomedicina, el estudio del genoma humano, pero este conocimiento también se somete al proceso de las mercancías. En el campo del arte, se ha renunciado a las normas de la modernidad estética (purismo) y se promueve el eclecticismo.

La posmodernidad aparece como la crítica a la modernidad, es un desencanto a los principios de la racionalidad, el cientificismo y el progreso, estos aparecen en el debate. Por un lado encontramos a Daniel Bell, quien es el representante mas sobresaliente de la

sociología norteamericana; por otro lado, tenemos a Jean Francois Lyotard, quien basándose en la perspectiva posestructuralista elabora su crítica a la modernidad. Por último vemos a Jürgen Habermas como el exponente de la modernidad restaurada, desde la perspectiva de la Teoría Crítica alemana (12).

Como resultado de estos debates se suscitaron distintas reacciones, unas a favor, otras en contra y otras más manteniendo distancia. Veamos algunos rasgos sobresalientes de la polémica, no sin antes hacer algunas precisiones.

Frecuentemente se tiende a considerar el pensamiento posmoderno como algo homogéneo, esto no es así, existen diferencias: la posición neoconservadora y la posición posestructuralista; la primera es una reacción contra el racionalismo, el cientificismo y el objetivismo de la modernidad.

La segunda, es una reacción contra el estructuralismo (Saussure) que sostenía la existencia de estructuras universales en el lenguaje y que estas estructuras determinaban el pensamiento y la vida del individuo.

Para Daniel Bell (13) la cultura posmoderna es opuesta y distinta al modelo de la vida racional y propositiva de la modernidad. Bell desarrolla un estudio sociológico de las transformaciones de la modernidad capitalista y su relación con los procesos sociales y culturales de la modernidad, en ellos advierte las transformaciones: en el ámbito de lo económico; señala su cambio entre el capitalismo autoritario y el capitalismo hedonista.

En el campo de la sociología cultural, Bell advierte otras transformaciones: la disolución de la ética protestante sustentada en el trabajo y el ahorro frente al advenimiento del

individualismo hedonista que se sustenta en la eficiencia, en la igualdad y en el crédito, los que permiten al individuo el consumo y satisfacción de deseos.

La etapa del capitalismo hedonista es para Bell la etapa del individualismo que no cree en el futuro ni mucho menos en un proyecto emancipatorio. Bell anuncia la muerte de la razón ilustrada y acusa al hedonismo como la causa de la crisis cultural y al mismo tiempo la crisis de las instituciones de la modernidad. Daniel Bell se inclina por una restitución de la religiosidad frente a la razón.

La posición de Jean Francois Lyotard (14) procede del posestructuralismo francés, especialmente de Derrida y de Foucault; pero Lyotard es más radical, en su crítica a la modernidad arremete contra el marxismo, algo que no encontramos en Derrida (15).

Lyotard hace una crítica al discurso de la modernidad y a la legitimación racional e intenta “descentralizar” la racionalidad y el saber para posteriormente calificarlos de metarrelatos. Para descentralizar el discurso moderno recurre a la deconstrucción derridiana. Lyotard radicaliza su crítica al discurso emancipatorio de las grandes concepciones totalizantes de la filosofía, cuestiona también la visión modernista de la ciencia; el amor por el conocimiento por el del conocimiento para ser mercantilizado; es decir, el conocimiento como mercancía y la transformación de conocedor al consumidor de conocimiento. Las bases que legitiman el saber y el conocimiento de la modernidad son cuestionadas por Lyotard al señalar el antagonismo entre la ciencia y el hombre.

Jürgen Habermas (16) es considerado como un reformador de la modernidad, un restaurador que intenta recuperar a la modernidad y sus principios de orden y razón, él

también advierte las patologías de la modernidad y propone una revaloración, una especie de inventario de la racionalidad para emitir un diagnóstico y señalar el problema de la “selección” de la racionalidad que permitió la separación entre la razón instrumental y la razón histórica (razón objetiva).

Habermas defiende su posición frente a las dos vertientes del pensamiento posmoderno, señalando que la modernidad es su proyecto todavía inacabado.

Las debilidades en la argumentación de Habermas son las de no reconocer que el proyecto ilustrado implica la homogeneización y la razón totalitaria negando la heterogeneidad y que la razón de la modernidad no ha podido contener al capitalismo en sus ansias de dominio.

Habermas ha calificado a los pensadores posmodernos de neoconservadores (17) por su renuncia a la lucha por la emancipación social. El pensamiento posmoderno no es un cambio de ideas, es la crisis de legitimación de la razón y el saber, una pérdida de credibilidad de los grandes proyectos emancipadores. La noción de cambio o lo nuevo que prometía la modernidad es vista con escepticismo. La modernidad instituyó la continuidad de los cambios, las modas, los estilos, lo novedoso, lo vanguardista, las corrientes artísticas, etc.; aunque la estructura básica de la modernidad quede intacta, esto resulta contradictorio en un proyecto que ofrecía un futuro mejor.

El debate entre modernidad y posmodernidad no es homogéneo, aunque se pueden señalar tres posiciones de manera general: la primera sería el neoconservadurismo y sus representantes mas significativos: Rorty, Vattimo, Lyotard, Daniel Bell, Baudrillard y otros

más. En ellos se puede encontrar una posición escéptica ante cualquier discurso que intente promover proyectos de emancipación.

En el segundo plano se puede distinguir al posestructuralismo con Derrida, Foucault, Barthes y otros. Su línea ocupa una posición menos conservadora, cuestionan la legitimación del saber, el poder y la centralidad de la razón.

Por último Habermas podría ser una tercera postura, en él encontramos una posición de rescate de la modernidad, como un proyecto inconcluso o interrumpido.

La modernidad ha sido vista como un proceso único y homogéneo, pero como ha señalado Samuel Arriarán (18), es necesario hablar de distintas modernidades; a Latinoamérica se le impuso el proyecto moderno (la racionalidad occidental), como colonia ha sido incorporada al proceso uniformador y homogeneizador. El pasado, tradiciones y cultura han sido marginados de la modernidad, la imposición ya sea occidentalización, radicalización o globalización ha limitado sus capacidades de autodeterminación. No se puede renunciar a las aportaciones de la modernidad, pero Latinoamérica tiene que asimilar las influencias y aportaciones, también establecer un proyecto, si no distinto, por lo menos alternativo. Algunas comunidades indígenas han resistido frente a la modernidad, sus tradiciones y cultura han sobrevivido, pero no se trata de conservar y rescatar tradiciones inmutables o por lo contrario, integrarse al modelo modernizador, si este es comprendido como aculturación que no entiende de aspectos étnicos. Es inevitable que las sociedades se transformen, que desaparezca el mundo colonizado, como también que las culturas subalternas no sean influenciadas por otras. La noción de mestizaje puede servir para

explicar la sobrevivencia de una cultura heterogénea. Samuel Arriarán y Bolívar Echeverría señalan la necesidad de replantearse la modernidad y analizar a Latinoamérica como una forma neobarroca (19).

Varios autores coinciden en que la modernidad no es una sola, sino que existen varias modernidades, ellos son Samuel Arriarán y Bolívar Echeverría, entre otros. Esto es significativo porque en principio se desarticula la noción de modernidad única y se advierte que la modernidad tiene matices y variantes, dando por consecuencia que procesos como los de Latinoamérica experimenten tipos y modelos de sociedad heterogénea y no el modelo homogeneizador propuesto por el eurocentrismo.

Ahora bien, el barroco no sólo debe considerarse como un estilo artístico, sino como un modo de vida y no se limita al pasado, sino que éste actúa en el presente y el mestizaje es resultado de ello, pero también es una estrategia de sobrevivencia en la construcción de una modernidad barroca (20).

Latinoamérica no puede renunciar a su proyecto de emancipación aunque dicho proyecto moderno haya sido cuestionado. América Latina no puede resignarse al fin de la historia y a la cosificación del sujeto; los conflictos en Chiapas han mostrado un proceso emancipador distinto al impuesto por la modernidad.

La crítica posmoderna sin proponérselo ha señalado y ha aportado en su análisis puntos que tendrán que ser tomados en consideración, también el discurso marxista tendrá que replantearse estrategias para ofrecer un proyecto renovado.

## CAPÍTULO 2

### MODERNIDAD Y VANGUARDIAS

Para adentrarnos a la modernidad y el desarrollo de las vanguardias artísticas, tomaremos como punto de partida los señalamientos de Adolfo Sánchez Vázquez (21), Andreas Huyssen (22) y las observaciones de Eduardo Subirats (23), esto nos permitirá articular el proceso modernizador y su relación con las artes.

En la etapa previa a la modernidad, las sociedades premodernas tenían una relación entre arte y sociedad mediada por la religión, el arte tenía una función práctica, estaba al servicio de la religión; en esas sociedades los objetos artísticos eran vistos como objeto de culto. La modernidad con el principio de “autonomía” modificó ese tipo de relación entre arte y sociedad mediada por la religión, el arte cobró su “autonomía”, su independencia, en el momento que la “razón” sustituyó a la religión como principio explicativo del mundo. El arte al liberarse de la religión buscó su fin último, en el arte mismo.

La modernidad trajo además de la autonomización del campo de la ciencia y el arte, el “dinamismo” y el “cambio”, esto fue descrito por Baudelaire (24) como el presente efímero, lo fugaz, pero que también capta lo eterno e inmutable. El dinamismo y el cambio en el ámbito de la tecnoeconomía se traduce en la transformación, la construcción y la innovación.

La racionalidad es el motor de la modernidad, la racionalidad aparece en el arte bajo la estética clásico-renacentista. Su síntesis fue el neoclásico y encontró su oposición en la emoción del Romanticismo por una parte, por otra, la oposición fue el Realismo Social de

Courbet y Millet entre otros; este Realismo frío intentó ser escueto y objetivo.

El Progresismo como cambio y desarrollo incesantes aparece asociado a la modernidad, este progreso aparece en la historia, la ciencia, la técnica y en la producción de mercancías. Entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX la noción de progreso vinculado al poder de las máquinas inspiró a las Vanguardias artísticas a confeccionar su estética, la estética de la máquina, una fe en su poder emancipador y también como modelo estético formal, especialmente en el Constructivismo, el Futurismo y la Bauhaus. El maquinismo como utopía apareció en la cultura occidental desde Descartes, como un instrumento emancipador.

Otro principio de la modernidad ligado a la razón son los "Universalismos, la búsqueda de principios o valores universales en todo campo. En el terreno del Derecho, la igualdad, la libertad y la justicia; en el ámbito del arte aparecen las normas con las que se rige lo bello: la perspectiva, la teoría del color y el espectro cromático, las técnicas y los procedimientos formales. El dibujo y la pintura se inspiraron en la imitación de corte clásico-renacentista; (25) en el campo de la ciencia, las leyes y normas que rigen a la naturaleza.

El proyecto de emancipación de la modernidad se fundamentó en la racionalidad y la tecnoeconomía, ese proyecto emancipatorio que permitiría al hombre la dominación de la naturaleza, revirtió sus objetivos; en vez de liberar al hombre, este fue sometido a la dominación del hombre por el hombre. La dominación del hombre frente a la naturaleza se revirtió por los efectos excesivos e ilimitados de dominación y explotación de los recursos

naturales, poniendo en riesgo la propia existencia humana.

La modernidad ilustrada (frente al caos del arte barroco) fundamentó su estética en el arte del pasado clásico-renacentista dando paso al neoclasicismo. La noción de progreso en el arte pierde sentido, ya que todo progreso se encamina al futuro y no al pasado, como en el caso de la estética de la modernidad ilustrada. La estética de origen clásico-renacentista persistiría mucho tiempo después como cánones valorativos. Frente a la estética de la racionalidad (el neoclasicismo) apareció el Romanticismo, cuestionando los principios de un arte frío y racional (encabezado por Jacques Louis David y Augusto D. Ingres), que todavía se inspiraba en los tratados de pintura (26) del Renacimiento y de la escultura clásica; el romanticismo por su parte se basó en la emoción y la espontaneidad, sustituyó la línea por la mancha (27), la línea razonada por la mancha emotiva.

Por otra parte el Realismo Social apareció como otra oposición al neoclasicismo, desde una estética que pretendió ser objetiva, mostrando la realidad sin atributos e idealizaciones, tratando de acercar el arte a la sociedad, su arte de una figuración fría y objetiva pretendió capturar la realidad. Estas ideas de una estética objetiva tienen su origen en el socialismo (anarquismo de Prohudon) de la modernidad, donde el análisis y la observación objetiva permiten capturar la realidad; Courbet (28) fue el más representativo de este movimiento.

Con el proceso de la Modernidad ilustrada se inició la autonomización o independencia del arte (de la religión), con ello el arte tuvo que buscar sus propios objetivos, apoyándose en la naciente disciplina de la estética, buscando los valores “universales” de lo bello apoyándose en los estudios de la fisiología de la percepción y los de la naturaleza humana

(la naturaleza emotiva e intelectual). Paulatinamente con el desarrollo de la modernidad y su despliegue tecnoeconómico se fueron agudizando las diferencias de clases sociales, la llamada separación entre la razón histórica (objetiva) y la razón instrumental, dando por resultado, en ese dinamismo y cambio, el proceso de cosificación, enajenación y la llamada muerte del sujeto. Todos estos factores influyeron en el desarrollo de las artes del siglo XX, en una primera etapa encontramos a las vanguardias de comienzos del siglo, el arte de entre guerras y el período de posguerra; pero antes de abordar el arte del siglo XX debemos señalar algunas ideas.

Las Vanguardias del siglo XX le deben al Romanticismo y al Realismo del siglo XIX, las primeras experiencias de intentos de subvertir la racionalidad estética basada en la representación clásico-renacentista, pero esos artistas del siglo XIX aún no habían roto con el "ilusionismo imitativo", tampoco el Impresionismo con todo y su análisis de la temporalidad y la luz. La crisis de la representación no sólo fue resultado de la invención de la fotografía a finales del siglo XIX, sino también es la crisis de la legitimación de la institucionalización del arte como estadio independiente de la vida cotidiana; es decir, la autonomía del arte en el neoclásico se interesó en los ideales éticos y los grandes géneros (histórico y épico), a diferencia del Romanticismo, el Realismo y el Impresionismo, que buscaron en lo exótico, lo primitivo, lo cotidiano y la temporalidad, la relación entre arte y sociedad. Lo que hemos visto así, es la transición entre una racionalidad idealista a una racionalidad pragmática, que todavía conservaba los principios de la imitación.

Las Vanguardias del siglo XX se opusieron al arte de imitación, el Cubismo por su parte

introdujo el collage y el montaje cuestionando la “representación” al postular la “presentación” (incluir un objeto a la obra); por otro lado, con la iniciativa de Cézanne de proponer estructuras y formas geométricas, se abrió un nuevo campo (las abstracciones geométricas) para la pintura donde la fotografía no podía competir. Este nuevo campo de las formas geométricas se radicalizó propiciando el esteticismo. Otro factor del mundo moderno que influyó en las vanguardias, fue el desarrollo de las máquinas y la tecnología, este nuevo impulso inspiró la estética de la máquina (Mies van der Rohe, Le Corbusier, Itten, Mondrian y Malevich), motivando varias posturas dentro de las vanguardias; unas vinculadas a la sociedad (constructivismo, Bauhaus, Funcionalismo), con un arte inspirado en las formas y estructuras puras del maquinismo, y otra en un arte purista (esteticismo), que exploró las formas puras y frías sin preocuparse por su vínculo con lo social. Como quiera que sean las diferencias entre estas vanguardias, se disipan en el momento que establecen el arte total, que vinculó la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico e industrial, poniéndose al servicio de las fuerzas tecnoindustriales y económicas, como lo han señalado Subirats (29) y Baudrillard (30). Las Vanguardias al ponerse al servicio de la razón tecnoeconómica transformaron su proyecto en mercancía; su utopía de un arte vinculado a la sociedad rápidamente es desarticulado y asimilado, perdiendo su dimensión autónoma y crítica frente a las instancias de poder político y económico.

El optimismo de la Estética de la Máquina recorrió a otros movimientos como el Cubismo y el Futurismo, aunque las vanguardias pronto verían decaído su entusiasmo por la Primera Guerra Mundial.

El Dadaísmo (1916) surgió como protesta nihilista ante los acontecimientos de la Primera Guerra mundial, también aludió al maquinismo estético pero con humor negro, el dadaísmo y el Merz constituyeron una crítica al progreso y a la racionalidad, su propuesta más relevante mas allá del Ready-made y el objets trouvés fue el de trasladar el aura artística a la acción del artista, al concepto y a la presentación, más que a la representación.

El Surrealismo (1924) surgió como resultado del dadaísmo, se proclamó al igual que otros movimientos, de manifiestos, sus propuestas pretendía la liberación de la psique humana; como consecuencia de esto promovió el onirismo y el automatismo, atacó a la racionalidad y se vinculó a los movimientos socialistas (especialmente Breton). El surrealismo cuestionó los sistemas tradicionales de la representación (la imitación), se inspiró en el arte metafísico de De Chirico; el surrealismo utilizó el frottage (huella o calca) y el grattage (esgrafiado) para construir sus obras.

El Cubismo, el Dadaísmo y el Surrealismo cuestionaron la representación de la realidad; la imitación ilusionista, al introducir otros procedimientos (collage, montaje, performance, objetualismo, etc.), la “representación” es sustituida por la “presentación” paulatinamente.

La abstracción del supremantismo, el Stijil, el Constructivismo y más tarde El Expresionismo Abstracto y el Minimalismo propusieron la presentación de lo impresentable; lo sublime pretende hacer visible lo que no puede ser visto en la realidad, aquello que puede ser concebible pero que no puede ser visto ni hacerse visible. La única forma de presentar lo que es concebible, es por medio de la abstracción; Malevich presentó (1915) un cuadro blanco sobre blanco, produciendo así, la presentación de lo

impresentable. La vertiente abstracta de la pintura se iría caracterizando por dos vertientes en términos generales una fría y dura y la otra cálida y expresiva.

Uno de los rasgos sobresalientes de la modernidad estética de las vanguardias, es su radicalismo y totalitarismo logocéntrico, fundado en cada una de sus propuestas; es decir, se pretendió con cada definición nueva del arte constituir una “centralidad”; la abstracción fría niega a la abstracción cálida y viceversa, la figuración expresiva niega a la figuración fría (hiperrealismo) y viceversa, la representación es negada por la presentación (objetualismo). Lo que se advierte en el proceso de las vanguardias, más allá del cambio, la innovación y la fugacidad, es una tendencia a establecer “centralidades”, un proceso binario que niega una parte y afirma otra, un proceso constante de afirmación y negación, en ese sentido se refiere Derrida, como al proceso logocéntrico, totalitario y absolutista; Derrida no niega la razón, sólo su utilización dogmática como certeza atemporal.

Los lenguajes de las vanguardias en su proceso de autonomización y su contribución a la emancipación humana pronto se irían enmudeciendo bajo el proceso de desmaterialización de la obra de arte, lo que se ha legitimado no es la autonomía del arte o la obra de arte, sino las instituciones tradicionales de la cultura (museos, galerías, etc.) que aparecen como instituciones modernas (y también posmodernas) que legitiman el arte y lo transforman en mercancía.

En la etapa posterior a la segunda guerra mundial, el arte experimentó cambios e innovaciones, en Europa apareció el Informalismo, se caracterizó por su preocupación por los materiales y por la sustancia de la materia, por la verdad del ente. Pioneros de esta

tendencia fueron Jean Fautrier y Dubuffet, la versión italiana fue mejor conocida como el Espacialismo, en España artistas como Tapies y Josep Guinovart entre otros, fueron los representantes más conocidos de esta tendencia.

El expresionismo abstracto encabezado por Pollok, de Kooning, Motherwell y otros, se fundamentó en el automatismo heredado del Surrealismo, el aura de lo artístico se desplazó de la obra a la acción de producirla. La versión europea del expresionismo abstracto fue el Tachismo representado por Hans Hartung, Georges Mathieu y otros más.

A mediados de los años cincuenta surgió el Neodada en Norteamérica representado por Robert Rauschenberg y Jasper Johns entre otros artistas, su propuesta pretendía la unión entre el arte y la vida (31), utilizó el combine painting, el assemblage y el collage en sus obras; la apropiación objetual fue combinada con la pintura; la recuperación de objetos con elementos pictóricos. El neodada produce alusiones irónicas a la sociedad de consumo, también anticipa el Pop Art. El neodada fue una contracorriente al abstraccionismo informal y al formalismo.

El Arte Pop apareció en Estados Unidos e Inglaterra proponía elevar los objetos de la vida moderna a la esfera del arte, con frialdad pone su mirada en la estética de los triviales objetos de consumo; con el Arte Pop el apropiacionismo se radicaliza, el Pop Art no cuestiona a la modernidad, sólo muestra las mercancías en museos y galerías.

El Hiperrealismo en pintura y escultura recurre la misma indiferencia del Pop Art, con frialdad y ausencia de expresión subjetiva, se obsesiona por descifrar la realidad.

El Minimal Art (32) apareció en Norteamérica a mediados de los sesentas, se inspiró en

la estética formalista y fría de las primeras Vanguardias, el minimalismo renuncia a las expresiones subjetivas y contenidos emocionales, sus obras se caracterizan por ser estructuras simples y básicas. Con el minimalismo se cierra la tradición de los reduccionismos formalistas de la modernidad estética; el posminimalismo (33) y el antiformalismo (34) serán la negación del minimalismo. El legado del minimalismo serían las reflexiones sobre los espacios circundantes de la obra, el carácter procesual y temporal del objeto artístico y la espacialidad como ambiente y evento.

El Land Art (35) apareció en la segunda mitad de la década de los sesenta en Norteamérica, fue encabezado por Robert Smithson. Esta tendencia proponía los conceptos de tiempo y lugar en la obra, el paisaje natural es para el Land Art un material para ser intervenido, especialmente aquellos lugares apartados de la metrópolis. Las obras de Land Art sólo podían ser registradas por medio de fotografías, filmaciones de cine y video, esas obras fueron afectadas por el clima y el tiempo dándoles un carácter de efímeras. Otros representantes del Land Art fueron Walter de María, Dennis Oppenheim, Carl Andre y otros más; algunos de estos artistas presentaron obra en galerías y museos, las obras estaban compuestas con materiales simples como tierra y piedras. En Europa el Land Art (36) tuvo representantes (Jim Dibbets y Richard Long) que se preocuparon más por las relaciones arte-espacio natural y espacio arte-urbano, sin abandonar la acción de intervenir los paisajes naturales.

El Body Art o Arte del Cuerpo (37), al igual que muchas de las vanguardias, publicó su manifiesto (1974), su propuesta permitió el desarrollo, no sólo del cuerpo como material

artístico, sino también anticipó del Performance, un arte basado en la acción corporal. Dentro del Body Art norteamericano destacan Dennis Oppenheim y Bruce Nauman entre otros. Los eventos del arte del cuerpo fueron registrados con fotografía, cine y video, esos registros representan una prueba o registro de los eventos, no constituyen en sí, la obra de arte. En Europa el arte corporal (Behaviour art) (38) se preocupó por los performances, ritos y ceremoniales de los artistas corporales y destacan Peter Weibel, Michel Journiac, y otros más. El balance que deja este movimiento es el de considerar al cuerpo como una entidad cultural más allá de la biología y fisiología.

El Arte Povera (39) surgió como rechazo a los emblemas de los mass media, el Pop Art y el minimalismo, el arte Povera basado en valores marginales y pobres, propone la creatividad y la espontaneidad con la estética del desperdicio. Los artistas más representativos de esta tendencia italiana fueron Guiseppe Penone y Michelangelo Pistoletto, entre otros. El Arte Povera puede considerarse como una tendencia objetual, aunque su fin último no son los objetos, sino que se sirve de ellos para dar a conocer sus percepciones en un mundo de mercancías. El arte Povera también editó un manifiesto (1967) al igual que las vanguardias.

El Arte Conceptual (40) desarrollado en Inglaterra y en Norteamérica durante 1960 a 1975, se caracterizó por la renuncia a la realización material del objeto artístico, en vez de esto se ocupa de el concepto, para ello recurrió al Estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss y a la filosofía. Dentro del arte conceptual se desarrollaron "proyectos", ideas provenientes del diccionario. A diferencia de otras tendencias, el conceptualismo no

reflexionó sobre el espacio-apariencia, el espacio experiencial o el objetualismo, totalmente evade al “referente”; tampoco la subjetividad y la expresión son importantes en esta corriente. El conceptualismo en su proceso de radicalización, trabajó solo con palabras, números y tarjetas postales para citar espacio y tiempo. Los artistas representativos de este movimiento fueron Joseph Kosuth, Robert Barry y otros más.

Con esta etapa del conceptualismo llegamos al grado cero del arte, la inmaterialidad de la obra artística, aunque el conceptualismo registró sus obras en fotografía y videos, estos son sólo registros. La desmaterialización del objeto artístico es resultado del intento de las vanguardias tardías por escapar al proceso de la mercantilización de la obra de arte, por otro lado también significa la renuncia de la expresividad subjetiva en la obra artística.

Los debates entre corrientes artísticas sólo reafirmaron las inercias de la modernidad cambiante, produciendo competitividad, vigencia-obsolescencia y contribuyendo a desmantelar la capacidad subversiva de las vanguardias, además de la asimilación institucional de las vanguardias.

En oposición a las tendencias desmaterializadoras de la obra de arte (minimalismo, arte procesual y conceptualismo) aparecieron en el campo de la pintura Supports-Surfaces, Pattern Paintings y el Hiperrealismo en la década de los setentas, por mencionar algunos ejemplos, estos fueron intentos de retorno a la pintura. Del Hiperrealismo ya hemos señalado algunas ideas, sólo nos restaría comentar las otras dos vertientes.

El movimiento Supports-Surfaces (Havre 1969) se preocupó por los aspectos cósicos de los materiales de la pintura (la tela y el bastidor), como los soportes y los medios con los

que se elabora la pintura. En su propuesta la pintura desapareció como elemento principal y quedo sólo la función física de la tela y su relación con el espacio. Supports-Surfaces (41) fue un colectivo que tuvo una vida muy corta, sin embargo es necesario señalar su presencia ya que fueron intentos de recuperación pictórica.

Pattern Painting (42) surgió como respuesta a la rigidez del conceptualismo en Norteamérica en 1970 y defendía un retorno a los procedimientos artesanales, era un arte eléctico y decorativo que se inspiró en los diseños ornamentales, provenientes de patrones y modelos industriales de la decoración. Robert Zakanitch y Miriam Schapiro, entre otros, formaron esta corriente, ellos proponían desmistificar el acto creativo reivindicando las artes populares.

Esta última etapa a la que nos hemos referido, constituye los últimos momentos de la modernidad artística; no están señalados todos los movimientos, sólo se han citado algunos casos. La modernidad pictórica intentó hacer propuestas evitando la imitación ilusionista, pero, posteriormente a los años setentas, parecía que la pintura había quedado disminuida; si se compara con otras expresiones artísticas (objetualismo, performance, etc). Los intentos de una pintura por recuperar el carácter de lenguaje, habían agotado sus capacidades, el arte parecía convertirse en algo mudo, más próximo a la idea conceptual que a las virtudes materiales. La modernidad había agotado al arte en ese juego de innovación-asimilación-mercantilización; por otra parte, el arte corría el riesgo de perder su capacidad de captar la realidad, convirtiéndose en una "simulación" o "simulacro" al que se ha referido Baudrillard (43), a una retirada de la realidad, (en cuanto que el arte es utopía),

que no se relaciona con lo real y que es su propio simulacro.

Las Vanguardias de la modernidad tardía, habían evitado la subjetividad, lo gestual, lo individual por lograr una objetividad o una frialdad apropiacionista (Pop Art, Hiperrealismo, Conceptualismo). El neoexpresionismo y la transvanguardia de la estética Posmoderna recuperaron la subjetividad, el gesto y la expresión confiscando imágenes; también modelos representacionales como la alegoría, la narrativa y la metáfora (consideradas como aberraciones por las vanguardias), reflexionaron sobre el pasado y el presente, entre figuración y abstracción, entre lo físico de los materiales, el hedonismo y lo sensual.

La última etapa de las vanguardias de la modernidad se caracterizó por el proceso de desmaterialización del objeto artístico, de la forma a la idea; como resultado de su confrontación con el proceso de asimilación de las instituciones modernas, provocó el agotamiento del arte de la modernidad.

La filosofía también ha sufrido un agotamiento, sus propuestas en el marco de la modernidad han sufrido críticas y cuestionamientos, su discurso es visto como relatos agotados, pero todo este panorama sombrío es resultado, no sólo de la separación entre la razón objetiva (histórica) y la razón instrumental, sino de una lucha histórica de antagonismos entre las estructuras de poder dominadas por un pequeño sector de la sociedad y la colectividad marginada del poder.

Hemos señalado en el capítulo anterior dos vertientes de la posmodernidad, el neoconservadurismo y el posestructuralismo. En ese sentido Hal Foster (44) señaló las

diferencias de sus fundamentos estéticos: la posición neoconservadora es una reacción al arte moderno y tiene rasgos eclécticos, donde viejas y nuevas modas y estilos son reciclados y reutilizados. Se hacen referencias historicistas Kitsch para confeccionar la pintura, se producen pastiche, se desarticulan de un contexto fragmentos de los estilos del arte del pasado y aparecen como historias fragmentadas.

La estrategia del posestructuralismo en el campo del arte tiene un sentido de corte epistemológico, cuestiona los modelos representacionales en tanto su sentido de verdad e investiga el significado de los distintos códigos, “el arte posmoderno (posestructuralista) no tiene que ver con la pureza formal de los medios artísticos sino con su impureza textual, las interconexiones de poder y conocimiento en las representaciones sociales” (45); estamos aquí frente al modelo desconstruccionista derridiano, que aborda un texto (imagen) y en su propia estructura disloca un significado distinto; lo diferencia y lo defiere (*Différance*).

Podemos concluir, coincidiendo con Foster que estas dos versiones posmodernas del arte; el “pastiche” y el “textualismo”, son resultado de la crisis del hombre y la narrativa histórica del capitalismo tardío.

## CAPÍTULO 3

### LA DESCONSTRUCCIÓN

Saussure estudió y propuso que el sentido del lenguaje esta regido por un sistema y entender el sistema requiere advertir las reglas y convenciones en las cuales el lenguaje opera, ver su dimensión social y colectiva, descubrir la infraestructura común del lenguaje, el nivel sincrónico y su diferencia con el diacrónico.

Para Saussure el lenguaje es un sistema de signos que funciona mediante un código operativo de oposiciones binarias (significante-significado, sintagma-paradigma), que van a producir combinaciones complejas y van a determinar el uso imaginario o simbólico del lenguaje, como sería la metáfora y la metonimia. Saussure lo que propone en su Curso de Lingüística General (46) son las normas, reglas y convenciones del lenguaje, los aspectos formales del sistema en que opera el lenguaje. El sistema binario de Saussure fue adoptado por otros autores en diversos campos; Claude Leví-Strauss desarrolló a mediados del siglo XX la Antropología Estructural, que permitió constituir la semiología de la cultura.

El estructuralismo de Saussure ofreció aspectos positivos, pero también mostró sus limitaciones y sus rasgos negativos de la ciencia positiva de la modernidad. De esto se desprende la desmaterialización y la des-psicologización; en la primera su distanciamiento de la materialidad y en la segunda, que no requiere de postular elementos provenientes de la psicología.

El estructuralismo de Saussure propone estructuras, reglas y normas universales y atemporales que forman un sistema cerrado y estable de oposiciones binarias. El

estructuralismo no explica la condición del pensamiento subjetivo, tampoco se articula con lo histórico; se puede decir que el estructuralismo es ahistórico, tiene un sentido universalista, un absolutismo racional y formalista que conducen a la reflexión, a abrir el debate sobre el lenguaje y la semiología por parte del posestructuralismo de Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault, entre otros.

En el terreno de la filosofía entre el siglo XIX y el XX, es notoria una traslación de los debates, del terreno de la ontología al terreno del lenguaje; esto se debió a los nuevos sentidos de la hermenéutica que obligaron a la relectura de los clásicos desde otra perspectiva (la semiología).

Jacques Derrida tiene una posición escéptica con respecto a la manera en que la filosofía ha intentado fundamentarse en la verdad, él ha intentado desestabilizar la fundamentación de la verdad, pasando de la certeza absoluta a la duda absoluta. En Derrida podemos encontrar influencias que van a derivar en su pensamiento, de las cuales se destacan a Nietzsche, Freud, Heidegger y Saussure.

De Nietzsche lo influirá el escepticismo a la filosofía, el escepticismo hacia el cristianismo y la tradición metafísica occidental. Derrida intentará revertir el enfoque sujeto-objeto, verdad-error, moralidad-amoralidad; en síntesis, el logocentrismo de la tradición occidental.

Derrida (47) toma y cuestiona de Sigmund Freud la unidad de la psique humana. Freud intentó explicar el funcionamiento de la memoria, consideró que la psique era un espacio para escribir datos; las imágenes y los símbolos oníricos eran una forma de escritura no

fonética, el contenido de los sueños y el de la escritura eran considerados como una forma de expresión. El subconsciente construía la memoria por medio de huellas de experiencias del pasado, acumulando huellas sobre huellas que constituyen una escritura preexistente, dicha escritura, dado que es inconsciente, es previa al habla. En este sentido Derrida toma la noción de huellas como cúmulo de datos, huellas que, como una cebolla, se pueden ir quitando capa tras capa y permiten encontrar los distintos sentidos y significados que se acumulan en un texto. En "Notas sobre la pizarra mágica" de Freud, se señala que las huellas no visibles de un dibujo se asemejan a la memoria donde quedan huellas; esta noción influirá sobre Derrida, especialmente en la interpretación de un texto, el texto es un cúmulo de huellas y la deconstrucción pretende descubrir capa tras capa para revelar sus distintos significados.

De Martín Heidegger, Derrida utiliza el término "Destruktion" y confecciona el término "deconstrucción", también adopta la actitud heideggeriana de apartarse de la tradición filosófica de la ontología por la del estudio del lenguaje filosófico.

De Ferdinand de Saussure, Derrida recurre a su modelo binario del habla y la escritura; si bien Saussure privilegió el habla sobre la escritura, Derrida no pretende adoptar el mismo juego de los binarios opuestos, sino que propone "descentralizar" el modelo binario, no solamente el de Saussure, sino todo el sentido del pensamiento "logocéntrico" que va desde Platón hasta Freud. Derrida adopta el sistema binario pero no privilegia alguno de los polos opuestos, sino que, se queda en el plano intermedio; busca descentrar el habla y la escritura, o naturaleza-cultura, fe-razón, cristianismo-paganismo, este enfoque evita los centros y

permite ver el conjunto, permite “descentrar” las visiones logocéntricas del pensamiento occidental.

Derrida descentraliza el enfoque de bueno-malo, cristiano-pagano, culto-salvaje. Él cuestionó al estructuralismo ya que dependía de sistemas que a su vez dependen de “centros” en un modelo binario, Derrida cuestiona la idea de centros estables.

La historia de la humanidad ha establecido centros o puntos de apoyo para explicarse el mundo, pero esos puntos de apoyo niegan a su opuesto y por ello son considerados como relativos, un ejemplo que nos puede ilustrar es la razón frente a lo irracional, ninguno de los dos por separado puede explicar la naturaleza humana; por el contrario, vistos desde un punto intermedio, ambos forman parte de la naturaleza humana, si descartamos lo irracional, estaríamos negando una parte de la psique humana, este ejemplo lo podemos aplicar a otros campos, al de la cultura: una cultura se impone a otra negándola, presentándose como la única verdadera y universal.

De este modo Derrida cuestiona la legitimidad del logocentrismo en la historia del pensamiento moderno.

La desconstrucción es una estrategia para descentrar y permite ver y abordar una lectura, un texto o una imagen.

Derrida en su Gramatología (48) expone que la desconstrucción permite subvertir el factor privilegiado (fonocentrismo) y subvertir el significado reprimido (la escritura) o marginal. Subvertir la jerarquización original no presupone invertir el orden, sino señalar la inestabilidad de una discursividad y, por consiguiente, captar los opuestos como una sola

unidad que contiene su opuesto contrario.

La gramatología presupone una reforma del concepto de escritura, una archiescritura que es anterior a todas las oposiciones binarias y que, para lograrlo, es necesaria la deconstrucción.

Derrida cuestiona a Platón, Rousseau, Saussure y a Lévi-Strauss, ya que considera que ellos favorecen al significado y discriminan el significante; es decir, el significado como concepto abstracto es privilegiado frente al significante que es el texto o la escritura, la escritura es vista como un signo de un signo, como copia del concepto; Derrida pretende restituir la posición de la escritura.

Para Saussure el habla está más próxima al sentido interno (al concepto), al sentido del logos; la escritura, en cambio, aparece marginada. Derrida invierte el proceso de Saussure para deconstruir, descubriendo cómo la escritura pasa a ser central y esto le permite encontrar los aspectos inestables de la lingüística estructural.

Derrida no sólo se contenta con invertir las jerarquías del habla como algo natural y central con la de la escritura antes marginada, sino que busca el término medio, la “descentralidad”, pero que tampoco es la ambigüedad, sino que permite ver el conjunto de los elementos binarios y su factor intermedio. El habla y la escritura no son más que las formas oral y escrita del juego de la diferencia, una manera relativa de escritura que Derrida describe como “archiescritura”. La archiescritura no es una cosa, es la posibilidad del “contraste” de las diferencias; en síntesis, la archiescritura es la gramatología. La gramatología nos permite ver el positivo y negativo, sus diferencias, una vista general de

algo, su presencia y ausencia, podemos ver el significante, el significado y el referente. En conclusión la desconstrucción derridiana lo que propone es mostrar los “contrastes” de o en un texto, esos “contrastes” en una lectura o en un texto muestran lo que subyace más allá del texto.

Quisiera adelantar, con un ejemplo en mi pintura, la noción de contraste, por ejemplo, el follaje en “Paisaje en Rojo” (49) muestra dos formas de follaje, las dos hablan de estilos diferentes, ninguna es verdadera, muestran la oposición, la obra parte del posapropiacionismo y muestra, por medio de citas, los contrastes, las diferencias de las imágenes (o textos).

Derrida en “De la Gramatología” (50) expone la historia de Occidente, donde el habla es central y la escritura marginal, señala a Saussure como responsable de favorecer al habla.

Según Derrida, para Saussure el significado es más importante que el significante, para ello Derrida desconstruye y revierte el sentido binario habla y escritura, pero no para invertirlos, sino que señala que ambos son necesarios y que no sólo son resultado de la diferencia, sino que también constituyen una escritura diferente, la arquiescritura como gramatología y como desconstrucción.

Derrida también cuestiona a Rousseau en su oposición binaria “naturaleza- cultura”, habla-escritura, cuestiona el ver a la escritura como suplemento. Derrida desarrolla el camino inverso, el de la desconstrucción donde los términos marginales pasan a ser centrales.

Claude Lévi-Strauss aplicó la lingüística estructural de Saussure a la antropología y en

especial al mito. Lévi-Strauss al igual que Rousseau se basaron en oposiciones binarias naturaleza-cultura, quienes privilegiaron a la naturaleza sobre la cultura, ambos añoran la inocencia perdida, y la escritura es vista como un suplemento distante del habla natural.

Lo que hace Derrida en “De la Gramatología” es desconstruir las posiciones de Saussure y de Lévi-Strauss, no propone una teoría o un método, sino que muestra por medio de la desconstrucción revertir el modelo binario el logocentrismo. En la mayoría de los textos de Derrida se propone -más que exponer una teoría- retomar textos de Platón, Rousseau, Saussure, Lévi-Strauss y desconstruye el sentido original mostrando el logocentrismo.

“Diseminación” está compuesta por tres ensayos. En el primero, desconstruye La Farmacia de Platón y cuestiona los fundamentos de la filosofía occidental; en el segundo ensayo, La Sesión Doble, presenta fragmentos de Filebo de Platón y Mímica del poeta Stephen Mallarmé. En ambos textos se aborda la mimesis o imitación pero desde puntos de vista distintos; en el de Platón se muestra el peso del idealismo; en el segundo, el de Mallarmé, se refiere al mimo que sugiere una mimesis distinta, el mimo de Derrida, es un tipo de escritura que sólo imita a la imitación. En el tercer ensayo Diseminación Derrida hace una crítica literaria de Números, la novela de Phillippe Sollers, se reúnen fragmentos, citas de citas y termina mostrando los efectos de las citas. Lo que a Derrida le interesa es la oposición binaria entre el texto original y el comentario; esta oposición binaria es la que nos interesa para nuestra pintura.

Derrida desarrolla otra noción que tiene su origen en Saussure: la lengua como sistema de diferencias permite distinguir cada elemento de otro por su diferencia con los demás y

esto es clave para la lingüística estructural. Derrida desarrolla la noción de "Differance" (51) que es un "no concepto" ya que juega entre dos significados, diferencia y diferir; un ejemplo para entenderlo, visualmente hablando, sería un ambigrama, que puede ser dos cosas distintas a la vez. (52).

Una de las líneas importantes en las que ha trabajado Jacques Derrida es el espacio existente entre la filosofía y la literatura, la filosofía se ha valido de la metáfora literaria. Derrida en dos textos "Glas" y "La Doble Sesión" intenta yuxtaponer textos filosóficos con textos literarios y lo que pretende es desconstruir el espacio existente entre filosofía y literatura.

"La Verdad en Pintura" (53) es otro texto de Derrida, su primer ensayo "Parergon" explora el "marco", el parergon señala el límite de la obra de arte y lo que está fuera de la obra; Derrida intenta desconstruir la estética, la considera el marco límite y norma del arte. Derrida no pretende establecer una nueva normatividad como lo haría la racionalidad moderna, por el contrario el parergon es un término paralelo a Differance que lo que intenta es desconstruir la normatividad estética.

En "Restituciones de la verdad en el señalar" (Pointure) (54) es otro ensayo de Derrida, confronta un texto de Meyer Schapiro y otro de Martín Heidegger sobre una pintura de Van Gogh (Old shoes with laces); la discusión gira entorno a quien pertenecían los zapatos, a una campesina o al propio Van Gogh. Derrida lo que señala en este texto, no es quién tiene la razón, sino que los discursos externos al arte intentan señalar cuál es la verdad en la pintura.

En términos generales podemos decir que la posición de Derrida es la de desconstruir el logocentrismo que subyace en la lingüística y la filosofía. En el terreno del arte y la estética intenta, también, descentrar los binomios que aparecen detrás de lo artístico.

Otro ensayo de Derrida es “Espectros de Marx” (55), donde analiza el contexto actual del marxismo y recurre a la espectrología (disciplina que estudia los espectros o fantasmas), como juego de lo absurdo, pero que permite descentrar al neoliberalismo con su oposición (neosocialismo); un nuevo marxismo que puede aparecer. El juego de términos tiene su origen en la frase: “el espectro del comunismo recorre Europa”; este juego de términos se refiere a que una nueva forma de socialismo se puede generar ante el desempleo, ante conflictos económicos, exclusión indígena y las contradicciones del libre mercado.

La desconstrucción propuesta por Derrida no constituye un nuevo discurso filosófico o estético, tampoco es una nueva hermenéutica o un nuevo método, en todo caso resulta ser una actitud y una disposición ante el logocentrismo.

El problema de la representación en términos generales, había sido tratado desde Platón hasta el siglo XIX, sobre la base de la mimesis logocéntrica; la ruptura con la mimesis y los valores del “ilusionismo” que contenían las artes de la modernidad logocéntrica hoy también son puestos en tela de juicio.

Una alternativa a esta problemática la ofrece Jacques Derrida con su concepto de “desconstrucción”. Para explicar este enunciado es necesario hacer algunas precisiones.

La desconstrucción no es un método o un intento hermenéutico, sino que es una escritura de la escritura que obliga a hacer otra lectura.

Así como Aristóteles estableció un tratado de la tragedia y un análisis de la representación, Derrida propone una nueva forma o manera de establecer la escritura, para ello se vale del concepto de “deconstrucción”.

La deconstrucción es “desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también desedimentar los estratos de sentido que ocultan la construcción genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida y, en suma, solicitar o inquietar haciendo temblar su suelo, la herencia no-pensada de la tradición metafísica” (56).

Como vemos la deconstrucción pretende desmontar, dislocar, desestructurar, deconstruir los efectos del sentido logocéntrico.

La tradición metafísica había establecido la mimesis o imitación bajo un orden y un sistema basado en el logos, salir de este sistema es lo que propone Derrida.

Deconstruir no significa destituir, sino des-sedimentar estructuras, por esto la deconstrucción es considerada como desedimentación. La deconstrucción no es un método, cuestiona los métodos clásicos y las estructuras que subyacen en ellos, especialmente aquellos métodos de la representación tradicional, para dislocar su significación. La introducción de la noción de deconstrucción en la representación implica afectar conceptos clásicos como “metáfora” y “alegoría”.

La metáfora en su versión clásica se remite a denominar algo a partir de otra cosa por “analogía”, y para esa analogía recurre a la mimesis y a la “semejanza”, de allí que para Aristóteles la metáfora actué para el conocimiento.

La alegoría por su parte es una verdad oculta bajo una bella mentira. En la pintura la alegoría recurre a la ficción para decir una idea o un irrepresentable, y en esa ficción o simulacro se llega a representar una idea, o en aquella verdad de la cual pretende hablar.

Dentro de la ficción o simulacro se fue introduciendo al interior de la alegoría el “ilusionismo” para darle mayor credibilidad al discurso pictórico, especialmente a partir del renacimiento europeo.

Las Vanguardias del siglo XX pusieron en tela de juicio la mimesis tradicional. Dentro de las propuestas de las vanguardias vemos el collage-montaje (57), que ofrece una alternativa distinta al ilusionismo de la tradición. El Cubismo, al incluir fragmentos de lo real en su obra, sigue siendo representacionista, pero modifica el “ilusionismo” y esto nos lleva a modificar las expresiones artísticas y las experiencias con el mundo cotidiano. Estas nuevas operaciones en el ámbito del arte nos llevan a plantear nuevos procedimientos para hacer montajes y tomar objetos para incluirlos en la obra, así también se constituye un “acto de selección”.

Gregory L. Ulmer (58) ha señalado que en las transformaciones en el lenguaje artístico, que van de las vanguardias de la modernidad hasta la cultura posmoderna, aparecen prácticas como el collage y el montaje, que son elementos de un lenguaje que intenta un “objetivismo” opuesto al ilusionismo. Posterior a las prácticas del collage y el montaje aparecieron otras formas (ready-made, Objet trouvé, etc.) de prácticas artísticas, que se les ha denominado apropiacionismo (59), y que los procedimientos de apropiación (de un referente) conjugados con la desconstrucción permiten encontrar otros significados no

vistos o encontrados.

La apropiación toma la forma de cita y en una manera más radical el lenguaje por medio de apropiaciones nos conduce a nociones como: influencias, prestamos, glosas y paráfrasis. Escribir con un lenguaje a base de apropiaciones implica “injertar”, pero el injerto no es arbitrario, sino que tiene un sentido y una coherencia en su interior.

La práctica del apropiacionismo puede conducir a una nueva forma de manierismo, dependiendo del grado de apropiación, esta puede ser parcial o total.

Tradicionalmente se entiende la pintura como una representación sobre un espacio bidimensional, alto por ancho, sus límites están dados por sus bordes a esto se le conoce por perímetro. Los “bordes” constituyen el espacio o perímetro de la obra, tradicionalmente el marco delimita el margen de la obra (ergon).

Los espacios circundantes (parergon) constituyen una extensión marginal de la obra o pintura, también proyectan espacios intermedios que constituyen una manera de significación (este procedimiento fue usado por el minimalismo y aquí es usado como apropiación en la obra que presentamos). Los bordes dislocan el sentido de la mimesis: las presencias y las ausencias constituyen una ampliación del espacio pictórico, el muro donde se cuelga un políptico u objeto amplía la noción de espacio de la pintura pared, el parergon ofrece una ampliación del espacio pictórico.

Tradicionalmente un tríptico o retablo constituía en el Quattrocento una manera de articular el espacio pictórico, posteriormente la desconstrucción de los bordes en pintura, por medio de polípticos articulan bordes temporales, que cuestionan la pintura de bordes

limitados.

El procedimiento de imagen sobre imagen permite en un mismo sitio articular un doble discurso y constituye una sola expresión.

La imagen y texto (60) permite desajustar la imagen con el concepto. Ante la imagen-palabra se articula una significación que permite ver otros significados: la recuperación de dos lenguajes (el conceptualismo y la imagen apropiada).

De esta manera vemos algunas referencias de cómo se puede desconstruir o, mejor dicho, conformar una escritura de la escritura; las posibilidades pueden ser tan amplias como se quiera, ya que la desconstrucción lo que hace es trabajar sobre una dialéctica icono-modelo y lo que disloca o desconstruye es la relación entre la presentación y la glosa.

En pintura la apropiación puede hacerse con distintas imágenes: pintura, fotografía, objetos, etc., este procedimiento constituye una intertextualidad en la cual se conforma una escritura a base de citas.

El procedimiento de "apropiación" cuestiona la noción tradicional de mimesis al inscribirse el sentido de la "cita", ya que la obra anfitriona sirve para un nuevo significado cuando disloca un sentido original y sirve para un nuevo discurso cuando se disloca su sentido original en miras de otro.

Para la pintura nos sirve el concepto de desconstrucción, ya que propone una pintura que no imita nada, hace comentarios de otras imágenes y es, al mismo tiempo, una "diseminación" (61).

## CAPÍTULO 4

### LA DESCONSTRUCCIÓN EN MI OBRA PICTÓRICA

El trabajo pictórico que presento en esta recopilación tiene más de doce años de investigación, es resultado del trabajo de taller así como de investigación teórica. La obra que se presenta está compuesta por varias etapas; esto es así, ya que un conjunto de imágenes me conducía a otro, depurando algunas imágenes y construyendo otras; de tal manera que la obra que se presenta esta constituida por grupos o series.

En la primera parte encontramos trabajos vinculados al environment (ambientación), en la segunda parte veremos trabajos de transición (entre el environment y la pintura) y, por último, tenemos pinturas que están agrupadas por un tema en común.

Mi trabajo se encuentra inspirado por el minimalismo, abstraccionismo, Land art, Pattern Painting, conceptualismo y por un romanticismo recurrente. Por el minimalismo, en el manejo de módulos geométricos, polípticos y estructuras básicas que subyacen en la obra. Por el Land Art (Arte de la Tierra), en las ambientaciones y los trabajos de ensamble, entre el minimalismo y la contaminación del Land Art. En la etapa de transición, entre la ambientación y la pintura, mi obra tiene elementos del minimalismo, contaminados de Pattern Painting. En la última etapa, encontramos trabajos donde subyace un geometrismo modular con una recuperación de imágenes y emblemas de la cultura Pop. Este conjunto de fuentes, se presentaron en la obra en distintas épocas; aún así, se puede advertir una secuencia y relación de las distintas etapas.

El objetivo de haber contaminado una corriente artística con otra, se debe a que se

intenta desconstruir un lenguaje artístico con otro, para descentrar sus fundamentos, mostrando la oposición. Por ello podemos ver, por ejemplo, el minimalismo (pulcro y frío) actuando con una versión artística opuesta, como puede ser una figuración expresiva de corte romántico. La figuración utilizada en mi obra, evita el ilusionismo imitativo, las imágenes son resultado del posapropiaciónismo; es decir, son imágenes confiscadas de diversos lenguajes, del mundo de las imágenes, inclusive imágenes provenientes del arte.

Este proceso de contaminación evita la centralidad estética promovida por las vanguardias. Mi trabajo propone una descentralidad donde se desconstruyen los lenguajes pictóricos, se descentra su sentido original, se disloca produciendo un significado distinto.

El arte de las vanguardias se caracterizó por su centralidad, por establecer centros, por ejemplo en el Stijil su centro es la pureza de la forma y el color, en él no existe expresión, reduce el sentido del arte a una racionalidad influida por la estética de la máquina; en cambio las tendencias artísticas inspiradas o derribadas del romanticismo, reducen su centro a la emoción y expresión. Vemos así que la mayor parte de las corrientes artísticas tienden a establecer centros que niegan a su opuesto; esas centralidades, especialmente aquellas que derriban de el logocentrismo, pretenden establecerse como únicas y verdaderas.

Lo que mi trabajo pictórico cuestiona, es que no existe una sola centralidad, tampoco establece que existe un número infinito de sentidos, sino más bien que nunca hay uno sólo.

Mi obra "Antinomia entre lo artístico y lo estético" (62) es una ambientación, hay una pintura y en el piso tierra y piedras, es el mismo motivo que vemos en la pintura; pero bajo una lectura más cuidadosa, atendiendo al discurso visual, lo que observamos es una

disposición de los elementos a la manera del minimalismo de Carl Andre (la ampliación de los espacios pared-piso), pero contaminados con el Land Art (Tierra y piedras); son dos concepciones opuestas que se conjugan como en un ambigrama (63), donde se expresan dos opuestos y se advierte la descentralidad, se desconstruye lo racional (minimal) frente a lo natural (Arte de la tierra) y viceversa. Por otro lado se confronta representación y presentación, vemos en la obra el modelo (Piedras y tierra en el piso) y su representación en la pintura (pared); En la obra el referente y su imagen (Texto) se confrontan y se descentran, ninguno domina.

El título de la obra se remite a la confrontación entre lo natural y lo intervenido por el hombre; en esta obra la acción desconstruccionista se aplica al descentramiento en dos niveles: el primero es la confrontación minimalista y el arte de la tierra, el segundo entre presentación y representación.

Veamos otra obra que lleva por título "Paisaje I" (64) en técnica mixta sobre tela (Tierra sobre tela). Esta obra está trabajada bajo el principio de imagen sobre tierra natural (collage), la imagen de dos troncos, es una imagen recuperada de un libro científico (ilustración científica de plantas).

La acción desconstruccionista en este cuadro se da al confrontar la tierra (land art) con una ilustración científica (dos troncos); es decir, el arte de la tierra tenía por objeto intervenir materiales y espacios naturales no tocados por el hombre. En "Paisaje I", la tierra es confrontada a una imagen proveniente de la literatura científica; con esto se ironiza el discurso original del Arte de la tierra (en cuanto a que la tierra y los paisajes naturales ya

no son tan naturales, la modernidad se ha encargado de romper con esa naturaleza). Por otra parte al conjugar materiales del accionismo del Land Art con la pintura se descentran las dos posiciones y se revierte sus fundamentos, dando por resultado un cuadro con características del Combine painting.

En la pintura "Paisaje II" (65), la obra es un díptico y constituye un estudio, su técnica es mixta en tela. La obra se realizó bajo el principio modular del minimalismo; una parte del cuadro es una imagen recuperada de la literatura científica (Follaje) y la otra es tierra. Los principios en los que se basa esta obra son similares a la anterior.

De esta misma serie de trabajos veamos ahora "Peregrinación Ceremonialista" (66). Esta obra es una instalación, los módulos pared-piso son provenientes del minimalismo y la contaminación o confrontación con el Arte de la Tierra; el módulo de la pared es una pintura con tierra y elementos procesuales (mis propias huella en la pintura) que remiten a la migración. La acción destructiva se remite a la confrontación entre dos vertientes artísticas (minimalismo y Land Art), además volvemos a encontrar la confrontación entre presentación y representación.

"Bosque Mágico" (67), es una obra mixta de dimensiones variables. En ella encontramos la contaminación entre minimalismo y arte de la tierra, también aparecen los elementos de presentación (troncos y ramas) y representación (pintura). El tema de la obra se refiere a un paisaje afectado por los desastres ambientales, producto de la modernidad.

"Imitación y Mimesis" (68) es una instalación, los objetos (tapices) están dispuestos a la manera del minimalismo (módulos), la obra está constituida por tres tapices con

estampados comerciales; el primero de izquierda a derecha, es un tapiz con motivo de flores tejido en seda; normalmente es utilizado por las clases acomodadas para sus decoraciones; el tapiz del centro, es un estampado militar de uso bélico; el tercer tapiz, el de la derecha, es tela plastificada con estampados de flores, frecuentemente utilizado en los decorados de restaurantes populares. Los tres tapices no están separados de sus connotaciones sociales. Si observamos cada uno por separado, tienen un significado específico de acuerdo a sus propiedades particulares, pero si los juntamos las diferencias resaltan, dando un contraste que muestra sus diferencias y modos de interpretar a la naturaleza. Esas distintas interpretaciones dejan ver un sentido político que no encontramos en el Pattern Painting, ni tampoco en el purismo del minimalismo. En “Imitación y Mimesis” la acción deconstructiva muestra significados ocultos o no vistos.

En “Imitación y Mimesis” el propósito de seleccionar los objetos (tapiz) surgió del proyecto de contaminar preceptos minimalistas (tres formas geométricas) con los del Pattern Painting (P&D patrones decorativos) para efectuar la descentralidad.

A continuación veremos un conjunto de siete pinturas que están relacionadas entre sí y además con las obras que ya hemos observado.

“Paisaje en Rojo” (69), es un políptico, un módulo inspirado en el minimalismo y en una figuración basada en el posapropiacionismo (confiscar imágenes preexistentes). En este caso, de imágenes provenientes de la literatura científica de vegetales y de los diseños decorativos del Pattern Painting. En esta obra encontramos un entrecruzamiento de fuentes opuestas que descentran su sentido original al someterlas a su opuesto.

En otra obra de la misma series "Paisaje" (70), el proceso es similar a la obra anterior, aunque en esta pintura interviene el collage como medio que permite la presencia de tierra (elemento del Land Art), además de los valores del minimalismo y del Pattern Painting.

En el siguiente conjunto de cuadros "Paisaje Dorado" (71), "Paisaje" (72), "Paisaje-Paisaje" (73), "Paisaje" (74) y "Paisaje en Naranja" (75), están tratados los cuadros con los mismos principios que ya hemos señalado, aunque contienen diferencias particulares en cada una de las obras.

La obras "Los Deseos y Los Instintos" (76) y "Los Instintos y Los Deseos" (77), pertenecen a otro grupo de pinturas desarrolladas en el año 1994, las cuales se inspiraron en dos vertientes figurativas: el realismo frío del hiperrealismo y del realismo cálido de los Imaginistas de Chicago (Ivan Albright y Alejandro Romero) (78). En estas dos obras, a diferencia de las anteriores, el minimalismo y el arte de la tierra no aparecen, esto se debe a que estos trabajos pertenecen a otro grupo y a otro proyecto de experimentación donde se exploró exclusivamente en el campo de la figuración.

Volviendo a estas dos pinturas; "Los Deseos y Los Instintos" y "Los Instintos y Los Deseos", son obras que muestran la recuperación de la fotografía a la manera del Hiperrealismo, confrontándolo con una figuración expresiva y simbólica. En esta confrontación posapropiacionista se desconstruye el sentido objetivista del Hiperrealismo y el sentido emotivo del Imaginismo, dando paso a un descentramiento entre razón e imaginación.

En el conjunto de obras que veremos más adelante, se mantienen los mismos principios

que ya hemos utilizado (elementos minimalistas y la recuperación de imágenes preexistentes); este conjunto de obras se inspiraron en las temáticas del Romanticismo (el paisaje, los bestiarios, la relectura de Shakespeare, Dante, Alighieri y los Paisajes Arqueológicos); el motivo de esta recuperación es el de rescatar, el espíritu del escepticismo romántico.

Algunas obras muestran una contaminación procedente de algunas otras fuentes, además de las ya mencionadas. Esas fuentes son el expresionismo abstracto y el conceptualismo (el uso de texto en el cuadro).

Antes de continuar con la exposición de obra, es necesario hacer algunas precisiones en torno al concepto de apropiación y su relación con el desconstruccionismo.

Las vanguardias artísticas, que van del dadaísmo hasta la vanguardia tardía como el Arte Povera, el Arte Pop, el Hiperrealismo, etc., se apropiaron de objetos e imágenes de la realidad para construir sus lenguajes. Con esta estrategia del apropiacionismo cuestionaron el proceso de mercantilización del arte y de la emancipación humana; pero esa manera de utilizar la apropiación estaba inclinada a ser un arte de propuesta, a cuestionar la cultura y a proponer nuevas formas del lenguaje artístico. Esta dinámica de creación e innovación de nuevos lenguajes pertenecía todavía a una dinámica moderna (innovación-asimilación). El posapropriacionismo se diferencia de su anterior estrategia (el apropiacionismo) en el sentido de que no se apropia de objetos, sino de lenguajes y de sistemas de significación para cuestionar su legitimidad por medio de la desconstrucción. La recuperación o la apropiación posmoderna (especialmente el posestructuralismo) confisca los discursos de la

modernidad y busca descentrar sus argumentaciones.

Paralelamente a ese proceso de posapropiación (recuperación posmoderna), al trabajar con los lenguajes recuperados, aparecen rasgos estilísticos que se reproducen en la obra posmoderna, dando por consiguiente una apariencia “manierista”; es decir, el arte posmoderno presenta rasgos estilísticos de la imagen que estudia.

Otro rasgo característico del proceso de posapropiación y de entrecruzamiento de lenguajes artísticos es que aparece un doble significado en las obras. Este doble discurso es semejante a la noción de “alegoría” (la alegoría es un discurso que oculta otro), la alegoría es un estrategia que recurre a cifrar un mensaje dentro de otro mensaje.

La “Ironía” emplea lo que se dice para expresar indirectamente lo que no se dice. Al recuperar en mi obra al Romanticismo, se recupera el espíritu escéptico frente a la razón totalizadora, se recupera la “ironía Romántica” frente a los valores fijos o universales.

Volvamos ahora a la presentación de la obra. A continuación veremos una serie de obras que recuperan al minimalismo (módulos), la figuración de imágenes preexistentes, el Pattern Painting y el romanticismo.

“Paisaje” (79), es un cuadro con módulos e imagen sobre imagen; a la derecha se conjugan el arco gótico y el patrón decorativo.

“Atardecer” (80), contiene elementos similares a la obra anterior pero se incluye el conceptualismo (texto), se descentran forma (figuración) y concepto (conceptualismo).

En “Atardecer II” (81), es otro cuadro que también se basa en módulos; un paisaje y un patrón decorativo llevando a una casi abstracción.

“Macbeth” (82), es un cuadro que pertenece a la serie filoshakespearianos, con módulos e imágenes figurativas basadas en el “manchismo” de la pintura romántica.

“Macbeth II” (83), es un díptico que contiene emblemas de patrones decorativos y una corona sobre fondos semiplano y semihomogéneo que evoca al minimalismo.

“Macbeth III” (84), es un cuadro de gran formato, sus valores minimalistas y figurativos están sintetizados, es una obra producto de varios estudios.

El conjunto de pinturas referidas a Ofelia (de Hamlet) pertenecen a la serie Filoshakespearianos, poseen los elementos ya mencionados: módulos geométricos decorados de estampados y el texto o palabra escrita (conceptualismo), así como un paisaje con un lago. Las láminas de obras son: “Ofelia I” (85), “Ofelia II” (86) y “Ofelia IV” (87).

Las pinturas que veremos a continuación poseen los elementos del minimalismo (módulos), expresión abstracta, figuración fría y figuración cálida (imágenes de fotografía con imágenes expresivas), así como los decorados de patrones.

Las temáticas implementadas en estas obras provienen del repertorio romántico (paisaje, bestiarios, arquipaisajes, etc.). Las láminas de obras son: “Picnic” (88), “Marino Faliero” (89), “Bestiario” (90) y “El León de cerca y de lejos” (91).

“Explorador Romántico” (92), es una obra que recupera módulos geométricos con elementos decorativos; también aborda el tema romántico del artista viajero, en este caso en México. La imagen recuperada de la arquitectura prehispánica proviene de las guías turísticas (imágenes turísticas maquilladas), los patrones decorativos son recuperaciones de los bordados españoles. Esta obra tiene un fuerte sentido irónico al confrontar expresiones

culturales opuestas (la versión de un indigenismo maquillado y un decorado europeo).

“Vanitas” (93), es una obra que aborda el género pictórico relacionado con la naturaleza muerta y el bodegón, más conocida como Vanitas que significa vanidad y se refiere a lo pasajero y perecedero. Los elementos pictóricos están compuestos por formas geométricas con un fondo de patrones decorativos. La imagen central (el jarrón) es una imagen recuperada de las guías de museo, una imagen maquillada.

Las siguientes obras abordan distintos temas, aunque los elementos que subyacen siguen siendo los valores geométricos (módulos) y una recuperación de imágenes preexistentes, así como también diseños decorativos. Las láminas de obra son las siguientes: “El Rapto” (94), “Lady Macbeth” (95), “Restauración” (96) y “Byron en Grecia” (97). Estas dos últimas obras abordan una poética basada en la ironía romántica.

En la obra “Homo” (hombre) (98), es un estudio sobre la anatomía humana. La acción posapropiacionista trabaja sobre dos fuentes: una el minimalismo y la otra, las imágenes recuperadas del mundo de la publicidad (revistas de fisicoculturismo). Las imágenes se presentan como fragmentos de distintas secciones anatómicas.

De la serie Dante y la Comedia veremos un conjunto de obras como: “Dante: Sin Purgatorio II” (99), “Dante: Sin Purgatorio I” (100), “Valle de Lagrimas” (101) y “Dante: Sin Purgatorio III” (102), estas obras retoman la obra de Dante Alighieri por medio de imágenes recuperadas, los elementos minimalistas se atenúan por el peso visual de las imágenes. Las imágenes tienen su origen en el arte mismo; en el Barroco, Romanticismo, imágenes publicitarias y en el conceptualismo (texto y emblemas). La acción

desconstructiva en este conjunto de obras está dado por el entrecruzamiento de fuentes artísticas que contaminan la centralidad.

Otro conjunto de obras que constituyen una serie y están inspiradas en la pintura "La Quinta Plaga de Egipto" de William Turner (103), son: De la serie "La Última Plaga" (104), "La Última Plaga I" (105) y "La Última Plaga II" (106). las tres pinturas que presentamos ahora son dípticos, también parten del principio de módulos, en los cuadros el peso visual de las imágenes atenúa los módulos geométricos.

La serie sobre la "Última Plaga" se inspiró en la pintura de William Turner, modificando el detalle de la arquitectura arqueológica y contraponiéndola a los decorados ornamentales, (grutescos), e imágenes de postal turísticas. Estas oposiciones sugieren el motivo de la destrucción, "la última plaga" que acabó con aquellas civilizaciones: la llegada de la cultura española en la conquista.

La serie de pinturas "La Última Plaga", dislocó el sentido de la obra original de Turner para aplicarlo a otro contexto, la paráfrasis fue la estrategia desconstructivista.

La pintura que tiene por título "Penitencia" (107), pertenece a un proyecto que se tituló "La Llegada de la Razón" (a América), el cuál pretendía reflexionar sobre la llegada de la fe y la razón al continente Americano. En la obra, los elementos del minimalismo (modular) actúan de manera más nítida, se recuperan anatomías provenientes del físicoculturismo y las imágenes en negativo del Pop Art. Constituyen entrecruzamientos de fuentes artísticas que descentran el origen de cada imagen, pero que al mismo tiempo restituyen un sentido barroco o neobarroco.

Del mismo proyecto “La Llegada de la Razón y la Fe” dió como resultado los cuadros de la serie “La llegada; Hazlo Tú mismo” (108), “El Muro” (109) y “Monseñor Romero” (110); estas obras contienen estructuras geométricas, figuración proveniente del arte y del fisicoculturismo, imágenes en negativo del Arte Pop, diseños ornamentales (grutescos) que también se vinculan con el Pattern Painting y números o textos del conceptualismo; estos elementos van a permitir un entrecruzamiento de fuentes artísticas que conducen a una descentralidad y que conservan o promueven un sentido barroco.

En la última etapa del trabajo pictórico que presentamos existe una tendencia barroca, a diferencia de trabajos anteriores de corte romántico.

En la obra expuesta en este trabajo encontramos elementos que se contraponen y que constituyen una relación de opuestos; el lenguaje pictórico en mi obra opera afuera de la “centralidad”. En mi obra no se propone una nueva pintura, se trabaja con los mismos elementos existentes del arte para revelar lo sentidos ocultos dentro de la misma pintura.

En mi trabajo pictórico no se pretende negar al formalismo frío o la expresión subjetiva, ni a la abstracción frente a la figuración. Lo que pretende mi pintura es mostrar los opuestos y descentralizar sus posiciones, buscar la diferencia y diferir su significado, crear un significado distinto.

Al hablar de una pintura posapropiacionista que recupera los lenguajes pictóricos, nos obliga a hablar de técnicas pictóricas y de su conocimiento, no sólo teórico signo práctico. En mi pintura se pueden encontrar distintas técnicas; el collage, el montaje, la pintura directa, la pintura por capas, el uso de la fotografía, el aerógrafo y combinabilidad de los

materiales, así como la significación de los mismos medios técnicos. No extenderemos una explicación técnica sobre los materiales, estos se pueden observar en la obra y advertir que existe un conocimiento técnico de la pintura.

## CONCLUSIÓN

No existen fundamentos sólidos para afirmar que la modernidad ha concluido, lo que sí se puede señalar es que ha sido un proceso frustrado. La racionalidad instrumental ha dado paso a una sociedad tecnocrática y productivista, impidiendo el desarrollo del proceso emancipador.

Las críticas y reflexiones de quienes han señalado los rasgos negativos de la modernidad que tiende a deshumanizar, deben de ser vistas como aportaciones para reorientar los procesos emancipadores.

Las posiciones radicales neoconservadoras de la posmodernidad, pueden convertirse en totalitarismos de un nihilismo negativo. La modernidad no es un proceso homogéneo, como lo quiere ver el neoliberalismo globalizante; existen otros procesos sociales no occidentales (culturas indígenas en Latinoamérica) que han establecido procesos culturales distintos a la modernidad.

En el campo del arte, las primeras vanguardias artísticas del siglo XX, se debilitaron al fundar sus proyectos en principios e ilusiones que pronto se desvanecerían.

Las segundas vanguardias y el vanguardismo tardío se vieron envueltos en un proceso de desmaterialización del objeto artístico, enmudeciendo al arte o; dicho en otros términos, reduciendo su campo de acción.

En un contexto de crítica a la modernidad, el arte contemporáneo también ha tenido una actitud de crítica y reflexión sobre el papel del arte. Como resultado de esas críticas y reflexiones, las opciones artísticas se sitúan entre las posiciones de la estética

neoconservadora (la ironía Kitsch) y la posestructuralista (textualismo) con su desonstrucción de los lenguajes. Esta última es la posición que he seleccionado para mi trabajo pictórico.

En esta tesis hemos visto un conjunto de obras que se basan en el posapropiacionismo y la desconstrucción, son obras que recuperan elementos del pasado y se articulan con el presente. En este conjunto de obras la estrategia posapropiacionista recurre a citas, paráfrasis, glosas, préstamos y referencias. Los elementos que se recuperan son imágenes pertenecientes a la tradición del arte y la cultura popular; se intenta dislocar el sentido de su lenguaje original creando una expresión distinta. La dislocación del sentido es posible mediante la desconstrucción tomando elementos de un original o creando, mediante el montaje, nuevos significados.

En las primeras obras hemos partido del lenguaje de la instalación hacia el lenguaje de la pintura; posteriormente se desarrollaron trabajos de collage, donde intervenían objetos combinados con pintura (combine painting) y finalmente se presentaron pinturas.

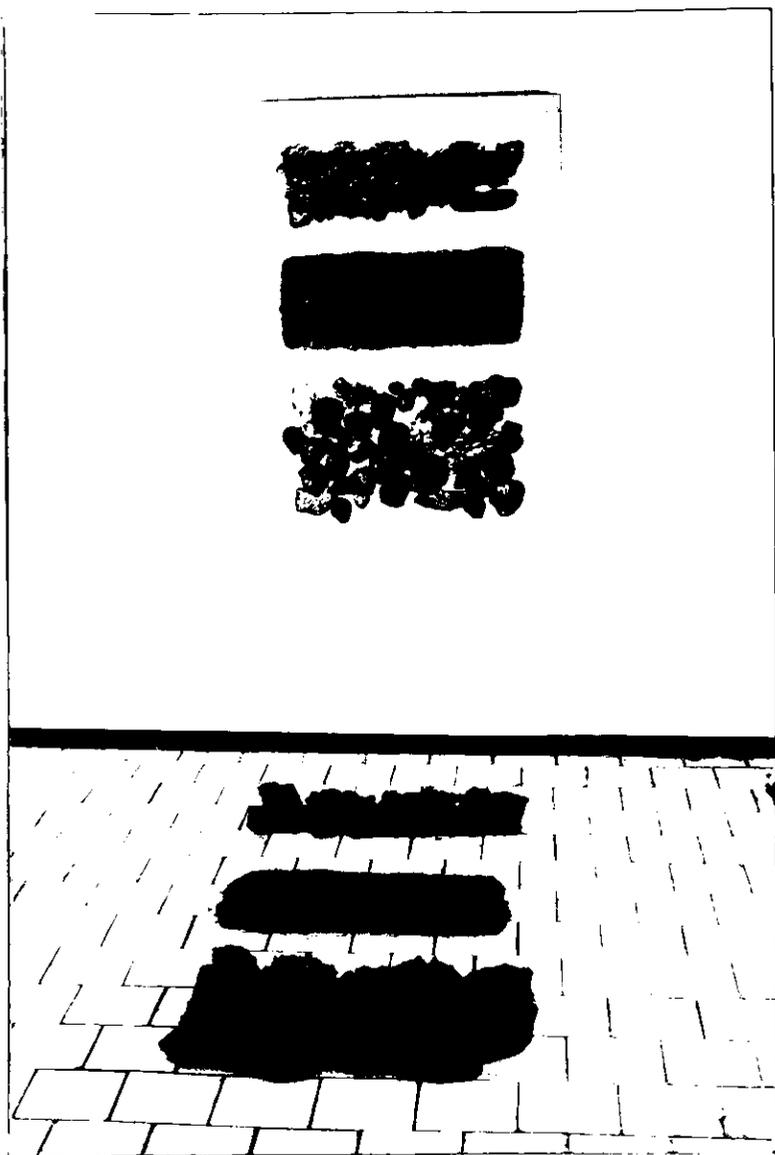
Durante el proceso de trabajo surgieron nuevos materiales y procedimientos técnicos que constituyeron una ampliación de mi repertorio pictórico.

Una de las más recientes crisis de la pintura se desarrolló durante la etapa de la vanguardia tardía (1965-1975). Al agotarse los recursos artísticos durante el proceso de desmaterialización del objeto artístico (de la forma a la idea) las posibilidades se redujeron para la pintura; una estrategia de recuperación de la pintura, sólo fue posible mediante el uso de la posapropiación y de la desconstrucción.

Durante el siglo XX la pintura superó las crisis de la representación alejándose de la imitación ilusionista, pero también tuvo que superar otros obstáculos impuestos por la modernidad (el arte como utopía, el arte como mercancía y el arte como legitimación de la modernidad); esos obstáculos desplazaron el aura artística a otros planos, dando por resultado el empobrecimiento del campo pictórico. Para revitalizar a la pintura las alternativas que tuvieron que desarrollarse fueron la implementación de una pintura que recuperara otros lenguajes y los desconstruyera.

El propósito de esta investigación es mostrar la articulación del concepto de desconstrucción en la pintura, este aspecto se ha mostrado. La desconstrucción no es un método estricto, pero sí tiene sus principios y cierta lógica; es necesario contar con ella para poder conformar la obra.

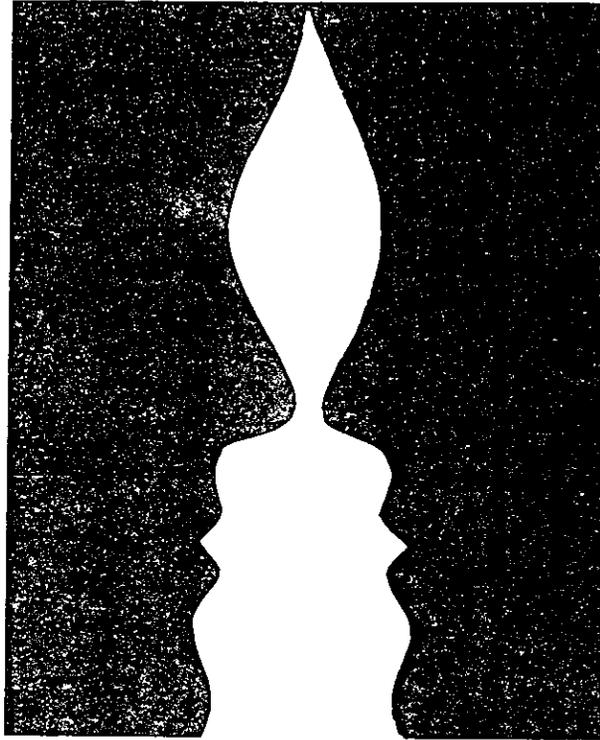
Por último en este trabajo tenemos que plantear si en la obra presentada, aparece el concepto o procedimiento de desconstrucción; la respuesta tendría que ser afirmativa. En segundo término tendríamos que formular la respuesta a la pregunta ¿garantiza este procedimiento la artisticidad de una obra? No, no existe un procedimiento que garantice que un trabajo se convertirá en obra de arte.



(62) "Antinomia entre lo Artístico y lo Estético"

Instalación 150 X 150 X 100 cm, 1992

Obra seleccionada Primera Bienal Museo Monterrey



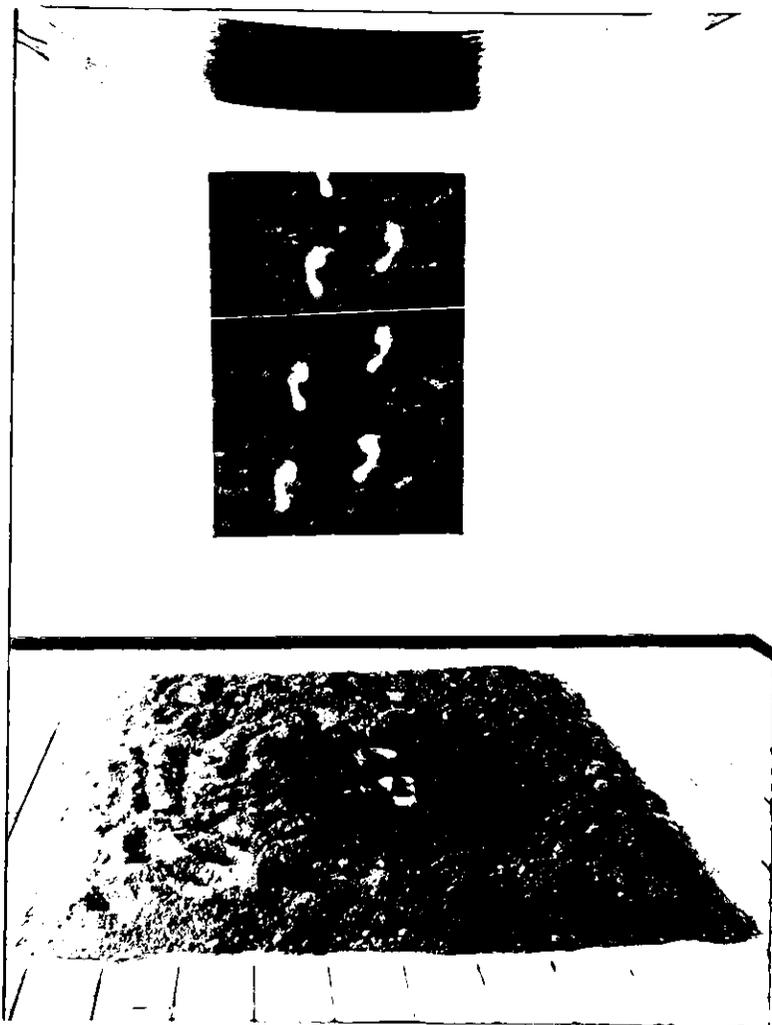
(63) Ambigrama: una vela o  
dos rostros de perfil.



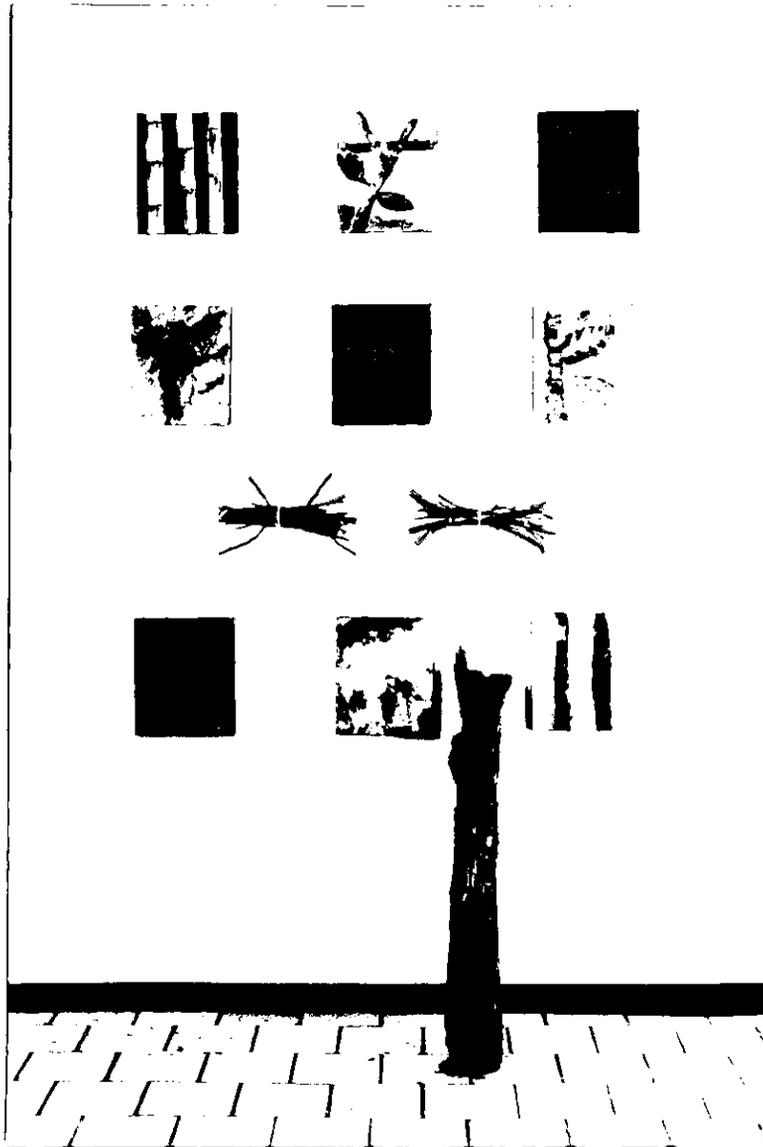
(64) "Paisaje I"  
mixta, acrílico sobre tela, 100 X 120 cm,  
1992



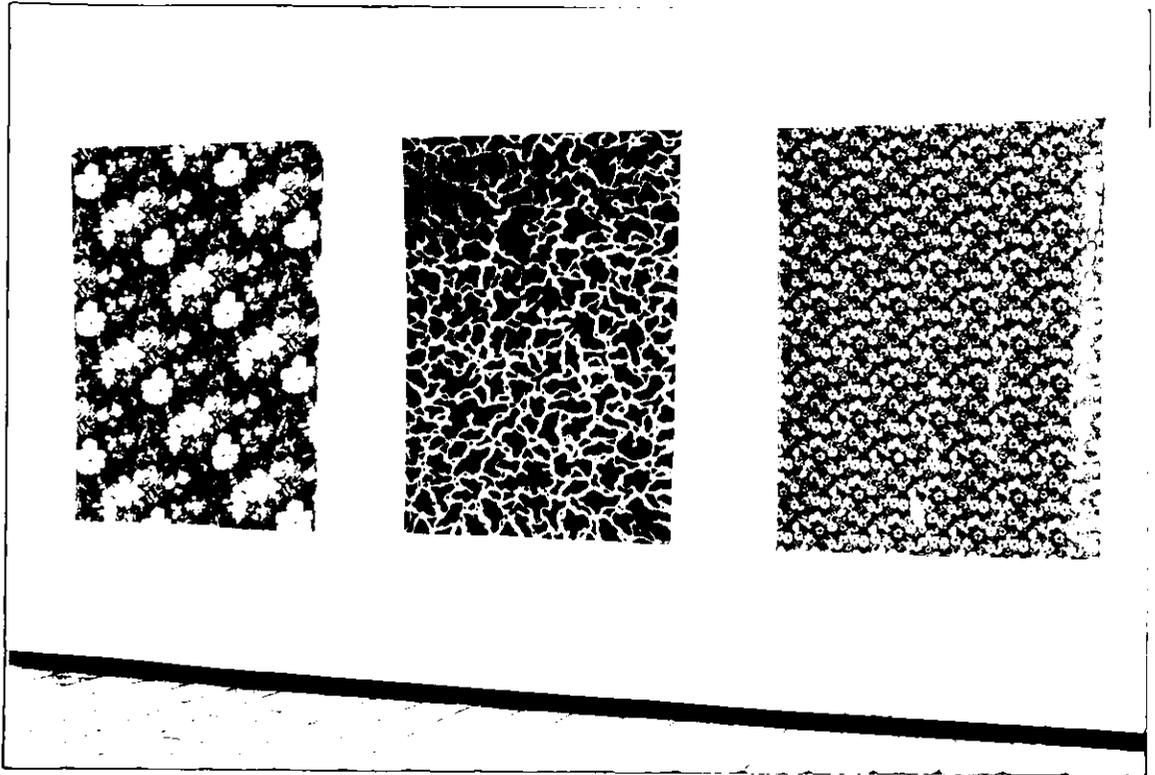
(65) "Paisaje II"  
acrílico sobre tela, diptico 30 X 50 cm,  
1992



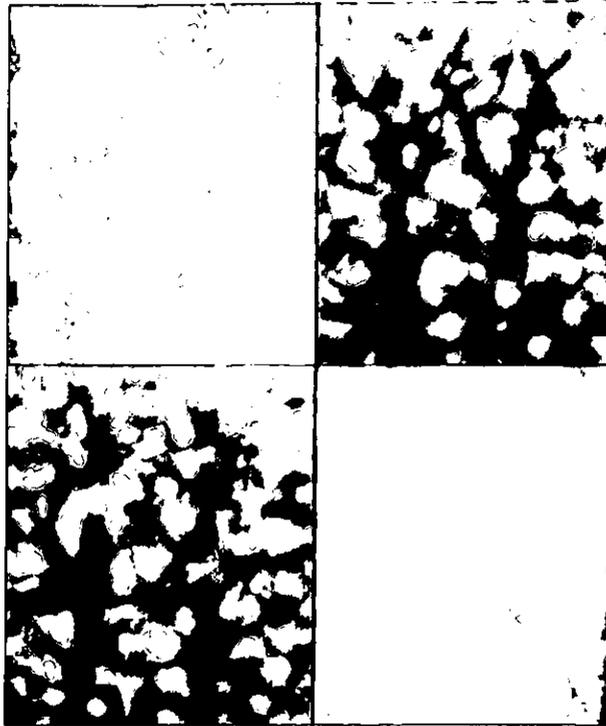
(66) "Peregrinación Ceremonialista"  
instalación 350 X 600 X 250 cm, 1993,  
Colección particular Chicago



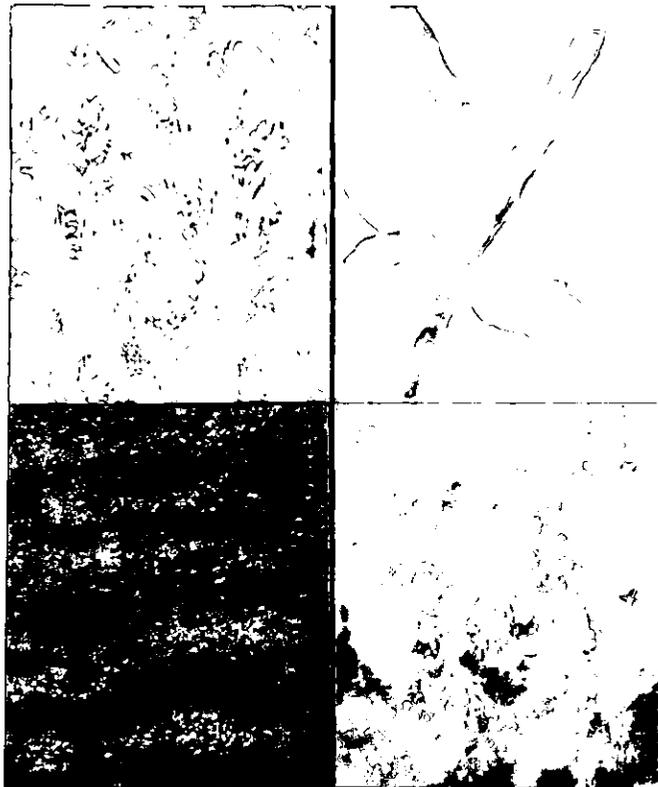
(67) "Bosque Mágico"  
instalación 230 X 140 X 60 cm,  
1993



(68) "Imitación y Mimesis"  
instalación dimensiones variables  
1994



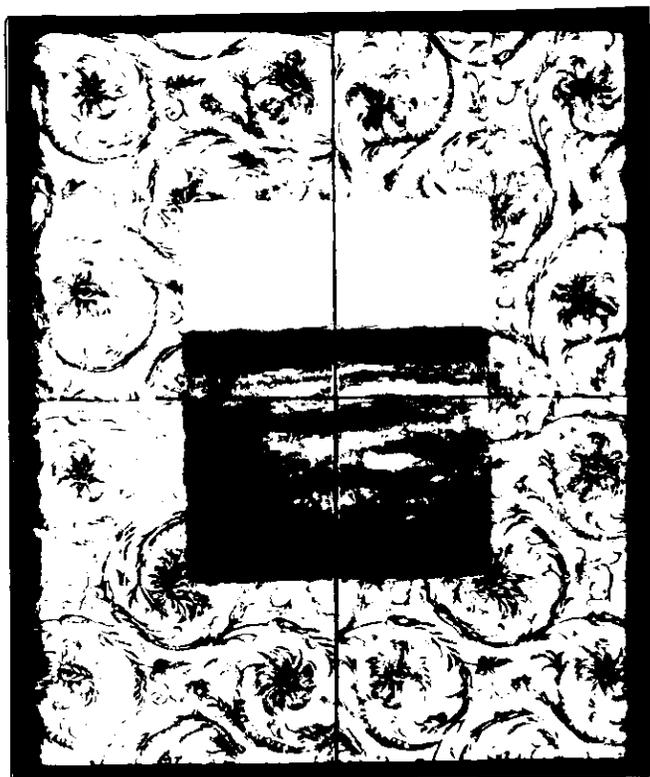
(69) "Paisaje en Rojo"  
acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1994  
Colección Museo SHCP



(70) "Paisaje"  
acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1995  
Colección Museo SHCP

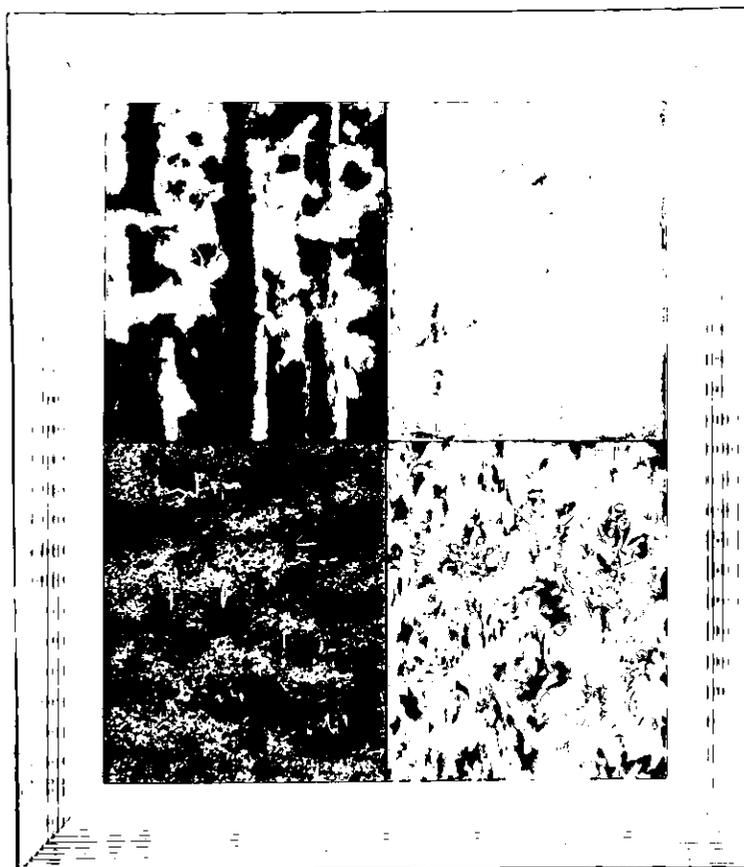


(71) "Paisaje Dorado"  
acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1995  
Colección Museo SHCP

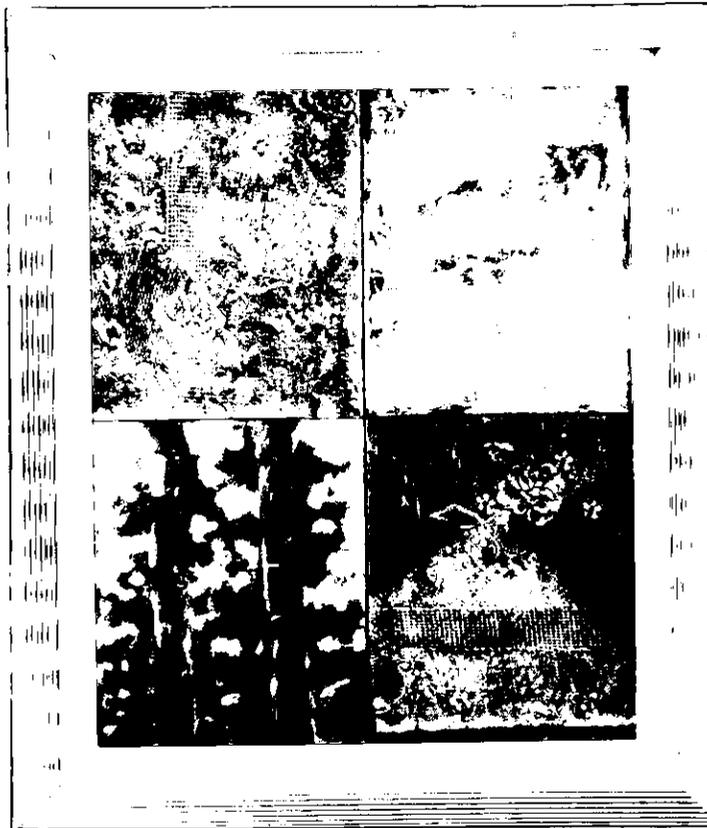


(72) "Paisaje"

mixta, acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1995  
Colección Museo SHCP



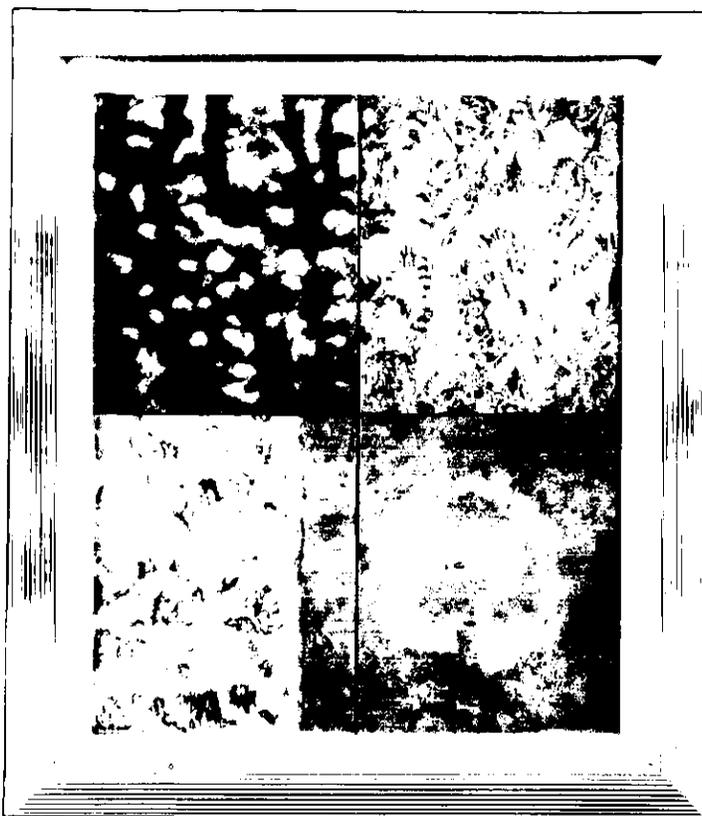
(73) "Paisaje Paisaje"  
acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1996  
Colección particular Chicago



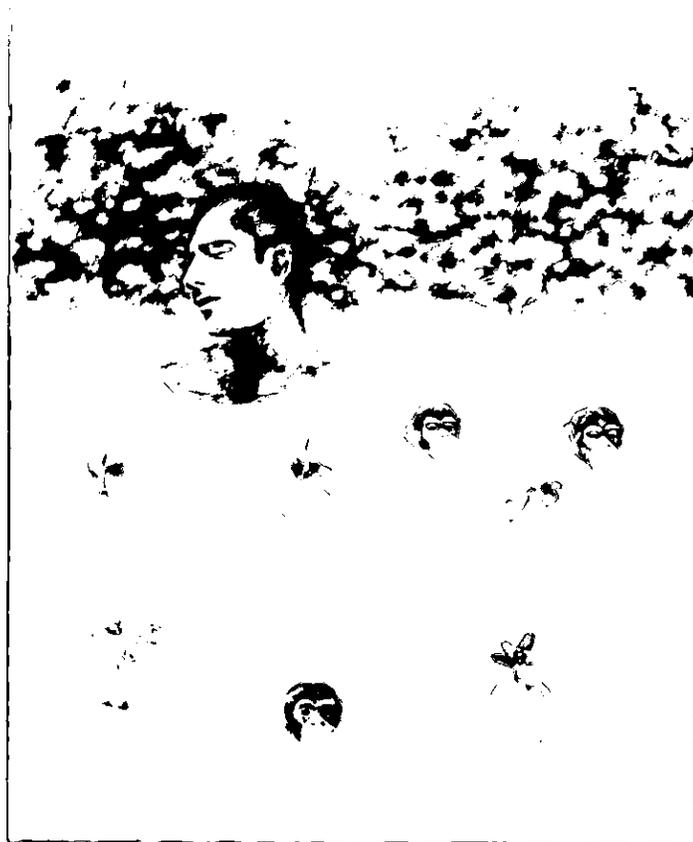
(74) "Paisaje"

acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1996

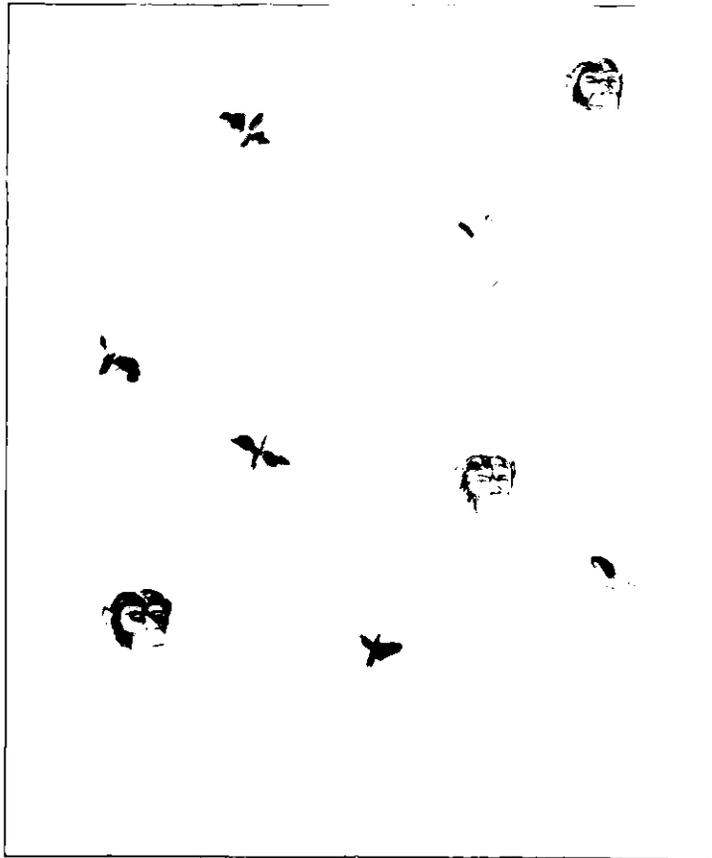
Colección particular Chicago



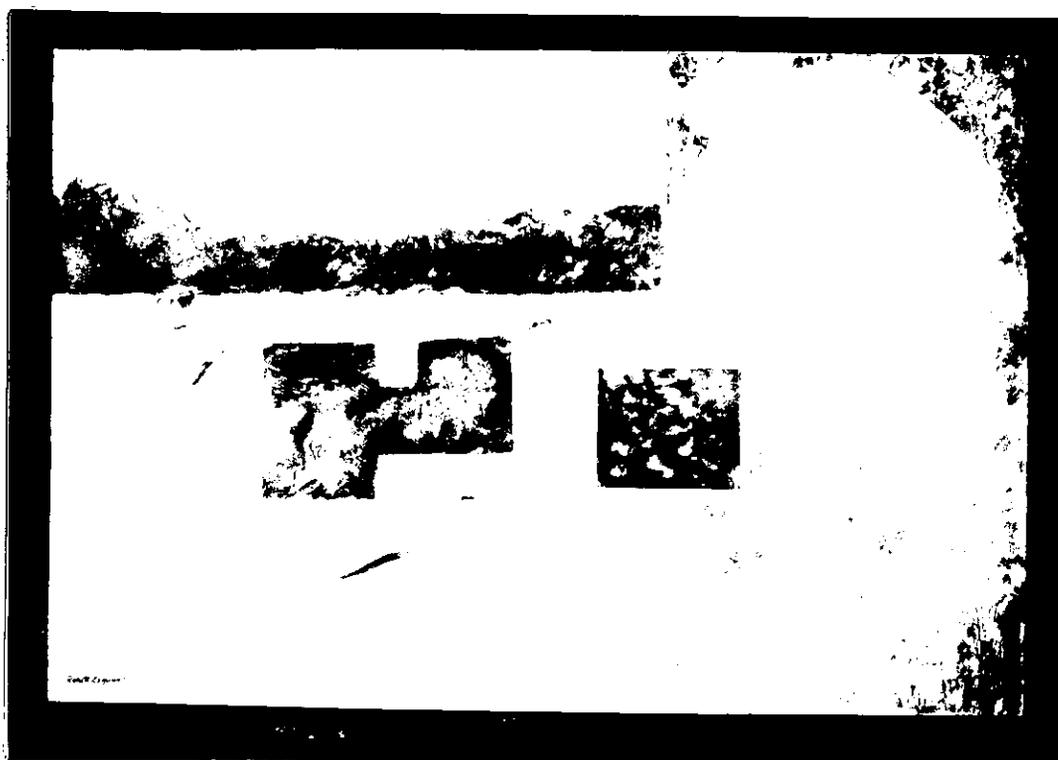
(75) "Paisaje en Naranja"  
acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1996  
Colección particular Chicago



(76) "Los Deseos y los Instintos"  
acrílico sobre tela, 120 X 100 cm, 1994  
Obra seleccionada II Bienal Pascual INBA



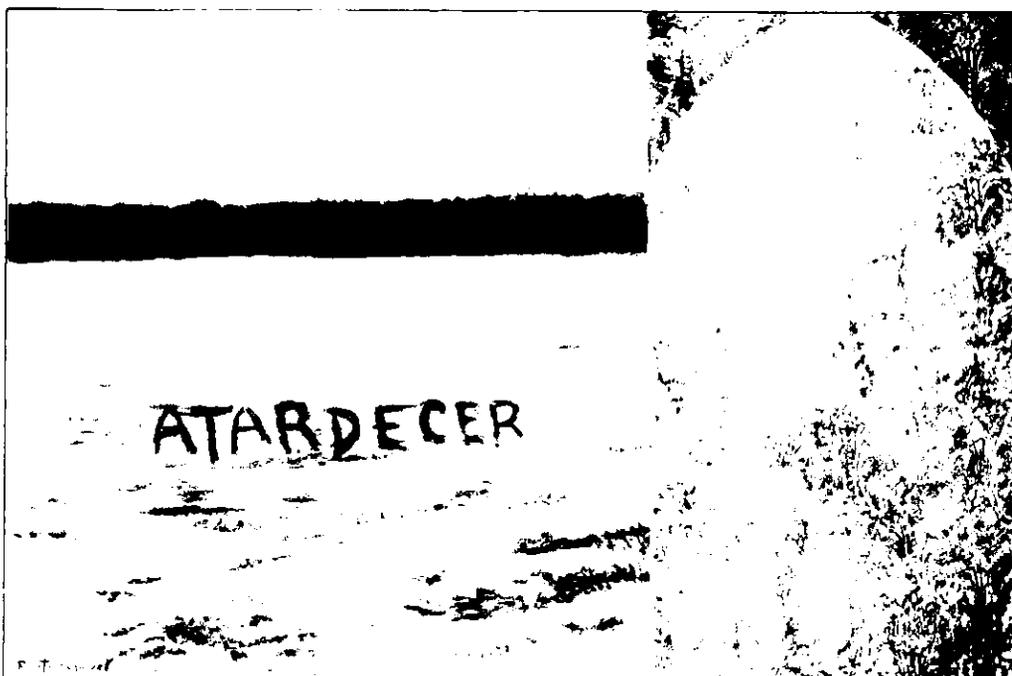
(77) "Los Instintos y los Deseos"  
acrílico sobre tela, 120 X 100 cm, 1994  
Colección particular Chicago



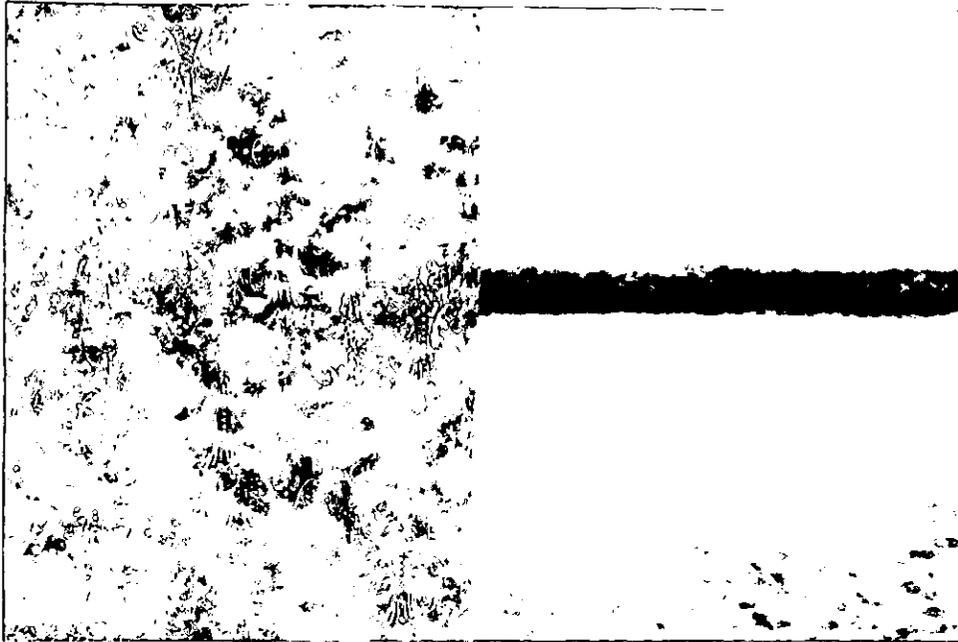
(79) "Paisaje"

acrílico sobre tela, 100 X 120 cm, 1996

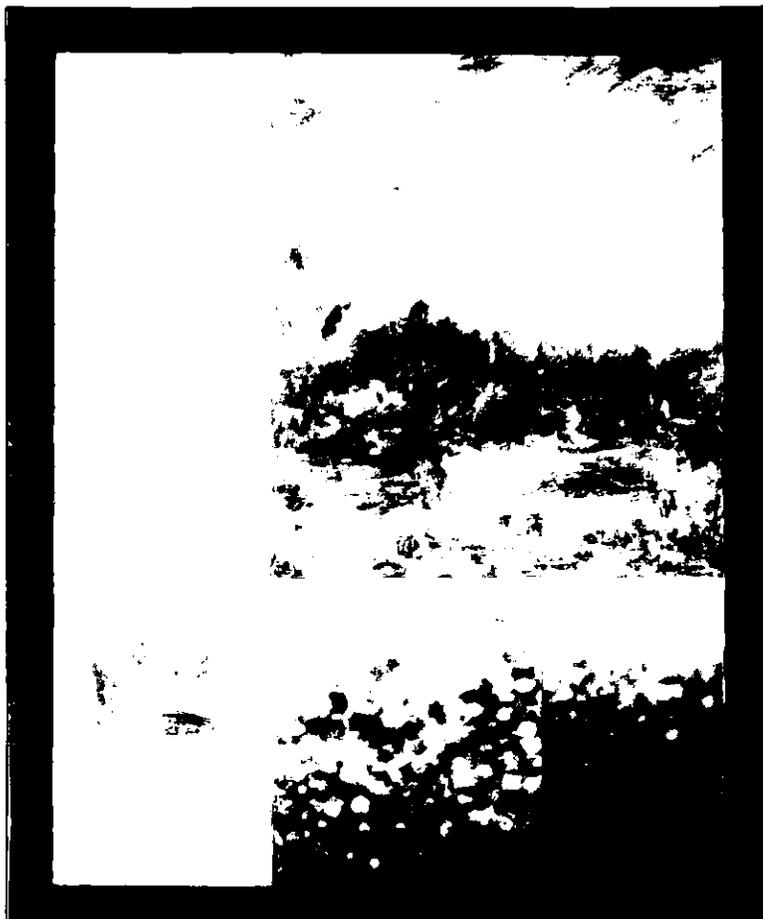
Colección Museo SHCP



(80) "Atardecer I"  
acrílico sobre tela, 100 X 120 cm, 1996  
Colección Museo SHCP



(81) "Atardecer II"  
acrílico sobre tela, 100 X 120 cm, 1997  
Colección particular Chicago



(82) "Macbeth"

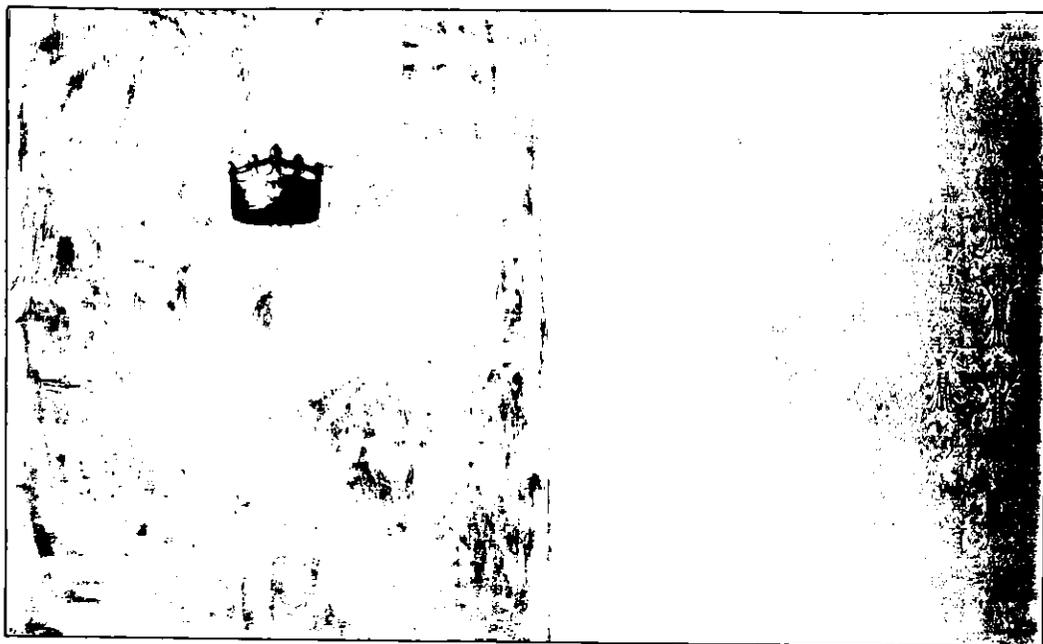
acrílico sobre tela, 127 X 102 cm, 1996

Obra seleccionada Tercera Bienal Museo Monterrey



(83) "Macbeth II"  
acrílico sobre tela, 102 X 127 cm, 1997  
Colección particular París

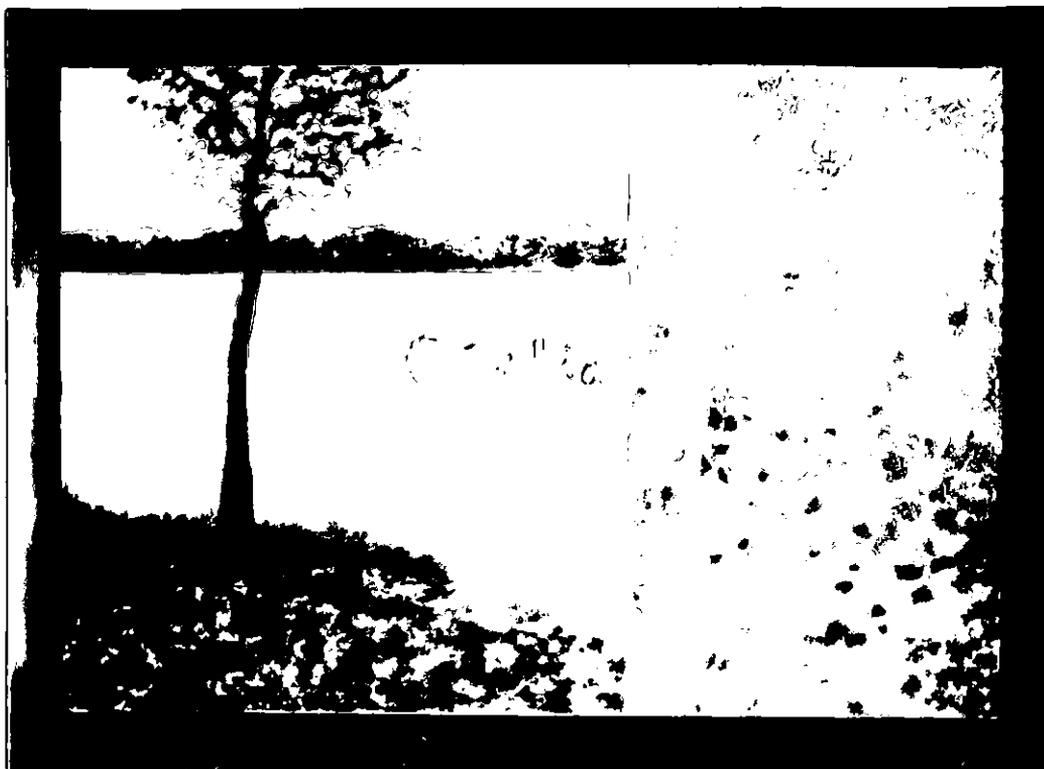
ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA



(84) "Macbeth III"  
acrílico sobre tela, 130 X 180 cm, 1997  
Colección particular Chicago



(85) "Ofelia I"  
acrílico sobre tela, 102 X 127 cm, 1996  
Obra seleccionada III Bienal Museo Monterrey



(86) "Ofelia II"  
acrílico sobre tela, 110 X 140 cm, 1997  
Colección particular Chicago



(87) "Ofelia IV"

acrílico sobre tela, 80 X 100 cm, 1998

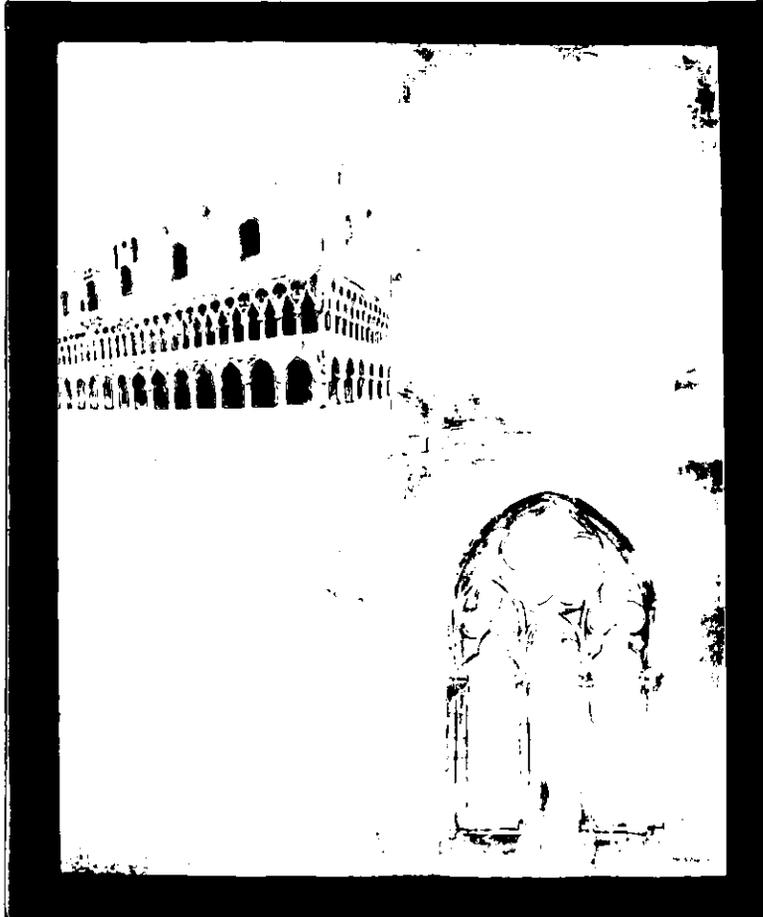
Colección Museo SHCP



(88) "Picnic"

acrílico sobre tela, 100 X 80 cm, 1998.

Colección particular Chicago



(89) "Marino Faliero"  
acrílico sobre tela, 127 X 102 cm, 1996  
Colección particular Chicago



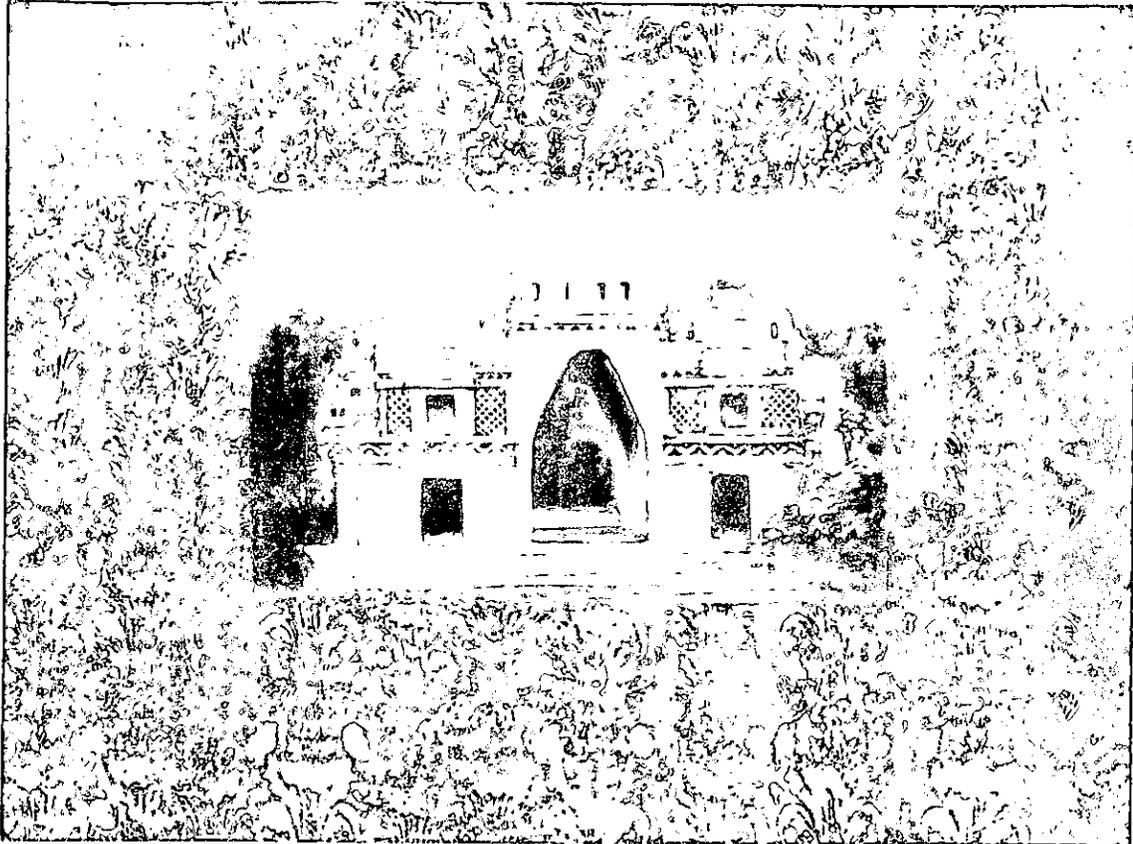
(90) "Bestiario"

acrílico sobre tela, 122 X 175 cm, 1998

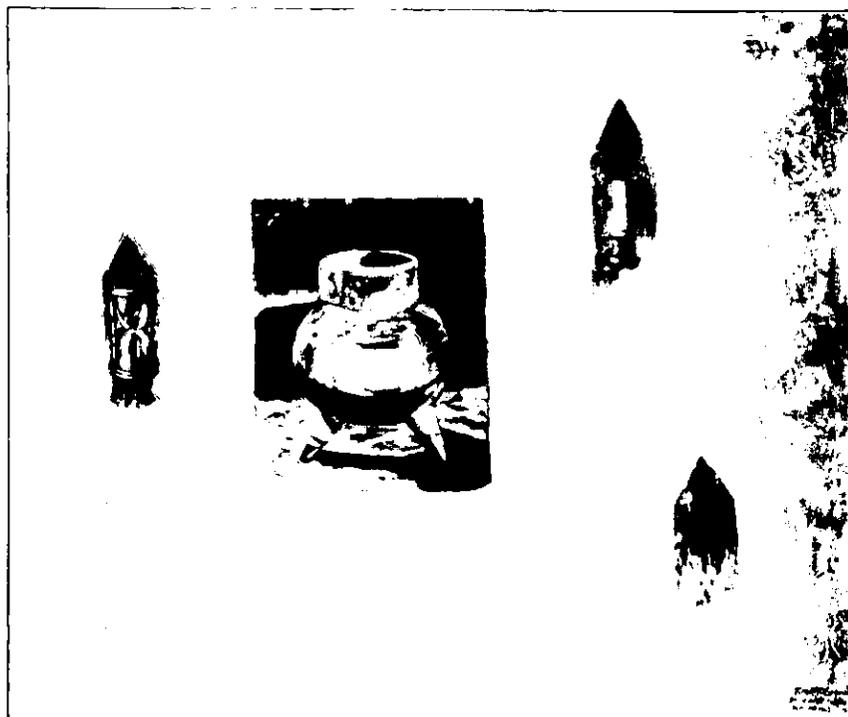
Colección particular Chicago



(91) "El león de cerca y de lejos"  
acrílico sobre tela, 120 X 100 cm, 1997.



(92) "Explorador Romántico"  
acrílico sobre tela, 100 X 120 cm, 1997  
Colección particular Chicago



(93) "Vanitas"  
acrílico sobre tela, 100 X 120 cm, 1998  
Colección particular Chicago



(94) "El Rapto"  
acrílico sobre tela, 127 X 102 cm, 1998



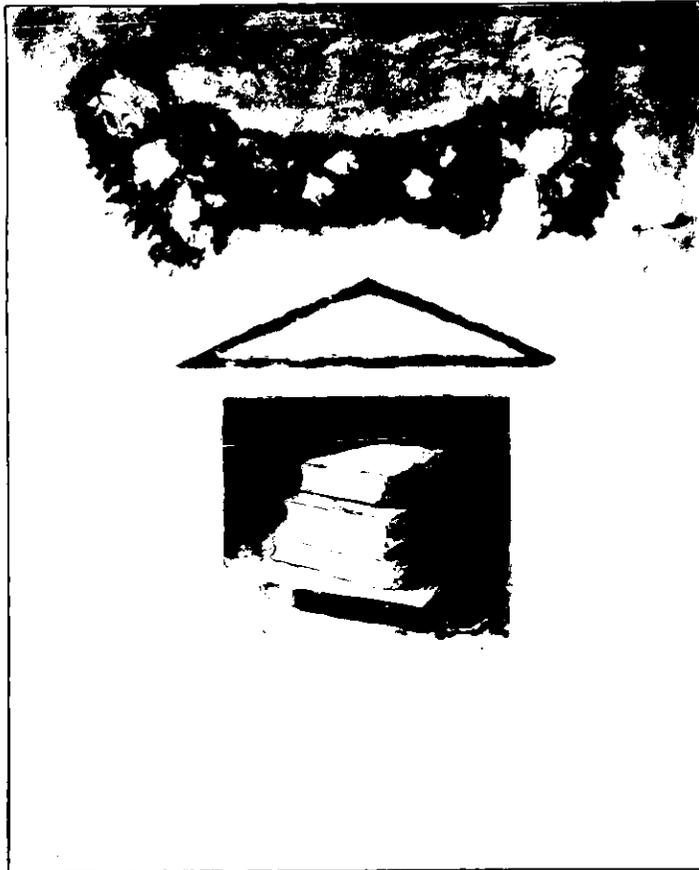
(95) "Lady Macbeth"  
acrílico sobre tela, 127 X 102 cm, 1998  
Colección particular Chicago



(96) "Restauración"

acrílico sobre tela, 100 X 80 cm, 1998

Colección particular Chicago



(97) "Byron en Grecia"

acrílico sobre tela, 100 X 80 cm, 1998

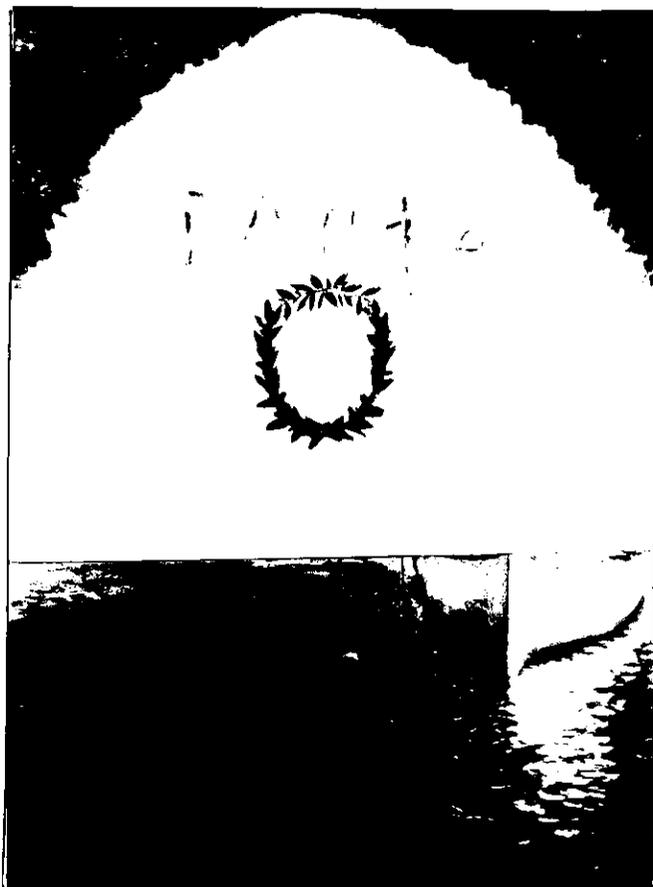
Colección particular Chicago



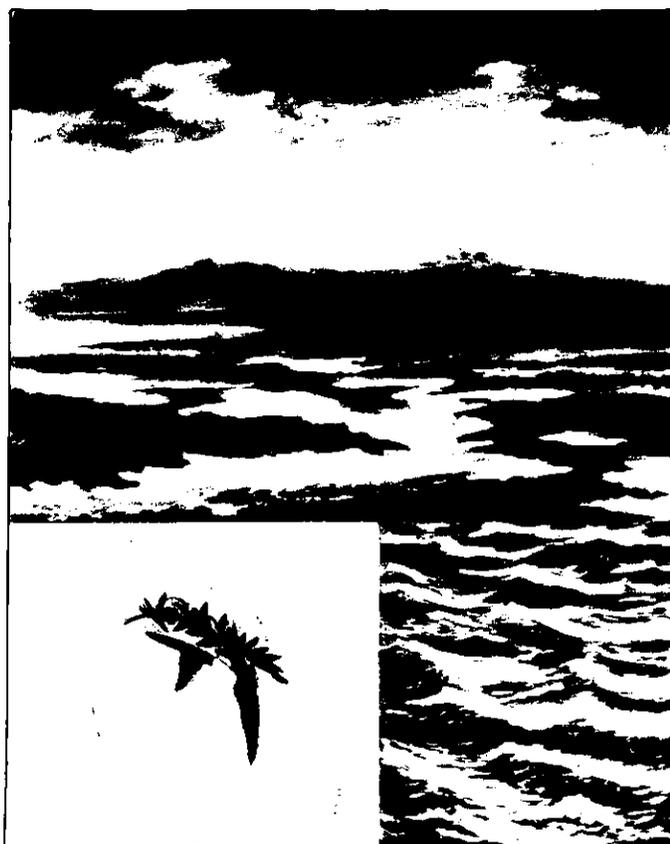
(98) "Homo"  
acrílico sobre tela, 60 X 50 cm, 1998.



(99) "Dante: Sin Purgatorio II"  
acrílico sobre tela, 102 X 127 cm, 1998  
Obra seleccionada IV Bienal Museo Monterrey



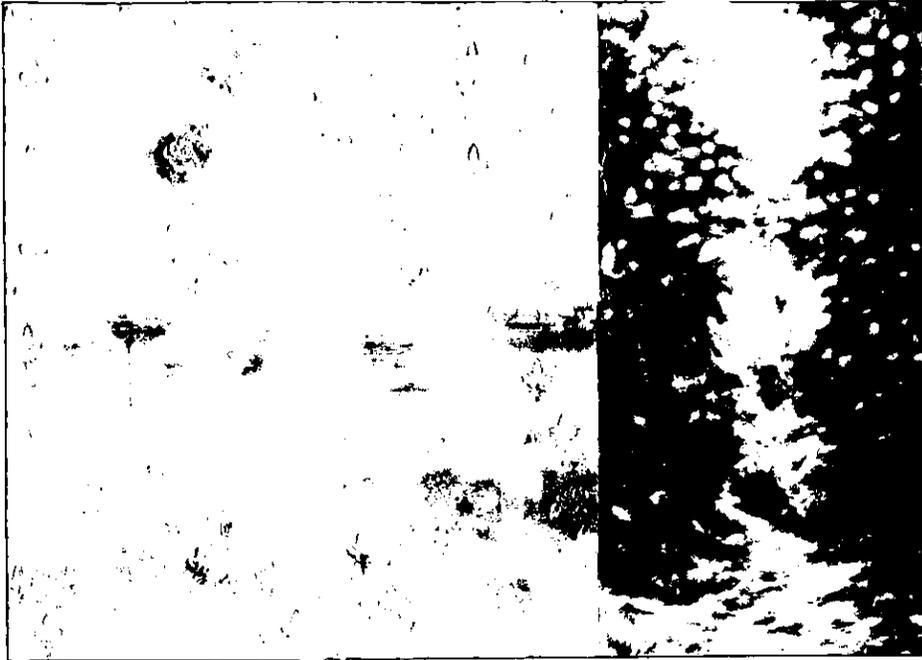
(100) "Dante: Sin Purgatorio I"  
acrílico sobre tela, 127 X 102 cm, 1998  
Obra seleccionada IV Bienal Museo Monterrey



(101) "Valle de Lagrimas"  
acrílico sobre tela, 127 X 102 cm, 1998



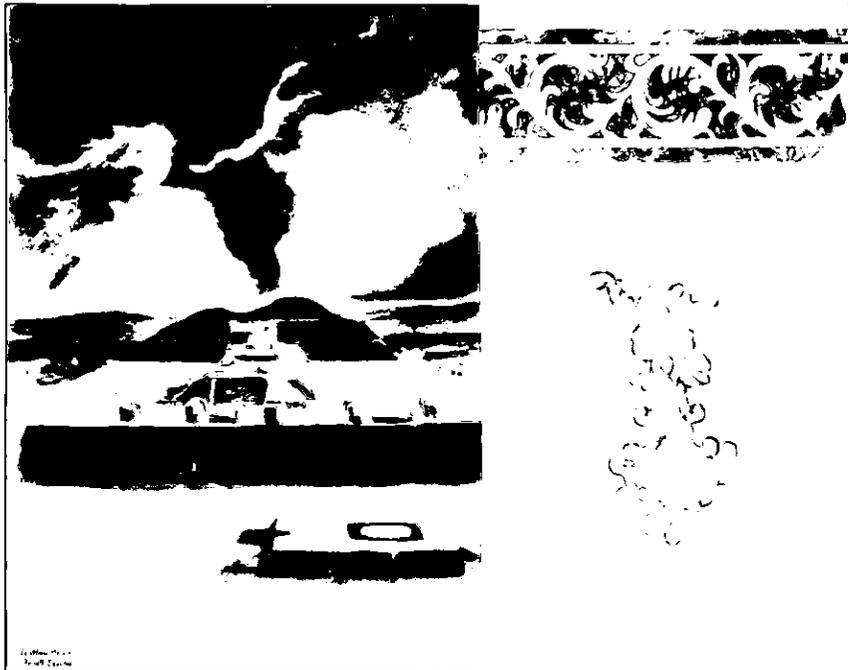
(102) "Dante: Sin Purgatorio III"  
acrílico sobre tela, 80 X 100 cm, 1998  
Colección Museo SHCP



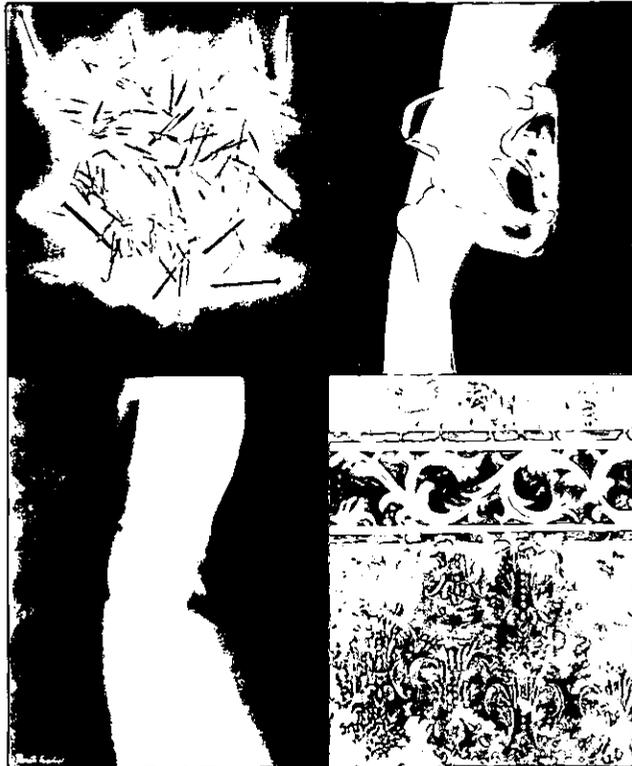
(104) "De la serie la Ultima Plaga"  
acrílico sobre tela, 130 X 180 cm, 1998



(105) "La Ultima Plaga I"  
acrílico sobre tela, 127 X 180 cm, 1998  
Obra seleccionada IX Bienal Rufino Tamayo

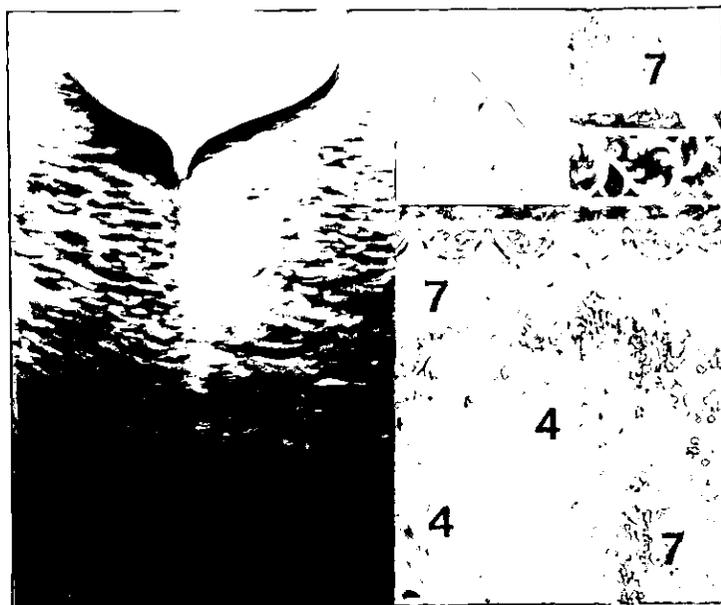


(106) "La Ultima Plaga II"  
acrílico sobre tela, 80 X 100 cm, 1998  
Colección Museo SHCP



(107) "Penitencia"

acrílico sobre tela, 120 X 100 cm, 1999,  
Colección particular Chicago.



(108) "De la serie la llegada; Hazlo tu mismo"  
acrílico sobre tela, 100 X 120 cm, 2000,  
Colección Museo SHCP.



(109) "El Muro"  
acrílico sobre tela, 100 X 120 cm, 2000.



(110) "Monseñor Romero"  
acrílico sobre tela, 160 X 100 cm diptico, 2000,  
Colección particular Chicago.

NOTAS

1. Ramón Xirau, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, México, UNAM, 1980 p.252
2. Ibid., p.265
3. Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía*, Vol. VI, Barcelona, Ariel, 1975, p.65
4. Ramón Xirau, Op. cit. p.255
5. Ibid., p.295
6. Frederick Copleston, *Historia de la Filosofía*, Vol. VII, México, Ariel, 1983, p.320
7. Max Weber, *Estructuras de Poder*, Buenos Aires, Pleyade, 1977.
8. Samuel Arriarán, *Filosofía de la Posmodernidad*, Crítica a la Modernidad desde América Latina, México, UNAM FFL, p.33
9. Ibid., p.170
10. Marshall Berman, *Todo lo Sólido se Desvanese en el Aire*, México, Siglo XXI, 2000, p.1
11. Samuel Arriarán, Op. cit. p.157
12. Jürgen Habermas, *La Modernidad un Proyecto Incompleto*, en Hal Foster, *La Posmodernidad*. México, Kairós, 1998, p.19
13. Daniel Bell, *La Contradicciones Culturales del Capitalismos*, Madrid, Alianza, 1977.
14. Jean Francois Lyotard, *La Condición Posmoderna*, México, REI, 1993.
15. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, El Estado de la Duda, El Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional, Madrid, Trotta, 1995.
16. Jürgen Habermas, Op. cit.
17. Samuel Arriarán, Op. cit. p.95
18. Ibid., p.153
19. Bolívar Echeverría, *Modernidad, Mestizaje Cultural, Ethos Barroco*, México, UNAM, 1994, p.13
20. Samuel Arriarán, Op. cit. p.205
21. Adolfo Sánchez Vázquez, *Modernidad, Vanguardia y Posmodernidad*, México, La Jornada Semanal No. 233, 28. IX.1993
22. Andreas Huyssen, *En Busca de la Tradición: Vanguardias y Posmodernismo en los Años 70*. en Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza, 1990, p. 141
23. Eduardo Subirats, *El Final de las Vanguardias*, Barcelona, Arthropos, 1989
24. David Frisby, *Georg Simmel: Primer Sociologo de la Modernidad*, en Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza, 1990, p.51
25. Eva Petová, *Delacroix y el Dibujo Romántico*, Barcelona, Polígrafa, 1989, p.10
26. Raymond Bayer, *Historia de la Estética*, México, FCE, 1984, p.109
27. Adelaida Murgía, *Delacroix*, Los Grandes de Todos los Tiempos, Vol. XIX, México, Cultural y Educativa, 1968, p.60

28. Mario de Micheli, *Gustav Courbet*, colección Los Hombres de la Historia, Vol.15, Buenos Aires,, CEAL, 1970.
29. Eduardo Subirats, Op. cit.
30. Jean Baudrillard, *Crítica de la Economía Política del Signo*, México, Siglo XIX, 1979, p.p. 224-250.
31. Lourdes Cirlot, *Ultimas Tendencias*, Historia Universal del Arte, Barcelona, Planeta, 1993, p.94
32. Anna María Guasch, *El Arte Ultimo del Siglo XX; Del Posminimalismo a lo Multi-cultural*, Madrid, Alianza, 2000, p.27
33. Ibid., p.398
34. Ibid., p.p. 42-43
35. Ibid., p.51
36. Ibid., p.73
37. Ibid., p.81
38. Ibid., p.103
39. Ibid., p.124
40. Ibid., p.165
41. Ibid., p.215
42. Ibid., p.227
43. Ibid., p.382
44. Hal Foster, *Polémicas (post) modernas*, en Josep Picó, Modernidad y Posmodernidad, México, Alianza, 1990, p.249
45. Ibid., p.258
46. Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, México, Fontamara, 1998.
47. Jacques Derrida, *La Escritura y la Diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p.271
48. Jacques Derrida, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 2000.
49. Renato Esquivel, Véase *Paisaje en Rojo*, lámina 69, p.66
50. Jacques Derrida, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 2000.
51. Jacques Derrida, *Margenes de la Filosofía*, Madrid, Catedra, 1998, p.37
52. Renato Esquivel, Véase ambigrama, lámina 63, p.60
53. Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago, University of Chicago, Press,
54. Ibid., p.255
55. Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, El Estado de la Deuda, El Trabajo del Duelo y La Nueva Internacional, Madrid, Trotta, 1998.
56. Patricio Peñalver, Introducción en Jacques Derrida , *La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía*, Barcelona, Paidós, 1993, p.17
57. Gregory L. Ulmer, *El Objeto de la Poscrítica*, en Hal Foster, *La Posmodernidad*, México, Kairós, 1998, p.126
58. Ibid., p.p. 125-163
59. Anna María Guasch, Op. cit., p.379

60. Renato Esquivel, Véase láminas de las obras: Atardecer, Ofelia y Dante
61. Gregory L. Ulmer, Op. cit., p.137
78. Judith Russi Kirshner, Resisting Regionalism, Art in Chicago 1945-1995  
Museum of Contemporary Art Chicago, Catalogue, 1997, p.131
103. La Obra de William Turner "La Quinta Plaga de Egipto" (óleo / tela, 124 X 183  
cm, 1800) describe un tema bíblico; en el primer plano se encuentra Moisés y unos  
animales muertos por la plaga, todo ello esta inmerso en un amplio paisaje, aunque  
el tema principal de este cuadro es lo "sublime"; la inmensidad y la fuerza de la  
naturaleza.
111. Walter Benjamin, a diferencia de Adorno y Marcuse, no es tan radical en su  
rechazo a la modernidad. En Benjamin existe influencias del marxismo, también él  
señaló la cosificación del hombre y la sacralidad del arte por el capitalismo.  
Véase a Samuel Arriarán, Filosofía de la Posmodernidad, Crítica a la Modernidad  
desde América Latina, México, UNAM FFL, p.73

NOTAS LAMINAS DE CATALOGO

62. "Antinomia entre lo Artístico y lo Estético", instalación 150 X 150 X 100 cm, 1992 Obra seleccionada Primera Bienal Museo Monterrey, véase p.59
63. Ambigrama, lámina p.60
64. "Paisaje I", mixta, acrílico/tela, 1992, Colección Museo SHCP, véase p.61
65. "Paisaje II", acrílico/tela, díptico 30 X 50 cm, 1992, véase p.62
66. "Peregrinación Ceremonialista", instalación 350 X 600 X 250 cm., 1993 Colección privada Chicago. véase p.63
67. "Bosque Mágico", intalación 230 X 140 X 60 cm, 1993, véase p.64
68. "Imitación y Mimesis", instalación dimensiones variables, véase p.65
69. "Paisaje en Rojo", acrílico/tela, 60 X 50 cm, 1995, Colección Museo SHCP, véase p.66
70. "Paisaje", acrílico/tela 60 X 50cm, 1995, Colección Mueso SHCP, véase p.67
71. "Paisaje Dorado", acrílico/tela 60 X 50 cm, 1995 Colección Museo SHCP, véase p.68
72. "Paisaje", acrílico/tela, 60 X 50 cm 1995 Colección Museo SHCP, véase p.69
73. "Paisaje-Paisaje", acrílico / tela, 60 X 50 cm, 1996, Colección particular Chicago, véase p.70
74. "Paisaje", acrílico / tela, 60 X 50 cm, 1996, Colección particular Chicago, véase p.71
75. "Paisaje Naranja", acrílico / tela, 60 X 50 cm, 1996, Colección particular Chicago, véase p.72
76. "Los Deseos y los Instintos", acrílico / tela, 120 X 100 cm, 1994, Obra seleccionada en II Bienal Pascual INBA, véase p.73
77. "Los Instintos y los Deseos", acrílico / tela, 120 X 100 cm, 1994, Colección particular Chicago, véase p.74
79. "Paisaje", acrílico/tela, 100 X 120 cm, 1996, Colección Museo SHCP, véase p.75
80. "Atardecer I", acrílico / tela, 100 X 120 cm, 1996, Colección Museo SHCP, véase p.76
81. "Atardecer II", acrílico/tela, 100 X 120 cm, 1997, Colección particular Chicago, véase p. 77
82. "Macbeth", acrílico / tela 127 X 102 cm, 1996, Obra seleccionada Tercera Bienal Monterrey, véase p.78
83. "Macbeth II", acrílico / tela, 102 X 127 cm, 1997, Colección particular París, véase p.79
84. "Macbeth III", acrílico / tela, 130 X 180 cm, 1997, Colección particular Chicago, véase p.80
85. "Ofelia I", acrílico / tela, 102 X 127 cm, 1996, Obra selccionada Tercera Bienal Museo Monterrey, véase p.81

NOTAS            LAMINAS DE CATALOGO

86. "Ofelia II", acrílico / tela, 110 X 140 cm, 1997, Colección particular Chicago, véase p.82
87. "Ofelia IV", acrílico / tela, 80 X 100 cm, 1998, Colección Museo SHCP, véase p.83
88. "Picnic", acrílico / tela, 100 X 80 cm, 1998, Colección particular Chicago, véase p.84
89. "Marino Faliero", acrílico / tela, 127 X 102 cm, 1996, Colección particular Chicago, véase p.85
90. "Bestiario", acrílico / tela, 122 X 175 cm, 1998, Colección particular Chicago, véase p.86
91. "El León de cerca y de lejos", acrílico / tela, 120 X 100 cm, 1997, véase p.87
92. "Explorador Romántico", acrílico / tela, 100 X 120 cm, 1997, Colección particular Chicago, véase p.88
93. "Vanitas", acrílico / tela, 100 X 120 cm, 1998, Colección Particular Chicago, véase p.89
94. "El Rapto", acrílico / tela, 127 X 102 cm, 1998, véase p.90
95. "Lady Macbeth", acrílico / tela, 127 X 102 cm, 1998, véase p.91
96. "Restauración", acrílico / tela, 100 X 80 cm, 1998, Colección particular Chicago, véase p.92
97. "Byron en Grecia", acrílico / tela, 100 X 80 cm, 1998, Colección particular Chicago, véase p.93
98. "Homo", acrílico / tela, 60 X 50 cm, 1998, véase p.94
99. "Dante; Sin Purgatorio II", acrílico / tela, 102 X 127 cm, 1998, Obra seleccionada IV Bienal Museo Monterrey, véase p.95
100. "Dante; Sin Purgatorio I", acrílico / tela, 127 X 102 cm, 1998, Obra seleccionada IV Bienal Museo Monterrey, véase p.96
101. "Valle de Lagrimas", acrílico / tela, 127 X 102 cm, 1998, véase p.97
102. "Dante; Sin Purgatorio III", acrílico / tela, 80 X 100 cm, 1998, Colección Museo SHCP, véase p.98
104. "De la serie La Plaga", acrílico / tela, 130 X 180 cm, 1998, véase p.99
105. "La Ultima Plaga I", acrílico / tela, 127 X 180 cm, 1998, Obra Seleccionada IX Bienal Rufino Tamayo, véase, p.100
106. "La Ultima Plaga II", acrílico / tela, 80 X 100 cm, 1998, Colección Museo SHCP, véase p.101
107. "Penitencia", acrílico / tela, 120 X 100 cm, 1999, Colección particular Chicago, véase p. 102
108. "De la serie la llegada: Hazlo tu mismo", acrílico / tela, 100 X 120 cm, 2000, Colección Museo SHCP, véase p. 103
109. "El Muro", acrílico / tela, 100 X 120 cm, 2000, véase p.104
110. "Monseñor Romero", acrílico / tela, 160 X 100 cm, 2000, Colección particular Chicago, véase p. 105

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1992
- Anderson, Perry, *Los Orígenes de la Posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Artothek, J.M.W. Turner, Madrid, Brisa, 1991
- Arriarán, Samuel, *Filosofía de la Posmodernidad, Crítica de la Modernidad desde América Latina*, México, FFL UNAM, 1997
- Baldini, Gabriele, *Shakespeare*, Los Hombres de la Historia, Buenos Aires, CEAL, 1969.
- Balibar, Etienne y Macherey, Pierre, *Para una Crítica del Fetichismo Literario*, Madrid, Akal, 1975.
- Baudrillard, Jean, *Crítica de la Economía Política del Signo*, México, Siglo XXI, 1979.
- Baudrillard, Jean, *El Sistema de los Objetos*, México, Siglo XXI, 1981.
- Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, México, FCE, 1984.
- Bell, Daniel, *Las Contradicciones Culturales del Capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977.
- Benjamin, Walter, *El Origen del Drama Barroco Alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- Berman, Marshall, *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire*, México, Siglo XXI, 2000.
- Bonito Oliva, Achille, *El Arte Moderno, El Arte Hacia el 2000*, Madrid, Akal, 1992.
- Bokeemühl, Michel, J.M.W. Turner, Colonia, Benedikt Taschen, 1992.
- Calvesi, Maurizio, *Il Futurismo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1967.
- Cassirer, Ernest, *La Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1984.
- Cirlot, Lourdes, *Últimas Tendencias*, Historia Universal del Arte, Barcelona, Planeta, 1993.
- Copleston, Frederick, *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1974.
- Copleston, Trewin, *Andy Warhol*, México, El Sello, 1997.
- Doerner, Max, *Los Materiales en Pintura y su Empleo en el Arte*, Barcelona, Reverté, 1980.
- Derrida, Jacques, *Sobre un Tono Apocalíptico adoptado recientemente en Filosofía*, México, Siglo XXI, 1994.
- Derrida, Jacques, *La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Derrida, Jacques, *The Truth in Pianting*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.
- Derrida, Jacques, *Márgenes de la Filosofía*, Madrid, Catedra, 1998.
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, El Estado de la Duda, El Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional, Madrid, Trotta, 1995.
- Derrida, Jacques, *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 2000.
- Derrida, Jacques, *La Escritura y la Diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Dorfles, Gillo, *Últimas Tendencias del Arte de Hoy*, Barcelona, Labor.
- Dorfles, Gillo, *El Kitsch, Antología del Mal Gusto*, Barcelona, 1973.
- Eco, Humberto, *Los Movimientos Pop*, Barcelona, Salvat, 1974.
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad, Mestizaje Cultural, Ethos Barroco*, México, UNAM, El Equilibrista, 1994.

- Eder, Rita, *El Arte Público en México, Los Grupos*, Revista Artes Visuales, México, MAM INBA, enero 1980, No. 23.
- Ezcurra, Fausto, *Historia de la Pintura*, Bilbao, Asuri, 1989.
- Frisby, David, *Georg Simmel, Primer Sociólogo de la Modernidad*, en Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza, 1990.
- Foucault, Michel, *Saber y Verdad*, Madrid, La Piqueta, 1991.
- Foster, Hal, *La Posmodernidad*, México, Kairos, 1988.
- Foster, Hal, *Polémicas (post) modernas*, en Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza, 1990.
- García Canclini, Nestór, *Arte Popular y Sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977.
- Giesz, Ludwig, *Fenomenología del Kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- Gil Tovar, Francisco, *Ultimas Horas del Arte, (1960-1980)*, Bogota, 1982.
- Ginzburg, Silvia, *Turner*, New York, Arch Cape Press, 1990.
- Gramsci, Antonio, *Literatura y Vida Nacional*, México, Juan Pablos, 1976.
- Guasch, Anna María, *El Arte Ultimo del Siglo XX, Del Posminimalismo a lo Multicultural* Madrid, Alianza, 2000.
- Goldman, Shifra W. *Pintura Mexicana Contemporanea en Tiempos de Cambio*, México, IPN, Domes, 1989.
- Goldman, Shifra W. *La Pintura Mexicana en el Decenio de la Confrontación, 1955- 1965*, Revista Plural, México, No. 85, 1978.
- Haidar, Julieta, *El Estructuralismo, Las Teorías Antropológicas II*, México, Juan Pablos, 1990.
- Habermas, Jürgen, *Problemas de Legitimación en el Capitalismo Tardío*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.
- Habermas, Jürgen, *La Modernidad un Proyecto Incompleto*, en Hal Foster, *La Posmodernidad*, México, Kairos, 1998.
- Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Hijar, Alberto, *Para Comprender Imágenes*, México, Populares, 1982.
- Hijar, Alberto, *Arte y Utopía en América Latina*, México, CNCA, 2000.
- Honnet, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Colonia, Benedikt Taschen, 1991.
- Huyssen, Andreas, *En Busca de la Tradición: Vanguardias y Posmodernismo en los Años 70*, en Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza, 1990.
- Huyssen, Andreas, *Cartografía del Posmodernismo*, en Josep Picó, *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza, 1990.
- Itten, Johannes, *El Arte del Color*, México, Limusa, 1994.
- Jameson, Fredric, *Ensayo sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- Jameson, Fredric, *Posmodernismo y Sociedad de Consumo*, en Hal Foster, *Posmodernidad*, México, Kairos, 1988.
- Lipovetsky, Gilles, *La Era del Vacío: Ensayos sobre el Individualismo Contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2000.

- Lyon, David, *Posmodernidad*, Madrid, Alianza, 2000.
- Lyotard, Jean Francois, *La Condición Posmoderna*, México, REI, 1993.
- Lyotard, Jean Francois, *La Posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1989.
- Marcuse, Herbert, *Eros y Civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Marx, Carl, *Manuscritos Económico Filosóficos de 1844*, México, Grijalbo, 1966.
- Marx, Carl, *Tesis Sobre Feuerbach*, Moscú, Progreso, 1969.
- Marx, Carl, *Manifiesto del Partido Comunista*, Moscú, Progreso, 1969.
- Micheli, Mario de, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.
- Murgia, Adelaida, *Delacroix*, México, Mondadori Novaro, 1968.
- Panofsky, Erwin, *La Perspectiva como Forma Simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973.
- Pawlik, Johannes, *Teoría del Color*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Peñalver Gómez, Patricio, *La Desconstrucción*, Barcelona, Montesinos, 1990.
- Peñalver Gómez, Patricio, *Introducción en Jacques Derrida, La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Petrová, Eva, *Delacroix y el Dibujo Romántico*, Polígrafa, 1989.
- Picó, Josep, *Modernidad y Posmodernidad*, México, Alianza, 1990.
- Richter, Hans, *Historia del Dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Rousseau en México*, Grijalbo, 1969.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Estética y Marxismo*, México, ERA, 1975.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, Radiografía del Posmodernismo, Revista Artes Plásticas, México, ENAP UNAM, Vol. 3, No. 12, 1991.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Modernidad, Vanguardia y Posmodernidad*, México, La Jornada Semanal, No. 233, 28. IX. 1993.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, México, Fontamara, 1998.
- Subirats, Eduardo, *El Final de las Vanguardias*, Barcelona, Arthropos, 1989.
- Ulmer, Gregory L., *El Objeto de la Poscrítica*, en Hal Foster, *La Posmodernidad*, México, Kairós, 1998.
- Valverde, José Maria, *El Barroco*, Barcelona, Montesinos, 1985.
- Vattimo, Gianni, *El Fin de la Modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986.
- Salabert, Pere, *(D)efectos de la Pintura*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Weber, Max, *Estructuras de Poder*, Buenos Aires, Pleyade, 1977.
- Xirau, Ramón, *Introducción a la Historia de la Filosofía*, México, UNAM 1980.