



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**ESTRATEGIAS DE LA POSMODERNIDAD:  
APROPIACIONISMO Y PASTICHE,  
EXPERIENCIA CREATIVA EN EL CAMPO DEL ENSAMBLAJE**

**TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES CON ORIENTACIÓN EN PINTURA**

**PRESENTA**

**LAURA ALICIA CORONA CABRERA  
NO. DE CUENTA 85152966**

Directora de tesis: Dra. Elizabeth Fuentes Rojas

MÉXICO, ENERO DEL 2008



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.

*Las citas pictóricas no son, en cualquier caso, homenajes, sino etiquetas, material etiquetado, como el que orna la maleta de un viajero que no cesa de buscar inútilmente la tierra prometida.*

Francisco Calvo Serraller

*El arte de los museos no siempre sugiere sentimientos de seriedad y solemnidad. Detrás de cada cuadro está siempre otra interpretación muy distinta a la que el pintor le quiso dar.*

Eduardo del Río García Rius

Agradezco a Elizabeth Fuentes, con quien he compartido estos años de trabajo y aprendizaje en la Academia de San Carlos y a los sinodales que leyeron este escrito: Ignacio Salazar, Daniel Manzano, Fernando Zamora y Javier Anzures

Este trabajo esta dedicado a ti, querido lector solitario y audaz que tienes en tus manos este libro...

**INTRODUCCIÓN / [5-8]**

**CAPÍTULO 1 / [9-49]**

EL PROBABLE ORIGEN DE LA APROPIACIÓN

- AUTORÍA VS ORIGINALIDAD
- LA TRADICIÓN HEREDADA
- FUENTES VISUALES, REMISIONES E INFLUENCIAS

**CAPÍTULO 2 / [50-76]**

LA APROPIACIÓN DE MATERIALES IMPRESOS,

CARACTERÍSTICA FORMAL DEL COLLAGE Y EL ENSAMBLAJE

- EL PRINCIPIO COLLAGE
- EL ENSAMBLAJE
- LA REPRODUCCIÓN TÉCNICA DEL ARTE Y LA PÉRDIDA DEL ÁURA

**CAPÍTULO 3 / [77-118]**

POSMODERNIDAD APROPIACIONISTA

- LA POSMODERNIDAD SEGÚN JAMESON
- ESTRATEGIAS CREATIVAS DE LA POSMODERNIDAD: PASTICHE, INTERTEXTUALIDAD Y PLAGIO
- LA APROPIACIÓN COMO RECURSO POSMODERNO
- TIPOS DE APROPIACIÓN EN LAS ARTES VISUALES
- ACTUALIDAD APROPIACIONISTA EN EL ARTE MEXICANO

**CAPÍTULO 4 / [119-157]**

EXPERIENCIA CREATIVA PERSONAL EN EL CAMPO DEL ENSAMBLAJE

- DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROCESO CREATIVO
- ANÁLISIS DE LA SERIE DE ENSAMBLAJES 'LAS MAGDALENAS PENITENTES'
- ACTIVIDADES FEMENINAS RELACIONADAS CON LA APROPIACIÓN Y EL ENSAMBLAJE

**CONCLUSIONES / [158-162]**

**FUENTES DE CONSULTA / [163-168]**

Tomar algo que no es de nuestra propiedad de manera ilegítima, es apropiárselo. Llevar a cabo esa artimaña mediante la cual se hurta un objeto con el fin de hacer uso de él, también lo es. En la esfera de las artes visuales, ese codiciado objeto ni siquiera tiene corporeidad, no es tangible, ya que lo integra el universo de las imágenes. El fabuloso botín del artista apropiacionista no es otra cosa que las autorías ajenas. La presa ha sido tan suculenta para el gremio, que incluso se ha dado nombre y apellido a la práctica de la cacería iconográfica: apropiacionismo, imagen confiscada, citación.

Este trabajo está dividido en cuatro apartados en los que abordo la apropiación desde diversas perspectivas. En el capítulo uno propongo llevar a cabo una revisión de los mecanismos de la copia, en los que se distinguen principalmente tres momentos: el primero cuando ésta se origina como método didáctico, cuya finalidad primordial es llevar a cabo un adiestramiento visual y técnico; el segundo cuando la copia se genera como homenaje, es decir, el artista hace patente que en su propia obra está presente también la mano de un gran maestro y con ello desea validarla; y finalmente en un tercer momento cuando la copia en sí misma, motiva formas independientes y originales de expresión. Esta última es quizá la condición más importante y

hacia la que apelan los artistas al hacer alusiones directas, citas, reinterpretaciones, variaciones, o de cualquier otra manera en la que se reconozca una obra en otra.

Todos los ejemplos que se comentan a lo largo del primer capítulo, fueron seleccionados únicamente con el fin de esbozar una hipótesis respecto al hecho de que la apropiación -que en las últimas décadas se ha venido relacionando con una actividad vinculada con postulados posmodernos-, es posible que tenga orígenes remotos y ramificaciones de manera tentacular que no necesariamente coinciden con dicha dominante cultural.

Con el fin de continuar rastreando los antecedentes principales de la apropiación posmoderna, en el capítulo dos se lleva a cabo el planteamiento de los mecanismos creativos de algunos artistas que en las primeras corrientes artísticas del siglo XX realizaron prácticas de carácter lúdico, en las que se utilizaron materiales impresos y reproducciones fotomecánicas de obras de los grandes maestros. De este modo, se rastrearon los autores principales con quienes considero identifico una parte de mi propio trabajo, en particular hago referencia a Kurt Switters, integrante del movimiento dadaísta y Joseph Cornell asociado con el surrealismo que floreció en Norteamérica. Asimismo, aterrizo algunas observaciones relacionadas con el tema del ensamblaje, del que igualmente planteo sus características principales. Más adelante expongo las consideraciones que formuló Walter Benjamin con relación al tema de la reproducción técnica de las obras de arte y algunas reflexiones que me han parecido útiles para clarificar la apropiación de

material impreso, en particular de obras de arte del periodo de la modernidad.

Para contar con un horizonte conceptual amplio y claro, en el tercer capítulo se desglosaron definiciones del término *posmodernidad* que esgrimen puntualmente diversos teóricos. Este proceso permitió también llevar a cabo el planteamiento de otras expresiones propias de la posmodernidad como pastiche, intertextualidad, plagio y reciclaje, que resultan necesarios para perfilar adecuadamente al ejercicio de la apropiación, a partir del cual se hizo también un breve comentario de algunas prácticas apropiacionistas que se reconocen en la cultura visual en general, en los campos de la publicidad y la moda.

Se comentaron además los tipos de apropiación que se manejan en el campo de las artes visuales, a partir de la clasificación propuesta por Teresa del Conde y posteriormente, el panorama del arte apropiacionista en la plástica mexicana contemporánea. Por último, en el capítulo cuatro abordo el análisis de mi obra con el modelo de estudio que propone Juan Acha, en el que se plantean tres etapas importantes en el desarrollo creativo del artista.

La presente investigación surgió a partir de varios temas de mi interés, desarrollados previos al ingreso a la maestría y también durante mi estancia en ella: en primer lugar la elaboración de ejercicios de collage -como una exploración creativa alterna al trabajo pictórico-, los cuales se caracterizan por la apropiación de imágenes extraídas de pinturas célebres; y por otro lado, la exploración de las posibilidades tridimensionales del papel, en



específico con relación al manejo de la forma y el espacio como planos superpuestos, cuyo desarrollo dentro de la experimentación plástica realizada en el taller, produjo como resultado los ensamblajes que se analizan en esta investigación.

El principio de creación de cada una de mis obras y origen de las mismas, es la búsqueda de un personaje alrededor del cual se teje una pequeña historia, el objetivo es sacarlo de su entorno original, el escenario en que fue creado originalmente por su autor y presentarlo rodeado de otros elementos, con lo que se modifica su lectura. Para mí es como si este personaje se fuera de “vacaciones” del cuadro en que “trabaja” y lo pudiéramos ver en actitudes menos rígidas, más triviales y por supuesto cotidianas u ordinarias. La utilización de obras maestras del pasado como *banco de imágenes* considero que es un resabio del estudio de la historia del arte, de la que no se puede librar nadie y que en mi caso siempre fue mi materia preferida.

El resultado final de una composición tal vez no es tan divertido como el proceso mismo, porque en él intervienen varias fases de trabajo: desde elegir la imagen principal (en revistas, comprar reproducciones de pinturas famosas en las casas de posters de la calle de Donceles, en fascículos de enciclopedias de arte, en las librerías de viejo, etc.); hasta la construcción del soporte (cortar la madera, elaborar la caja, lijarla y barnizarla); decorar el pequeño escenario y por último buscar los elementos a escala o construirlos. En este sentido juega un papel importante el azar, ya que aunque comienzo con una planeación del proyecto en un cuaderno, haciendo bocetos, planeaciones y demás, al final un pequeño detalle puede modificar esa historia que se planteó al

inicio y transformar el proyecto en algo nuevo. Ese pequeño detalle puede ser una imagen que es a lo que llamo “la imagen encontrada”, ya que tengo esa etapa de búsqueda de materiales gráficos en un baúl de imágenes impresas que he recopilado por años.

## EL PROBABLE ORIGEN DE LA APROPIACIÓN

La definición más simple del término *apropiación* la hace Edward Lucie-Smith en su libro *Artes visuales en el siglo XX*, en el que menciona que es “el arte que asimila o copia obras de arte ya existentes”.<sup>1</sup> De esta sencilla premisa es que parte esta investigación, sin embargo, antes de analizar sus características con mayor profundidad como un fenómeno artístico contemporáneo digno de atención, es conveniente abrir un paréntesis para definir el término y delimitar su importancia y alcances dentro del mundo en general y de la cultura en particular.

Así mismo, con el fin de rastrear sus orígenes, se revisarán algunas pinturas que constituyen ejemplos del uso referencial de obras del pasado que han hecho autores de todas las épocas, en las que se distinguen los inicios de esta práctica. Cabe destacar que a diferencia de la apropiación del periodo posmoderno, –de la que se hablará más adelante–, la asimilación modernista de imágenes, para aquellos autores, se traducía como una forma de homenajear a artistas del pasado. En este capítulo se expondrá pues, que la cita es un recurso del que se ha echado mano en todas las épocas y se ha empleado con el fin de complementar y

---

<sup>1</sup> Edward Lucie-Smith. *Artes visuales en el siglo XX*. Barcelona, Könemann, 2000, p. 368.

dar validez a los discursos, a partir del lustre que proporciona convocar a un artista del pasado.

*APROPIAR*: adueñarse de algo, generalmente de manera ilegítima

De cierta forma, los términos que se relacionan con el apropiacionismo no siempre resultan del todo agradables para los artistas que se inscriben en sus filas, ya que involucran prácticas socialmente inaceptables como el robo, la depredación, el saqueo y la piratería. No obstante, para los fines de este estudio, será necesario clarificar los mecanismos que lo componen y tender puentes hacia algunos otros términos con los que se identifica el arte apropiacionista.

Una de las acepciones del término *apropiar* es tomar como propia una cosa, ya sea obteniéndola para sí por medio de una negociación o hacerse dueño de ella mediante algún otro mecanismo. Por lo tanto, partiendo de este escenario se entiende que cuando alguien se apropia de algo, lo toma por la fuerza sin que haya un consentimiento de su propietario original, lo que nos remite directamente a otra de las acepciones de apropiar, que se refiere a hurtar o robar. En este sentido la cultura visual nos ha hecho partícipes de infinidad de modalidades de 'robo' que se hacen notorias cada vez con mayor frecuencia en la música, en el cine, la publicidad, etc.

Estas definiciones -robo, hurto, depredación, cita- implican que el componente importante en este tema es la existencia del objeto sobre el que cae la acción de apropiar, es decir, la palabra clave en

este punto es *propiedad*, por lo que para definirla nos auxiliaremos de datos rescatados de la esfera del derecho.<sup>2</sup>

La propiedad se entiende como cualquier cosa que es susceptible de ser manifestada como perteneciente a un propietario, por ello, toda persona que cuenta con determinada propiedad, también tiene derechos sobre ella. Ahora bien, dentro del concepto de *propiedad* se distinguen dos categorías: por un lado la propiedad como cosa u objeto material susceptible de ser enajenable o de usufructo, es decir, comerciable; y por el otro la propiedad de carácter intangible: la intelectual y en específico aquella con la que cuenta el autor, por la soberanía de la creación de su obra<sup>3</sup>, en la que se incluyen entre otros, los descubrimientos científicos, las patentes y los trabajos artísticos –que incluyen música, literatura, coreografías, fotografías, pinturas, etc.– y otros tipos de autorías como eslóganes y lemas comerciales. Es por ello que para poder llevar a cabo un registro de propiedad sobre alguna obra intelectual, es necesario que, en caso de no estarlo, ésta sea transferida a un medio físico, como por ejemplo, la música escrita en partituras, desarrollos científicos, poesías, e incluso las narraciones de tradición oral, trasladadas al papel; y en otros casos como los eventos que se desarrollan con carácter único, deban ser respaldados mediante soportes fotomecánicos o electrónicos como la fotografía y el video.

---

<sup>2</sup> Se tomaron datos del libro de Manuel Rogina Villegas. *Compendio de derecho civil*. México, Porrúa, 1994.

<sup>3</sup> Esta facultad se refiere al poder otorgado al autor de una creación, de registrarla, de efectuar la compra y venta de los derechos sobre dicha propiedad intelectual, etc., que se propuso en diversos convenios internacionales, entre otros el Convenio de Berna de 1886 y la Convención Nacional del Copyright de 1952.

Sin embargo, dado que los registros de propiedad intelectual protegen al autor, éstos solamente son vigentes por un lapso de 50 a 80 años aproximadamente, (que es el periodo promedio de vida de un ser humano). En oposición a esto, mientras que la propiedad de los objetos tiene carácter transitorio, es decir, que pueden cambiar de dueño, ser comprados y vendidos indefinidamente, la propiedad intelectual y el concepto de autoría, que son los que nos interesan, tienen carácter perpetuo y por lo tanto no son susceptibles de cambiar de dueño. Por ejemplo, las obras teatrales y musicales pueden ser compradas y vendidas indefinidamente, aunque la autoría de éstas no se modifica ni sufre alteraciones, ya que en realidad lo que se vende es el derecho de explotarlos comercialmente por un determinado tiempo. Asimismo, todos los autores que intervienen deben ser mencionados, -incluso los traductores- además se deben citar las fuentes literarias, compositores, etc., ya que el prestigio del autor garantiza el éxito de estos espectáculos, por ser este un mecanismo que reafirma una condición de autoridad indispensable para que la obra misma conserve su reputación y tradición.

Es por eso que la propiedad intelectual es un tema de discusión que toma matices álgidos cuando se refiere a su legislación. En abierta oposición a estos argumentos, se encuentran actividades como el plagio, del que se puede comentar que cada una de las artes se rige por sus propios parámetros. En la música, por ejemplo, se considera un plagio cuando se pueden reconocer más de ocho compases de una composición musical en otra: una serie de notas musicales establecidas como un tema melódico, aunque,

no obstante su brevedad, hasta cuatro sencillas notas pueden identificar a una melodía plagiada.<sup>4</sup> A esta práctica en la actualidad se le llama *sampleo*, (del inglés *sample* que significa ejemplo) el cual se puede definir como una pequeña unidad o bloque que se retoma de una melodía para ser reelaborado en otra, algunas veces utilizándola simplemente como un *loop* (que es un acompañamiento de fondo que se repite incesantemente una y otra vez). Entre otras cosas, estas prácticas echan a rodar a la gran maquinaria financiera que representan las licencias de reproducción de obras y los permisos para utilizar fragmentos musicales para las compañías grabadoras.

De este modo podemos darnos cuenta que el fenómeno de la apropiación invade casi todos los terrenos de la cultura, algunos de los cuales hablaremos en capítulos posteriores.

Regresando a la esfera de las artes visuales y de acuerdo con lo expuesto anteriormente, cabe mencionar que aunque la apropiación se considera por definición un cierto tipo de robo, es evidente que éste no se da sobre el objeto mismo que constituye la propiedad material, sino con respecto a las imágenes, por lo que se advierte cierta flexibilidad en cuanto al uso indiscriminado que se les da a éstas. En este punto cabe hacer una aclaración: si el término apropiacionismo por definición se refiere a una estrategia posible gracias a la apertura en los aspectos formales de las obras de la posmodernidad, es momento de abandonarlo por unos momentos con el fin de rastrear sus posibles orígenes.

---

<sup>4</sup> Ejemplo de esto es el sonado escándalo en que se involucró al músico inglés George Harrison, cuando se le acusó de plagiar la canción "Mi Sweet Lord".

### **AUTORÍA VS. ORIGINALIDAD**

Antiguamente las academias de arte exhortaban a los alumnos a que realizaran copias de obras de los grandes maestros con el fin de adquirir cierta destreza al reproducir los trazos que aquellos habían hecho. Así, los artistas se iniciaban produciendo sus versiones de pinturas famosas, aunque algunas veces se tomaban la libertad de modificar el formato o la técnica, pero siempre bajo la estricta vigilancia del maestro y dedicando gran cantidad de horas a la transferencia de los más mínimos detalles. La contemplación y la observación eran sumamente importantes ya que se copiaban obras famosas con el fin de aprender de ellas. Al lograr repetir las pinceladas realizadas por el autor, además del modo de componer y su expresividad, se consideraba que un pintor había aprendido directamente de los grandes maestros, cuando había logrado imitar a la perfección una obra.

En consecuencia, pintores de todas las épocas, inclusive hasta ya bien avanzado el siglo XX, tuvieron que elaborar copias de obras de autores reconocidos sin poner objeción a dos circunstancias: la primera el hecho de que aunque estaban reproduciendo una obra, el trabajo resultante era original; y en segundo lugar a que por lo menos tangencialmente, estaban recibiendo influencias directas – incluidos los vicios– del autor de la obra copiada por igual, ya fuera en los temas, la técnica, el desarrollo compositivo o el lenguaje. De este modo, para bien o para mal, durante siglos los principios artísticos fueron pasando de mano en mano –en realidad de ojo en ojo– como un conocimiento secreto, propiciando una inmensa red de influencias entre los artistas, que ha corrido a través de generaciones. De esta red de influencias es posible rastrear rasgos estilísticos, en los que se descifran



determinadas fuerzas compositivas sobresalientes, así como también la predilección de los artistas de todos los tiempos por determinados temas, debido a su carácter de universalidad.

Para efectos de este estudio, la investigación se centrará en los paralelismos de los aspectos formales que resulten más evidentes entre dos o más obras, como elementos que puedan servir para enlazar cadenas de información significativa con la que se determine si es posible que la apropiación, como se conoce actualmente, tenga orígenes lejanos, más allá del periodo posmoderno.

Por otro lado, lo que tampoco se debe dejar de considerar es la poderosa influencia que determinados estilos o autores han hecho en la obra de otros, a lo largo de cientos de años de historia del arte, y de innumerables peregrinaciones didácticas a los centros neurálgicos del arte occidental.

Es un hecho que en una sociedad donde el arte se considera un valor de cambio, la cultura de la copia ha estado bien arraigada desde mucho tiempo atrás, y las familias pudientes que contaban con los recursos suficientes, pagaban para obtener piezas originales de los artistas más renombrados, pero los que no podían hacerlo recurrían a las reproducciones, lo que también significó una apertura para el mercado del arte 'clonado'. Originales y copias han circulado durante siglos por museos y colecciones particulares, algunas con más notoriedad que otras, todo ello sufragado por la misma sociedad burguesa que requiere de determinados símbolos vinculados con un sentido de pertenencia y de estatus.

### LA TRADICIÓN HEREDADA

El caso paradigmático de los renacentistas, con el predominio estético de los postulados que enarbolaban, es patente incluso en autores que, siendo sus contemporáneos, no dudaron en recurrir a dichos modelos de perfección como si se tratara de calcas, apoderándose de ellos para sus propias composiciones. Es un hecho que la moda dicta las tendencias y que éstas a su vez delimitan los estilos, tanto a nivel individual como colectivo. Las normas a las que se apegaron y por las que se rigieron establecieron escuelas, llegando a integrarse entre sí tan homogéneamente que se difuminaron las individualidades. Durante el periodo renacentista determinados personajes motivaron mayor influencia, a tal grado que sus obras han proporcionado una inagotable fuente de inspiración a un sinnúmero de artistas, ejemplo de esto es la obra del pintor italiano Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564).

Bartolomeo Pagholo del Fattorino -también llamado Fra Bartolomeo- (1472-1517) estudió la Capilla Sixtina durante su estancia en Roma en 1514<sup>5</sup> y dos años después creó sus propias versiones para el retablo del *Salvator Mundi*, a partir de las imágenes de los profetas y las sibilas en la obra de Miguel Ángel. Bartolomeo retomó las representaciones de figuras sedentes, fondos arquitectónicos, posturas, mantos, etc., aunque es evidente que se interesó no solamente en los aspectos formales mencionados, sino también en rodearlas de un aire de monumentalidad, lo que es más perceptible cuando se comparan

---

<sup>5</sup> Cristiane Stukenbrock y Barbara Töpper. *1000 Obras Maestras de la Pintura Europea. Del siglo XIII al XIX*. Barcelona, Könemann, 2000, pp. 340-342.

las obras que realizó previas a su visita a Italia y las que ejecutó posteriormente.



*El profeta Zacarías (1509) y La sibila délfica (1511), detalles de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel Buonarroti*



*Isaías y Job (1516) de Fra Bartolomeo que se encuentran en la Galería de la Academia en Florencia*

En el ejemplo anterior la circunstancia que originó la copia fue el deseo del artista de plasmar en su obra la admiración que profesaba hacia otro, sin embargo puede haber otras motivaciones para efectuar copias. Ya se había comentado que los artistas siempre han tenido predilección por ciertos asuntos y

temas, en este sentido cabe destacar que uno de ellos es plasmar comentarios de carácter moral que inviten al espectador a reflexionar sobre el asunto plasmado en la obra. Las edades por las que atraviesa el hombre y las cualidades y defectos en cada una de estas etapas es uno de los aspectos a los que se han avocado artistas de todos los tiempos en sus representaciones artísticas. En el ejemplo que comentaremos a continuación podemos considerar si el carácter universal de uno de estos temas puede ser la explicación para que las obras de estos dos artistas sean tan parecidas entre sí y contengan más de una similitud.



Bernardo Strozzi  
*La vieja coqueta*  
ca. 1625  
óleo / lienzo  
135x109 cm



*Hasta la muerte*  
Francisco de Goya  
*Hasta la muerte*  
ca. 1798-1810  
Aguafuerte  
21x15cm

El primero es un cuadro del pintor genovés Bernardo Strozzi (1581-1644), conocido también como Prete Genovese, considerado como uno de los grandes del Barroco, seguidor de la tradición de Rubens y van Dyck –por supuesto conocedor y estudioso de las obras de estos artistas– que realizó hacia 1625 el óleo que se conoce como *La vieja coqueta* (también llamado *Alegoría de la Vanidad*) como parte de una serie de pinturas de carácter moral

que contienen críticas veladas a la sociedad en la que vivió. El segundo es un grabado de Francisco de Goya (1746-1828) titulado *Hasta la muerte*, perteneciente a la serie *Los Caprichos*, realizado entre 1798 y 1810 que está marcado con el número 55 e incluye el siguiente texto “*La duquesa vieja de Osuna, hace muy bien en ponerse guapa son sus días, cumple setenta y cinco años y vendrán las amigas a verla*”.<sup>6</sup> Es bien sabido que esta serie de grabados de Goya son comentarios mordaces hacia lo que él consideraba actitudes nefastas del pueblo como la ignorancia, además de vicios como el alcoholismo, la mansedumbre y otros defectos que veía a su alrededor. En esta serie de grabados está plasmando la observación reflexiva y crítica hacia una sociedad y sus individuos, gente con la que él mismo convivió a su paso por la corte de España. Al agregar el comentario, Goya nos deja ver que conocía al personaje representado y que seleccionó a una figura pública de la realeza porque era famosa por los rasgos vanidosos en su carácter.

En ambos ejemplos no se advierte una contemplación lejana y apartada del asunto representado, sino la mirada intimista que se adueña de las cosas cotidianas porque las conoce de cerca. Para los dos artistas su prerrogativa era atestiguar cómo la decadencia de la sociedad llevaba a los personajes a tales límites que no les importa ocasionar el ridículo entre quienes los rodean con tal de vivir su propia fantasía de juventud cargada de ornamentos frívolos.

Las dos obras contienen un personaje femenino de edad avanzada, sentadas frente a un espejo inclinado; sobre la mesa se

---

<sup>6</sup> Enrique Lafuente Ferrari. *Goya. His complete etchings, aquatints, and lithographs*. New York, Harry N. Abrahams, s.f.

encuentran diversos artículos y joyas que las damas usan para arreglarse y retocarse el peinado, ya sea con la ayuda de alguien (en la pintura de Strozzi) o por sí solas (en el grabado de Goya). En ambas hay un grupo de mujeres que atestiguan sonrientes el acontecimiento, aunque mientras en la obra de Strozzi éstas se acercan solícitas al auxilio de la vieja, en la de Goya la miran divertidas, burlándose. Cabe preguntarse si Goya pudo haber conocido la obra de Strozzi<sup>7</sup> y tomarla como punto de partida para elaborar su grabado. Esta suposición no sería difícil en virtud de que hacia 1771 el pintor español tuvo la oportunidad de viajar a Italia donde conoció y estudió las obras de grandes maestros. Es interesante considerar también que, con respecto a la pintura, el grabado de Goya está invertido, lo cual nos permite hacer conjeturas acerca de que pudo haber trabajado bocetos a partir de la citada pintura y posteriormente –por las características del medio–, la imagen en él quedó invertida. De cualquier modo, y subrayando el hecho de que esta es una simple hipótesis, las similitudes entre ambas obras son innegables, y aunque median casi dos siglos entre la realización de estas, queda en el aire el cuestionamiento de si la primera se empleó como fuente de inspiración para la segunda o es simplemente una circunstancia casual, motivada por el hecho de que estos temas tienen carácter universal.

Por otro lado, el caso de Goya es particularmente interesante pues en efecto existen también otras obras que realizó a partir del trabajo de un artista compatriota suyo: el célebre pintor Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), trabajos cuyo origen explícitamente fue el de realizar reproducciones fieles, aunque en

---

<sup>7</sup> Actualmente esta obra pertenece a la colección del Museo Pushkin de Moscú.

distinta técnica, y con diversa motivación para llevarlas a cabo, como veremos a continuación.

Goya, como todos los artistas de su época, tuvo que aprender copiando obras de autores afamados, como ya se comentó. Hacia 1770 además de su formación como pintor estaba iniciando la otra faceta de su obra que lo haría célebre por sus notables características expresivas: el grabado. Sus primeros trabajos conocidos son *La huida a Egipto* y *San Francisco de Paula* –por cierto, según Enrique Lafuente Ferrari<sup>8</sup> influenciados por Tiépolo y Rembrandt– pueden considerarse inmaduros y con poco conocimiento de la técnica. En el segundo grabado, la principal muestra del ejercicio de copia lo constituye el hecho de que las letras CARI –apócope de *caritas* o caridad que era la principal virtud del santo–, están invertidas a causa de que al momento de imprimir, por las particularidades de la técnica, todo lo representado invierte su sentido, lo que Goya no consideró al iniciar el grabado. Posteriormente, en 1778, recibió el encargo de realizar algunas copias de las pinturas de Velázquez que pertenecían a la colección real. Cabe señalar que aunque en algunos países europeos era costumbre hacer grabados para difundir las obras de grandes maestros de la pintura, en España esto no ocurría en el periodo comentado. No obstante, por instancias de un noble, el conde de Floridablanca, se inició el proyecto en el que también participó otro grabador llamado Juan Antonio Salvador Carmona quien realizó doce planchas. De esta noticia da cuenta el siguiente texto:

---

<sup>8</sup>Enrique Lafuente Ferrari, *op. cit.*

En España (...) hubo un proyecto para grabar los cuadros reales (...) pero dificultades económicas habrían impedido su ejecución. Goya realizó las copias de Velázquez como parte de este proyecto global y cuando se frustró puso a la venta sus estampas, al contrario que Carmona que no las comercializó. En cualquier caso, Goya fue uno de los primeros grabadores que empezaron a reproducir los cuadros de la colección del rey, eligiendo para ello las obras de Velázquez, en general los cuadros relacionados con la familia real y los bufones de la corte, iniciativa que fue alabada por Ponz en el volumen VIII de su **Viage de España**, obra publicada en 1778.<sup>9</sup>

Goya realizó en total 16 aguafuertes a partir de las pinturas de Velázquez, aunque estos no siempre se incluyen dentro del catálogo de su obra, debido a que él mismo los descalificó por considerarlos como trabajos de menor valía.

Los grabados que realizó copiando las pinturas de Velázquez son los siguientes:

<b>Relación de copias de pinturas de Velázquez hechas por Goya</b>		
	<b>Título</b>	<b>Fecha en que se anunciaron a la venta en la Gaceta de Madrid</b>
1.	Felipe III Rey de España	28 de julio de 1778
2.	Margarita de Austria, Reina de España Mujer de Felipe III	28 de julio de 1778
3.	Felipe IV Rey de España	28 de julio de 1778

<sup>9</sup> Javier Docampo Capilla. "Goya en la Biblioteca Nacional de España" en *Exposición virtual de Goya*, sitio de internet [http://www.bne.es/Goya/es\\_velazquez.html](http://www.bne.es/Goya/es_velazquez.html) (consultado el 27 de enero del 2007)



4.	Isabel de Borbón, Reina de España Mujer de Felipe III	28 de julio de 1778
5.	Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, Duque de Sanlucar	28 de julio de 1778
6.	Menipo	28 de julio de 1778
7.	Esopo	28 de julio de 1778
8.	Sebastián de Morra (enano del rey)	28 de julio de 1778
9.	El primo (enano del rey)	28 de julio de 1778
10.	Baltasar Carlos, Príncipe de España, hijo del Rey Felipe IV	22 de diciembre de 1778
11.	Los borrachos	22 de diciembre de 1778
12.	Un infante de España	Pasaron a la Calcografía Nacional
13.	Barbarroja	Pasaron a la Calcografía Nacional
14.	El bufón don Juan de Austria	Desechada por el artista
15.	Ochoa	Desechada por el artista
16.	Las Meninas	Desechada por el artista

Como se ve en esta tabla, las estampas se comercializaron posteriormente, anunciándose a la venta en la Gaceta de Madrid en dos grupos, el primero el 28 de julio y el segundo el 22 de diciembre de 1778, con excepción de las tres últimas (*El bufón don Juan de Austria, Ochoa y Las Meninas*) que fueron desechadas por el artista debido a que contenían visibles problemas técnicos. Con respecto a las diferencias entre los grabados y las pinturas originales, además de las dimensiones y por supuesto la técnica – los cuadros de Velázquez estaban elaborados al óleo– en general, aunque los grabados tienden a ser reproducciones miméticas, no obstante se percibe una cierta libertad en el trazo y la intención de dejar en estos un sello propio de originalidad.

En este sentido, al modificar la técnica con la que se elaboraban las copias, y seleccionando para ello el grabado, se estaba

buscando conseguir una reproducción en serie, cuyo fin era la comercialización masiva de las piezas, que en este caso eran las grandes colecciones pictóricas de los museos. Es evidente que la razón para que se hubiera hecho este encargo a diferentes artistas y se solicitara que fueran realizados específicamente en la técnica del grabado, era con el fin de difundir la obra de Velázquez en tirajes económicos que representaran la accesibilidad del pueblo a las obras propiedad de la monarquía.

Aunque estos grabados le fueron encargados a Goya con una finalidad comercial, es claro que las copias que elaboró no son simplemente reproducciones sino mas bien interpretaciones, lo que también se puede apreciar en el hecho de que al ejecutar grabados a partir de pinturas, se permitió algunas sutiles modificaciones: por ejemplo en relación con las calidades tonales resultantes a partir de la escala de grises, es decir, donde había rojo encendido debió poner un gris oscuro y no lo hizo, más bien Goya pareció mucho más interesado en resolver la línea del dibujo y las relaciones formales como las proporciones en los cuadros como un todo, que en plasmar la traducción del color a su correspondiente tono de gris. Además, se puede observar que su trazo diferente y más expresivo fue hecho con una intención distinta que la imitación mimética, lo que se puede ver sobretodo en las expresiones faciales.

Otro aspecto interesante de resaltar es que Goya registró en las inscripciones datos de la pintura original, como el hecho de que las dimensiones de las figuras en los lienzos eran al natural y dejó claro también que los grabados eran copias, como se puede leer en la inscripción de *Los borrachos*:

Apropiación, estrategia de la posmodernidad

*Los borrachos. / Pintura de Don Diego Velazquez con figuras del tamaño natural en el Real Palacio de Madrid, que representa un BACO fingido coronando algunos borrachos: dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor Año de 1778.*



Diego Velázquez  
*El triunfo de Baco*  
o  
*Los borrachos*  
1629  
óleo / lienzo  
165x225 cms



Francisco de Goya  
Copia de  
*Los borrachos*  
tomada del original  
de Diego Velázquez  
1778  
Aguafuerte  
31.5 x 43 cm

El caso de la influencia que Velázquez produjo en Goya, -y en muchos otros artistas- tiene particular interés no solo por la gran cantidad de copias que este elaboró, sino también porque esa influencia dejó una huella. El paso desde la copia como método de aprendizaje a la etapa de la referencia directa, que se transforma en cita textual esta representado en el cuadro *Las Meninas* (el original de Velázquez fechado en 1656) que, como se ve en la tabla, es el último de los grabados enlistados que desechó por los errores técnicos que tuvo en él, causados por el interés particular de Goya de introducir complejidad a la técnica de la aguatinta.<sup>10</sup> Se alcanza a ver que la representación de los cuadros de las paredes hundidos en la penumbra, fue una empresa de difícil realización para el artista.

La importancia que tiene el proceso de las copias de Velázquez y posteriormente la influencia que generó, es que simultáneamente ayudó a forjar el lenguaje característico de Goya, y repercutió en la producción pictórica de su etapa creativa madura, vertiéndose en el célebre retrato grupal que realizó en 1800 de la familia real española titulado *La familia de Carlos IV*, en la que retomó la fórmula planteada por Velázquez en *La familia de Felipe IV* -que es el título original de *Las Meninas*-, con la que comparte varias similitudes que no pueden ser obra de la casualidad.

---

<sup>10</sup> En la Biblioteca Nacional de España se conservan los bocetos previos en sanguina de este y otros grabados.



Dos versiones de *Las Meninas*, la original de Velázquez (1656) y el grabado de Goya (1778)



A este respecto, aunque es cierto que los retratos de corte dieciochescos eran pintados más o menos conservando determinados cánones, a saber, cierto modelo compositivo, posturas graves y rígidas, gestos serios e incluso una paleta de colores específica. Goya retomó varios rasgos formales en la composición velazqueña al agrupar a las figuras. De igual manera, en ambas la iluminación llega a ser hasta cierto punto teatral y proviene de una fuente lateral, dejando apenas ver la pared del fondo en la que cuelgan grandes cuadros.



Francisco de Goya  
*La familia de Carlos IV*  
1800  
óleo / lienzo  
280 x 336 cm

Otro de los puntos de analogía entre las dos obras es que tienen aproximadamente las mismas dimensiones pero de manera invertida: 3.18 x 2.76 la de Velázquez y 2.80 x 3.36 mts, la de Goya. De este modo, al modificar la relación de proporciones entre éstas, pudo incluir un mayor número de figuras de los miembros de la familia real, circunstancia que, con relación a las



proporciones velazqueñas hubiera resultado un formato demasiado angosto.<sup>11</sup>

Sin embargo el rasgo más importante y del que se puede decir que sí hay una cita textual hacia Velázquez, es la inclusión que Goya hizo de sí mismo al lado de un enorme lienzo en el extremo izquierdo de la composición, remitiéndose sin lugar a dudas hacia el cuadro *Las Meninas*. Aunque es necesario acotar que lo hizo de manera algo tímida ya que mientras Velázquez se representa a sí mismo altivo, orgulloso y claramente identificable, Goya está en una zona de penumbra en la que apenas se reconoce su presencia.



Detalles de *Las Meninas* y *La familia de Carlos IV* resaltando el fragmento del autorretrato de los respectivos pintores

Recordemos que Velázquez además de pintor de cámara de la corte española de Felipe IV, también asumía la categoría de aposentador del palacio y tenía, entre otros, deberes de carácter

---

<sup>11</sup> El cuadro *Las Meninas* ha sido motivo de profundos estudios cuyos parámetros de interpretación exceden los objetivos de este trabajo, para un análisis más profundo véase Jonathan Brown "Sobre el significado de *Las Meninas*" en *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza Forma, 1981.

administrativo, por lo que contaba con la total confianza del monarca y quiso demostrar su importante status en este lienzo. De igual manera cabe mencionar que en los análisis iconográficos hechos a *Las Meninas*, se señala que aunque antes de esta pintura de Velázquez, no existía una obra en la que un autor se representara a sí mismo incluido en una composición tan compleja, la referencia hacia la que apuntan los estudiosos, es al cuadro de Jan van Eyck (ca. 1390-1441) *El matrimonio Arnolfini*, como una fuente visual que Velázquez conoció ya que esta pintura estaba expuesta en los salones del Palacio Real español debido a que formaba parte de la colección de Felipe IV:

Además de las fuentes escritas, cabe preguntarse también en qué tipo de fuentes visuales pudo inspirarse Velázquez. Ello nos llevaría a considerar qué otros hechos histórico-artísticos, es decir, qué otras obras de arte pueden relacionarse con *Las Meninas*. Como dice Jonathan Brown apenas existe alguna pintura anterior en la que se represente a un monarca vivo junto a un pintor trabajando, y lo cierto es que pese a los esfuerzos que se han dedicado, a este tema poco se ha podido encontrar sobre la posible inspiración visual de *Las Meninas*. Quizá la más clara relación que pueda establecerse sea con el retrato del *Matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, por el recurso del espejo, una obra que estaba en el Palacio Real y pertenecía a Felipe IV.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Vicenç Furió. *Ideas y formas en la representación pictórica*. España, Anthropos, pp. 18-35.



De este modo la referencia que hizo Goya a la pintura de Velázquez adquiere así un matiz diferente, por lo que se puede decir que la tradición contenida en la obra velazqueña se transforma si consideramos que tiene sus raíces y se corresponde con la pintura flamenca, al relacionarla con el *Matrimonio Arnolfini*, (cuya realización data de 1434), aunque Goya no haya echado mano del recurso del espejo, pero sí en el sentido de que, al igual que Velázquez, se incluyó en la composición, con lo que pretendía también dejar testimonio de su status dentro de la corte, en el periodo histórico-político que vivió.

Este sentido testimonial que le confirieron a la pintura también se encuentra representado en el cuadro de Van Eyck, donde el pintor firmó como testigo de la sencilla ceremonia de un enlace matrimonial que presenció.

Regresando al caso de las copias que Goya hizo de la obra de Velázquez, como ya se comentó, el motivo que propició la creación de éstas fue la necesidad del museo de reproducir mecánicamente los originales, con el fin de comercializarlos y difundir la obra del artista. Lafuente Ferrari en sus investigaciones acerca de la obra de Goya aclara que, aunque en ellas se percibe la influencia de artistas como Tiepolo y Rembrandt, dichos grabados fueron la primera y última ocasión en la que éste retomó la obra de algún otro artista, pues "...su genio era demasiado espontáneo para quedar satisfecho con un trabajo que no era otra cosa que simple entrenamiento",<sup>13</sup> sin embargo, al incluir en *La familia de Carlos IV*, una cita tan clara

---

<sup>13</sup> Enrique Lafuente Ferrari, *op. cit.*, p. IV.

hacia *Las Meninas* se advierte que Goya continuó trabajando en las ideas planteadas por Velázquez y las tenía presentes incluso dos décadas después de haber realizado los grabados copiados, reconociendo el paralelismo entre los dos momentos históricos y sabiéndose partícipe de una singular ocasión.

También es notable la influencia que esta obra propició en generaciones de artistas, lo que se demuestra en las copias que Pablo Picasso (1881-1973) realizó años después cuando percibió que dichos momentos históricos pueden ser actualizados al llevar a cabo una versión propia de *Las Meninas* en su papel de 'pintor de la corte' y sucesor de aquellos pintores, ejecutándola con su propio lenguaje y con los elementos que la ubicaran en su tiempo. Picasso se personificó como el emisario encargado de transferir la estafeta, pues en su trayectoria contaba con el suficiente resplandor como para considerar llevar a cabo la actualización de la obra de sus predecesores.

Instalado en el balneario francés de Cannes, a mediados de la década de 1960, Picasso se avocó a la realización de diversas pinturas cuyo tema eran las obras de artistas consagrados. A dicho periodo creativo se le ha llamado "el encuentro con los clásicos" y de él surgieron interesantes reinterpretaciones pictóricas. Quizá con una actitud un tanto pudorosa, durante los primeros meses de trabajo no dejó que nadie, excepto su mujer los viera,<sup>14</sup> sin embargo estos ejercicios estilísticos están fundamentados en la revisión que deseaba hacer del arte, después de que el mundo se había cimbrado con los largos años de batallas y muerte que produjo la Segunda Guerra Mundial, y con

---

<sup>14</sup> En esos años había fallecido Olga Klokova y su pareja sentimental era Jacqueline Roque.

el doloroso tránsito que representaba la posguerra. Consideró que con relación al rumbo que tomaba el arte, era el momento idóneo para hacer una reflexión y replantearse la validez de las nuevas creaciones, por ello es que en ese momento decidió retomar a 'sus clásicos' personales y comenzó a crear un nuevo modo de ver la obra de estos artistas a partir del ojo caleidoscópico cubista. Así, su parnaso lo compusieron Diego Velázquez de quien seleccionó *Las Meninas*; Eugene Delacroix, con *Mujeres de Argel*; Jacques-Louis David con su pintura *El rapto de las sabinas* y el célebre *Desayuno en la hierba* de Edouard Manet.

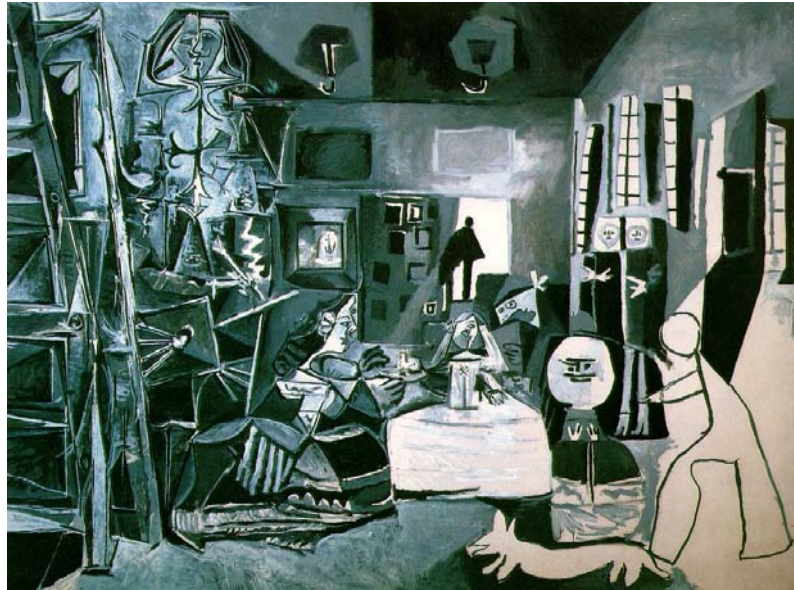
Con respecto a *Las Meninas*, Picasso realizó no solamente una copia, sino que se dedicó por entero a la elaboración de 58 versiones<sup>15</sup> durante los meses de agosto a diciembre de 1957, en las cuales analizó sistemáticamente la pintura de Velázquez, descomponiéndola y fragmentándola a partir de los postulados cubistas, pero logrando piezas que aunque son de gran originalidad, mantienen intactos los elementos y la estructura general de la obra. En estas versiones forzó las opciones visuales al límite de lo monocromático, con la finalidad de acentuar el claroscuro dieciochesco y de este modo permitir al espectador el acercamiento a una pintura que le resultara familiar pero con una carga adicional de valores renovados y frescos.

Con todo, Picasso se tomó la libertad de modificar el formato vertical velazqueño, optando por uno más horizontal cuya versatilidad le era indispensable, con lo que ocasionó una

---

<sup>15</sup> En 1968 el autor donó la colección para integrarla al Museo Picasso de Barcelona, donde actualmente se encuentra.

variante en las proporciones generales de las figuras como por ejemplo un tamaño descomunal en el pintor. No obstante cabe destacar que parte de su singularidad consiste en que aun cuando estas pinturas, en su carácter de variaciones, se elaboraron con el lenguaje cubista propio del pintor, están presentes en ellas todos y cada uno de los elementos del cuadro original: los diversos personajes, la ubicación de los objetos, los acentos y golpes luminosos, las grandes zonas de penumbra, los detalles característicos como el perro en primer plano echado al pie de la princesa -deconstruido a su manera-, e incluso el célebre y enigmático espejo del fondo con el reflejo de los reyes.



Pablo Picasso  
*Las Meninas*  
1957  
óleo / lienzo  
194 x 260 cms.

Aunque estas reinterpretaciones de Picasso son bien conocidas, son notables también las circunstancias que rodearon su elaboración, como el hecho de que el pintor haya iniciado estos

trabajos de manera tan tardía y anticipada a la vez. Por un lado tardía con respecto a su trayectoria, ya que para esas fechas era un artista reconocido y celebrado mundialmente, cuya vasta producción abarcaba casi todas las áreas artísticas, que contaba con poco más de setenta años de edad y su madurez creativa le permitía tomarse ciertas libertades con el trabajo de sus colegas, por lo que estas exploraciones podían parecer hasta cierto punto simples caprichos en su evolución artística.

Por otro lado, ciertamente se anticipó a su tiempo con una actitud desafiante al retomar abiertamente las obras de artistas renombrados para reinventarlas. En este sentido, al iniciar un acercamiento a los trabajos de célebres artistas del pasado para hacer un ejercicio de reinterpretación, se adelantó por lo menos dos décadas en relación a las obras que pueden insertarse en la corriente apropiacionista,<sup>16</sup> sin embargo anunció con cierto adelanto el inicio de tiempos venideros cuyas raíces se encontraban en esas premisas justamente.

#### FUENTES VISUALES, REMISIONES E INFLUENCIAS

##### CASO NO. 1, GUERNICA DE PABLO PICASSO

Las consideraciones expuestas anteriormente nos permiten observar que *Las Meninas* no había sido la primera vez que Picasso había reinterpretado obras del pasado, lo cual ha sido ampliamente divulgado en los estudios acerca de *Guernica*, la célebre pintura de gran formato que efectuó en 1937 para el

---

<sup>16</sup> Aunque, como veremos más adelante existen otras características en las obras apropiacionistas posmodernas.

pabellón de España en la Exposición Internacional, que se celebró en París en ese mismo año. Sin pretender llevar a cabo un estudio exhaustivo de la obra, lo cual excede las expectativas de este trabajo, vale la pena inspeccionar las reinterpretaciones de Picasso a la obra de varios artistas de diferentes épocas y periodos históricos, que sirvieron de fuente para la creación de esta obra.



Pablo Picasso  
*Guernica*  
1937  
óleo / lienzo  
350 x 780 cms.

Santiago Sebastián López en su estudio del *Guernica*, declara al respecto:

Maestros antiguos y modernos fueron asimilados por Picasso con una asombrosa virtuosidad, pero lo característico de estas influencias es que actuaron momentáneamente para ser expulsadas una vez que las usó; el desbordante entusiasmo de Picasso por

cuanto veía no le privó, sin embargo, de crear un estilo personal que lo identificara.<sup>17</sup>

En este texto, el autor reconoce que Picasso se remite a por lo menos tres momentos importantes en la historia del arte, hecho que corresponde a los planteamientos estéticos cubistas de descodificar el arte en general, para dotarlo de mayor vitalidad. En primer lugar distingue que el pintor hace referencia a una miniatura del siglo XI, atribuida al Beato Saint-Sever,<sup>18</sup> que trata el tema bíblico del Apocalipsis y de la que Picasso extrajo en particular un elemento del Diluvio Universal –un hombre ahogado– para elaborar la figura masculina tendida en el suelo del *Guernica* que ha sido interpretado como un guerrero muerto con una espada rota en la mano derecha, o un arquitecto con los instrumentos de su profesión:

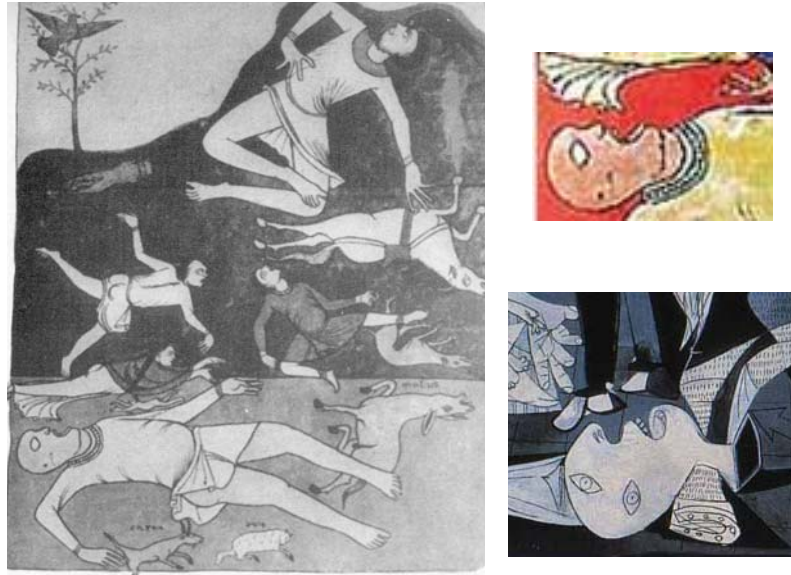
Picasso también mantuvo la figura del arquitecto caído y muerto (...) lo que presenta en su brazo derecho, dislocado, no será la espada rota, sino un escoplo (...) La cabeza del arquitecto o artífice muerto, deriva del hombre ahogado de la mencionada miniatura del Beato de St. Sever.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Santiago Sebastián López, "Lectura iconográfica-iconológica del Guernica" en *Guernica 50 años. Una ciudad, un cuadro*. México, UNAM, 1989, pp. 93-111.

<sup>18</sup> En la diagramación de las fuentes iconográficas del Guernica, se menciona que dicha miniatura es una versión francesa del original mozárabe español del siglo VIII, del Beato de Liébana.

<sup>19</sup> Santiago Sebastián López, *op. cit.*, p. 105.



Miniatura con el tema del diluvio universal, detalle del personaje ahogado y fragmento del *Guernica*

Resulta particularmente interesante que varios datos dan la pauta para ratificar que el pintor conoció esta obra y la estudió. Por un lado, dicha miniatura fue dada a conocer en la publicación *Cahiers d' Art* en 1931 por Christian Zevros, un amigo personal de Picasso, además, en el mismo año que éste realizó el *Guernica*, fue presentada en la Biblioteca Nacional de Paris (ciudad que era su lugar de residencia por aquellos años) y la lámina del *Diluvio* fue reproducida en la revista *Verve*.

Simultáneamente en el *Guernica* también se aglutinan conceptos inherentes al humanismo clásico, a través de la exploración de la mitología grecorromana presente en la obra que Picasso retomó del pintor Pedro Pablo Rubens (1577-1640) *Los horrores de la guerra*, fechada en 1638, que, como es usual en las pinturas de este autor, es de tipo alegórico. Picasso, que debió conocer esta obra ya



sea en persona o en reproducciones, extrajo la que quizá es la referencia más clara de todas: la figura femenina de la izquierda que corre aterrada de las llamas y que representa a Europa.

De acuerdo con datos de una carta que el propio Rubens escribió relatando el tema tratado en ella,<sup>20</sup> la figura femenina vestida de negro con los brazos en alto representa a Europa, de tal modo que decidió agregarla como el personaje angustiado entre las llamas a la derecha en el Guernica.



Pedro Pablo Rubens  
*Los horrores de la guerra*  
1638  
óleo / lienzo

<sup>20</sup> Ibidem, p. 103. Rubens envió una carta a Justus Sustermans, pintor de la corte del gran duque de Toscana, Fernando de Medeci, con el fin de que éste pudiera incluso retocar la obra en caso de ser necesario:

*“Marte ha salido del templo de Jano dejando abierta su puerta –que en tiempos de paz permanecía cerrada– y avanza con la espada desenvainada arrastrado por la furia Alecto a pesar de los intentos de Venus por retenerlo. Acompañan a Alecto el hambre y la peste, inseparables compañeros de la guerra. A su lado hay una madre con el hijo en brazos, para demostrar que la fecundidad, la procreación y la caridad resultan arrasadas por la guerra, que todo lo corrompe y lo destruye. También están desparramados por tierra los atributos de la paz, la concordia, las artes y las letras. Hay una mujer lúgubre vestida de negro y despojada de todas sus joyas y adornos: es la infeliz Europa”.*



Detalles de *Los horrores de la guerra* y *Guernica*

La tercera acotación es hacia la figura del toro, atributo de San Lucas, –patrono de pintores y médicos– presente en el mosaico bizantino del siglo VII de la iglesia de San Apolinar de Classe. Esta claro que dicha relación de correspondencia se plantea a partir de la semejanza que el historiador encuentra entre ambas representaciones, sin embargo considero que en el caso particular de la figura del toro, es importante destacar que está presente de manera casi permanente en la obra de Picasso, del cual logró una muy personal síntesis formal hasta convertirlo casi en una suerte de signo. Por ende, a su representación abstracta no es difícil encontrarle parecido con las imágenes primitivas de la iglesia bizantina, cuya cualidad principal son los rasgos austeros en el trazo.

De igual manera, algunos otros autores encuentran que la figura del toro es un autorretrato del propio pintor.<sup>21</sup> No obstante lo anterior, en los bocetos preparatorios del *Guernica*, en el toro se

---

<sup>21</sup> Datos del texto de Josefina Alix *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso* (MNCA Reina Sofía) en la página de internet “25 años de la llegada del Guernica” dirección electrónica <http://servicios.elcorreodigital.com/especiales/guernika/cuadro-guernica-picasso/guernica-grafico.html>

reconocen referentes hacia la figura mitológica del minotauro, con la que Picasso había realizado la serie de grabados *Minotauromaquia*.<sup>22</sup>



Izquierda detalle del toro en *Guernica* y derecha atributo de San Lucas, mosaico bizantino del siglo VII en la Iglesia de San Apolinar en Classe

ibérica hacia la tauromaquia, es de considerar si el toro picasiano tiene o no su referente en el bizantino.

Boceto preparatorio de la figura del toro de *Guernica*, fechado el 20 de mayo de 1937



Si bien existen muchas otras referencias en este cuadro, entre las que se pueden mencionar la pintura *El tres de mayo de 1808* de Goya, o la escultura *La Piedad* de Miguel Ángel, las tres que se mencionan encarnan el principio de una significativa relación de correspondencia entre el autor y el mundo de imágenes que lo

<sup>22</sup> José Pascual Buxó. "Guernica: la metamorfosis de los símbolos" en *Guernica 50 años. Una ciudad, un cuadro*. México, UNAM, 1989, pp. 73-91.

rodean, en especial cabe hacer hincapié en un hecho que salta a la vista: para que el artista pueda generar obras originales con cualidades únicas, debe necesariamente llevar a cabo un ejercicio de enriquecimiento visual y nutrirse, entre otras cosas, de las imágenes elaboradas por sus colegas. Solo un artista tan prolijo como Picasso podía haber abarcado tantas áreas en sus exploraciones creativas y logrado llegar tan lejos que casi rozara con conceptos de la apropiación. De este modo, el salto entre la copia como método de aprendizaje y la copia con cualidades de interpretación personalizada, constituyó una actitud que podría considerarse como un primer antecedente a la apropiación posmoderna que surgió a principios de la década de los 80's y que posteriormente será motivo de una explicación más extensa.

#### CASO NO. 2, OBRAS DE ROY LICHTENSTEIN

Otro ejemplo de reinterpretación de obras del pasado lo constituyen los trabajos tardíos de Roy Lichtenstein (1923-1997), quien a lo largo de su carrera se permitió confrontar la apropiación desde diversas perspectivas, a tal grado que el estilo mismo que lo caracterizó, que primordialmente se basa en componer imágenes simplificadas y estilizadas con puntos de colores, está basado en las particularidades que retomó de las tiras cómicas y revistas populares que circulaban en los años 50's y 60's. Gracias al lenguaje pictórico que desarrolló, se convirtió en uno de los mejores exponentes del arte pop norteamericano, en el que es fácilmente distinguible por sus temas que resultan ser viñetas que agranda, confiriéndole a la pintura y simultáneamente al cómic una dimensión y lecturas renovadas.

Por su sencillez, la obra de Lichtenstein es intensamente clásica y pura en el manejo de formas y uso de los colores, además de que en algunas obras transmite al espectador un cierto ambiente de dramatismo con la selección de imágenes que maneja cargadas de sutiles niveles de ironía.

En la versión de Lichtenstein de la famosa *Escalera de la Bauhaus* de Oscar Schlemmer, encontramos una simplificación llevada al extremo. Si la primera versión se distinguió por un audaz empleo de la geometrización, en la segunda se sintetizan no solamente las formas sino también los colores y las sombras, no obstante se distingue su sello de autoría con facilidad.



Oskar Schlemmer  
*Escalera de la Bauhaus*  
1932  
óleo / tela



Roy Lichtenstein  
*Escalera de la Bauhaus*  
1986  
pintura e impresión en papel / tabla



En las últimas décadas de su vida, optó por utilizar como modelos las obras de autores reconocidos como Van Gogh, Picasso, Léger y otros. Aunque estas obras son fácilmente reconocibles como copias de los autores citados, en ellas realmente se reconoce también la mano y la particular visión del arte que Lichtenstein dejó plasmada.



Vincent van Gogh  
*Recámara en Arles*  
1888  
óleo / tela



Roy Lichtenstein  
*Recámara en Arles*  
1992  
pintura e impresión en papel  
/ tabla

Asimismo, en estas transcripciones, las imágenes están renovadas a partir de la actualización de los objetos. En la *Recámara en Arles* por ejemplo, las rústicas sillas de madera del original se han transformado en modernas sillas tubulares, encontramos en la cabecera de la cama dos limpias camisas blancas colgadas en

ganchos, el piso de tablonces de madera ahora es una alfombra, y así, lo que a primera vista nos parece una perfecta recreación, poco a poco descubrimos que no lo es, más bien estamos ante una deliberada reelaboración al estilo del pop art.

### CASO NO. 3, PINTURA VS. FOTOGRAFÍA: UNA ÚLTIMA CONJETURA

En 1859, el pintor italiano Francesco Hayez (1791-1882) realizó un cuadro que representa a una pareja besándose y que simboliza la unificación de Italia con el optimismo patriótico que prevaleció durante el periodo romántico decimonónico. El tema del cuadro es sencillo y por lo mismo encierra belleza en la composición y proyecta la franqueza de la entrega de los amantes en el abrazo.

Casi cien años después y en diferente momento histórico, el fotógrafo alemán Alfred Eisenstaedt (1898-1995) por esos días ya vecindado en Norteamérica, realizó una toma fotográfica con un tema similar que, así como el cuadro de Hayez, también proyecta esa franqueza y comparte con éste la transmisión de un momento de felicidad espontánea y efervescente. El 14 de agosto de 1945, Eisenstaedt fotografió en Times Square a un marino besando a una enfermera, en una de las imágenes más famosas de la historia de la fotografía, y al igual que otro beso registrado por Robert Doisneau en las calles de París, se dio por sentado que la toma fotográfica había sido preparada y posada. Sin embargo, Eisenstaedt declaró en una entrevista realizada en 1991 por el New York Times, que su fotografía *V-J Day*<sup>23</sup> (también conocida

---

<sup>23</sup> "Se llevó a cabo la ceremonia oficial de capitulación del Japón a bordo del *Missouri*, buque de guerra estadounidense. En lo sucesivo el presidente Truman decretó la fecha como el *Día VJ*. (Victory over Japan)" Tatsiuchiru Akizuki. *Nagasaki. Encuentro con el desastre*. México, UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.116.

como “El beso”) era el resultado de su entrenamiento como fotoperiodista, describiendo el singular momento de esta manera:

Cuando anunciaron el final de la guerra, la gente salió para tomar las calles y celebrar la ocasión. Vi a ese hombre lleno de júbilo que corría por todos lados besando a cuanta mujer se encontrara en su camino, no importa que fueran jóvenes, viejas, delgadas u obesas. No me fue posible tomar ninguna de las fotos hasta que, repentinamente, como un destello, lo vi atrapar algo blanco, el marino se detuvo unos instantes para besar a una joven enfermera y tomé la foto.<sup>24</sup>



Francesco Hayez  
*El beso*  
1859  
óleo / tela  
112 x 88 cm



Alfred Eisenstaedt  
*V-day*  
1945  
gelatina de plata  
24 x 15 cm

<sup>24</sup> A. Becquer Casaballe, “Alfred Einsenstaedt, V-J Day in Times Square” en *Fotomundo*, Revista electrónica, sitio web [www.fotomundo.com/index.php](http://www.fotomundo.com/index.php).



Esta toma fotográfica describe una de las facetas del momento excepcional que representó el final de la Segunda Guerra Mundial.<sup>25</sup> Podemos imaginar a Eisenstaedt cuando salió esa mañana con su equipo a capturar todas aquellas imágenes que podrían atestiguar el importante momento histórico-político que estaba llevándose a cabo, tratando de conseguir esa imagen que por su carácter único e irrepetible, podría ser histórica y hermosa. En este punto cabe hacer un alto para considerar lo que dice Teresa del Conde a propósito de las influencias:

Todo el arte está influido por el arte. De todos los campos de la realidad natural o imaginaria en los que el arte influye, ninguno ha ofrecido tanto impacto como el arte mismo. Los motivos artísticos son migratorios desde la prehistoria hasta nuestros días.(...) Las influencias jamás son únicas y además suelen mantenerse a un nivel pre-consciente, pero siempre existen.<sup>26</sup>

Ya se comentó que Eisenstaedt declaró en una entrevista que su imagen era auténtica, producto de una legítima labor como fotoperiodista en la búsqueda y captura de imágenes, sin actores que estuvieran posando, -lo cual es necesario subrayar que por supuesto no está en duda- sin embargo, cabe cuestionarnos si a

---

<sup>25</sup> "En la Habitación Óvalo de la Casa Blanca, el presidente Truman comunicó a sus jefes de estado y del ejército ahí reunidos que había recibido un mensaje: Japón se había rendido incondicionalmente. Estados Unidos lo celebró toda la noche con desbordante júbilo." *Ibidem*, p. 88.

<sup>26</sup> Teresa del Conde, "Tropos" en *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. Catálogo de exposición. México, Museo de Arte Moderno, 1992, pp. 9-29.

ese nivel pre-consciente, la influencia para la creación de esa imagen, podríamos especular que sea la pintura de Hayez. También es válido considerar que el bagaje icónico del autor podría haber generado su búsqueda: las descripciones románticas de la literatura; las imágenes-fetiché de las divas del cine, tan populares en la década de los 40's; además de otras imágenes que por su carácter universal remitan al mismo tema, inclusive las experiencias vividas por el propio autor, todas formando parte del imaginario colectivo.

¿Puede haber existido influencia de Hayez para que Eisenstaedt decidiera buscar el mejor disparo hasta lograr esa composición?. Es evidente que existió la posibilidad de realizar muchas otras tomas fotográficas, con la lente horizontal para capturarla a modo de paisaje, recortando las figuras, acercando solo los rostros, etc., sin embargo decidió que *esa* era la mejor. Es claro también que algo dentro de sí lo instó a buscar el mejor momento, y que éste llegó cuando tuvo esa específica composición y acomodo de la toma fotográfica.

Digamos que las imágenes de Hayez y Eisenstaedt no tienen ninguna relación entre sí, no obstante, son evidentes –no sin cierta fascinación– las similitudes entre ambas: la pose y actitudes de los respectivos personajes, y de lo arriba comentado en relación a que las dos representan una instantánea que retrata momentos históricos importantes, pero lo más asombroso es que coinciden también determinados aspectos compositivos, como las líneas de fuerza y las verticales.

Así, este último ejemplo puede demostrar que lo dicho por Teresa del Conde acerca de la influencia, es viable en este y en muchos

otros casos, porque aunque no haya relación alguna entre estas obras, ni una intención por parte del fotógrafo de apropiarse de la fórmula del pintor, podemos considerar que el mundo de las imágenes corre por la psique de los artistas a todos los niveles, ya sea de manera lúcida y voluntaria o en ese grado nebuloso y turbio de la pre-consciencia. En ese sentido, en caso de que no hubiera ningún tipo de influencia, ni siquiera a ese nivel pre-consciente, es un hecho que nunca podríamos estar seguros hasta qué punto el mundo de las imágenes va configurando las decisiones estéticas y plásticas que tomamos cotidianamente, y en el caso de Eisenstaedt, tampoco podemos asegurar que sea real esa influencia de la pintura de Hayez o siquiera que pudiera ser este un ejemplo válido para ser considerado dentro del análisis de la apropiación. Sin embargo, lo que si es seguro es que quien efectivamente realizó ese ejercicio de apropiación fue ese marino anónimo que corría feliz robándole besos a las mujeres que se cruzaron por su camino, en un día bañado por la deslumbrante luz de la exaltación eufórica que inauguró una nueva era de la historia de la humanidad y con ello el fin de la modernidad, que dio paso a un nuevo tipo de búsquedas estéticas.

## **LA APROPIACIÓN DE MATERIALES IMPRESOS COMO CARACTERÍSTICA FORMAL DEL COLLAGE Y EL ENSAMBLAJE**

**E**l empleo que hicieron algunos artistas de materiales gráficos, revistas y periódicos como fuente generadora de propuestas plásticas es una de las características formales de actividades artísticas de carácter lúdico como el collage y el ensamblaje, que particularmente se desarrollaron dentro de corrientes que se inscriben en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX como el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo.

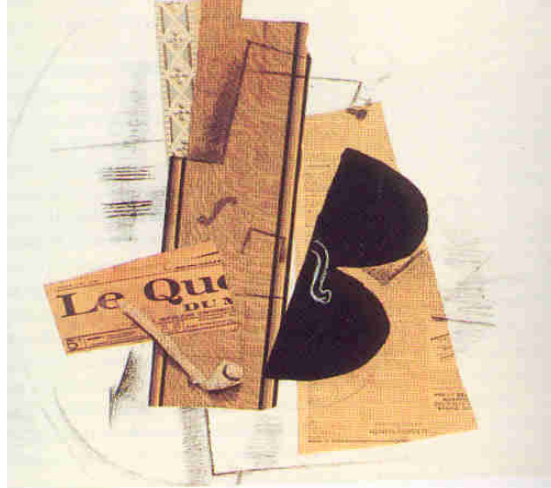
En este capítulo se llevará a cabo una reflexión acerca del llamado 'principio collage' y las repercusiones que estas actividades de exploración creativa han tenido dentro de la plástica. Así mismo se hará una revisión a la obra de dos artistas representativos de estas corrientes: Kurt Schwitters con relación al collage y Joseph Cornell en cuanto al ensamblaje. Ambos estuvieron relacionados con alguno de los ismos que florecieron en Europa, así como también cada uno de ellos llevó a cabo trabajos que se consideran fundamentales para el posterior desarrollo de las artes visuales a lo largo de todo el siglo que recientemente terminó.

## EL PRINCIPIO COLLAGE

La primera década del siglo XX se inició con la solución planteada por los pintores de la escuela cubista, el francés Georges Braque y el español Pablo Picasso, que consistía en la introducción del collage como principio fundamental para resolver la paradoja de la ilusión que representaba la pintura en sí misma. Es decir, dado que toda pintura es una abstracción de la realidad, por muy mimética que ésta sea, consideraron que era oportuno anular esa trampa visual y acercarse a la realidad un paso más. Su propuesta fue hacer un viraje con el propósito de romper esa ilusión de la representación pictórica de objetos para dar paso a la presentación de fragmentos del objeto mismo.

Propiamente, la palabra de origen francés *collage* significa pegar. Como recurso técnico consiste en la práctica de adherir sobre una superficie plana diversos materiales como papel, madera, cartón, tela, etc. El uso de estos materiales tenía el carácter del reemplazo de un tipo de representación por otra, por consiguiente, podía inferirse que un objeto estaba presente en una composición pictórica con solo incluir un fragmento que hiciera referencia a él. Por otro lado, estas piezas podían ser consideradas también como la recuperación de indicios de determinados valores o momentos de la cotidianeidad, tal es el caso del papel periódico del que en algunos casos se seleccionaron fragmentos específicos que incluyeran determinadas palabras o imágenes, con el fin de sugerir una lectura alternativa. Otro ejemplo lo constituyen las envolturas de artículos consumibles que hicieran alguna insinuación social o política pero que se integraron a pinturas,

creando nuevos sentidos interpretativos o modificando los significados inherentes a ellos.



Georges Braque  
*Violín y pipa (Le Quotidien)*  
1913-1914  
Materiales diversos  
sobre lienzo  
74 x 106 cm

*Violín y pipa* de Georges Braque (1882-1963) constituye una obra cuyas características formales ejemplifican la incursión del objeto en el collage cubista. En ésta el artista empleó diversos papeles con el fin de recrear una escena o una ambientación a modo de naturaleza muerta, que remiten a la cotidianeidad y a la simplicidad de los objetos con los que comúnmente nos encontramos: la madera de una mesa o de un violín, el papel tapiz que recubre una pared, y el periódico con el que se acompaña el desayuno diariamente.

De este modo, se llevó a cabo el acontecimiento que fracturó para siempre el modo de representación de la realidad: la actitud que emprendieron Braque, Picasso y posteriormente otros, de modificar el modo de representar y exponer una idea sobre una superficie pictórica, hecho que tuvo tan grandes consecuencias que ni siquiera ellos mismos pudieron imaginarlas. Por un lado se

inició una revolución que afectó el modo de abordar el entorno visual que, se puede decir, culminó en la completa abolición de la forma con la abstracción; por otro lado, se modificaron los códigos establecidos en relación al empleo de los materiales que podían ser considerados 'artísticos'. Es decir, dado que de acuerdo con sus nuevos planteamientos estéticos, el entorno era material disponible para la creación de obras, se valieron de los objetos comunes que se encontraban en la realidad misma y los incluyeron en el lienzo, puesto que no podía haber una mejor referencia a un objeto que exhibir un fragmento del mismo. Simultáneamente, se abrieron las diversas posibilidades creativas que ofrecían estos objetos ordinarios de la realidad circundante, sin olvidar claro está, la introducción de papeles impresos en las exploraciones plásticas. A partir de estas premisas la atención de los artistas se fijó en nuevas variantes en relación con los diversos contenidos matéricos que podían ser incluidos y que por esta razón le daban una nueva dimensión cultural a la obra de arte.

A este respecto Simón Marchan Fiz comenta lo siguiente: "El collage inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles."<sup>27</sup> Por ello, las prácticas llevadas a cabo por los cubistas en relación con este *restablecimiento de la identidad* tienen afinidad con un carácter que para ellos era *reivindicador* del acercamiento hacia lo representado y su exigencia de ser coherentes con el modo de abordar la realidad y los medios empleados para ello. Todo lo anterior considerando que su

---

<sup>27</sup> Simon Marchan Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Madrid, Akal, 1988, p.160.

entorno era un mundo cambiante que se movía a una velocidad más vertiginosa, en el que ya no cabían los métodos academicistas de la vieja escuela y en el que tampoco se podía seguir haciendo arte sin tomar en cuenta a la cotidianeidad y sus particulares cualidades, como testigos de ese mundo en transformación.

Por su parte el dadaísmo, que era un movimiento cargado del espíritu que impulsó a sus miembros a 'romper reglas' en el sentido de cuestionarse abiertamente si los caminos hacia los que se dirigía el arte estaban o no, prácticamente obsoletos, incluían al collage como una práctica habitual en sus exploraciones creativas, logrando desconcertantes imágenes, cuyo fin era lanzar un grito de protesta contra las acciones que se sucedieron en torno a los años posteriores a la Primera Guerra Mundial y simultáneamente desafiar así las posturas del arte convencional.

Como resultado de estas actitudes, se desarrolló un tipo de arte que estimuló nuevas búsquedas formales cuyas premisas estaban basadas en el absurdo como manera de provocación hacia el espectador, con el fin de que éste se cuestionara los valores y principios estéticos que habían permanecido aceptados hasta ese momento. Fundamentos culturales que, según decían, estaban llevando a la humanidad al suicidio colectivo. Así, reunidos en torno al Cabaret Voltaire, en Zurich, los dadaístas organizaban alborotadas reuniones en las que había todo tipo de representaciones en pro de la libertad y en contra de la barbarie de la guerra y se leían extraños poemas compuestos por torrentes de palabras, entre otras actividades igualmente insólitas. En este sentido es interesante considerar que el método que Tristán Tzara, uno de los artistas fundadores del movimiento, propuso



para la creación de un poema dadaísta. Método que resulta de cierto modo, muy similar a la elaboración de un collage:

Tome un periódico. Luego unas tijeras. Elija en ese periódico un artículo. Corte en seguida con cuidado cada una de las palabras que constituyen ese artículo y póngalas en una bolsa. Agite suavemente. Extraiga luego cada trozo uno tras otro en el orden en que salen de la bolsa. Copie concienzudamente.

El poema será la viva imagen de usted. Y usted será un escritor infinitamente original y de una exquisita sensibilidad, aunque el vulgo no lo comprenda.

*Instrucciones para hacer un poema dadaísta.*

Tristán Tzara

Similar a la fórmula de Tzara para elaborar un poema dadaísta está la planteada por Hans Arp para la confección de un collage, que permitía que éste surgiera libremente “de acuerdo con las leyes de la casualidad” arrojando al aire trozos de papel y adoptando como diseño básico la composición de las formas que tomaban los papeles al caer.<sup>28</sup>

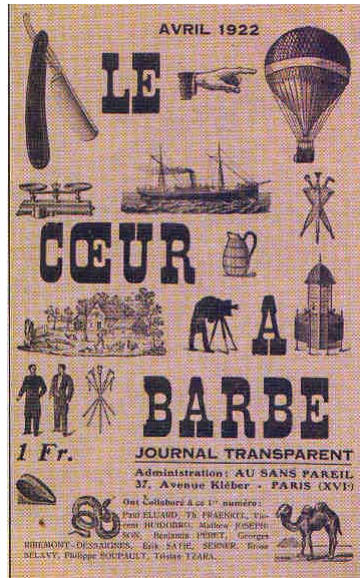
Para ilustrar estos conceptos, obsérvense las portadas de las revistas dadaístas que recurrían constantemente al collage para expresar el contenido rebelde y anarquista del grupo.

*Le coeur a barbe*, contiene reproducciones de dibujos así como diversas tipografías con reminiscencias decimonónicas, mientras

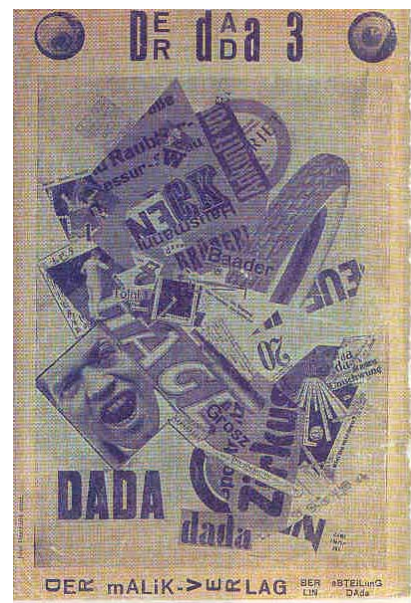
---

<sup>28</sup> *Enciclopedia de las Bellas Artes*, México, Editorial Cumbre, 1984, vol. 12, p. 1772.

que en la portada de *Der dada*, la agrupación de imágenes produce un efecto violento, que está reforzado por la acumulación de fragmentos de periódicos, como letras recortadas de encabezados e imágenes de objetos.



*Le coeur a barbe.*  
Revista editada  
por Tristan Tzara.  
París, 1922



*Der dada*  
Revista editada por  
Raoul Hausmann,  
John Heartfield y  
George Grosz

#### KURT SCHWITTERS Y LA APROPIACIÓN DE MATERIALES IMPRESOS

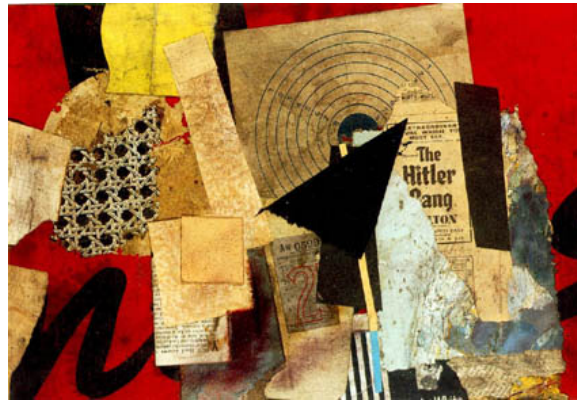
En este sentido, la obra del artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948) apunta hacia esa dirección en cuanto a que se inscribe en el cúmulo de tendencias artísticas de las primeras décadas del siglo XX que se inclinaron hacia una postura contestataria con respecto a los antiguos postulados academicistas, que se valieron del principio de la apropiación de material gráfico impreso como fundamento para sus manifestaciones plásticas. Estos materiales no solamente eran rescatados de la prensa, sino que también eran tomados de envolturas de artículos de consumo cotidiano.

El hilo conductor de toda su obra, un concepto creado casi por accidente, lo constituyen sus *Merz*, título con el que bautizó gran parte de sus obras y cuyo significado de un modo casi fortuito, se relaciona con el espíritu dadaísta del juego absurdo de significados –de un modo casual la palabra *commerz* se transforma en *merz* en un collage, al ser incluido como un recorte de papel que originalmente formaba parte de un anuncio bancario–.

A partir de allí, sus posibilidades creativas se vuelven infinitas con respecto al uso de los materiales, en la agrupación de objetos tan disímiles como de recopilación azarosa, sin embargo también se advierte la energía con la que se desarrollaba su proceso creativo al construir objetos artísticos. Igualmente parte de otros que resultan desechos de la cotidianeidad inmersa en el engranaje de la sociedad de consumo y dan testimonio del paso del tiempo y los cambios en la estética. Nótese por ejemplo el realce que se le da a la característica tipografía gótica alemana de los periódicos de la época.



Kurt Schwitters  
*Pintura Merz (Mai 191)*  
Collage



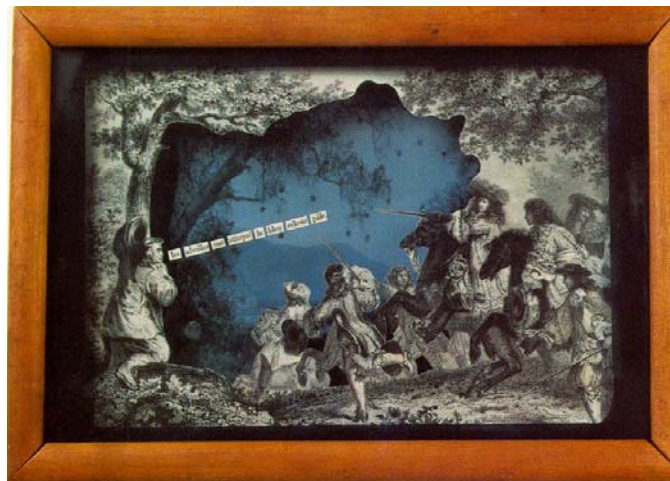
Kurt Schwitters  
*The Hitler Gang*  
1944  
Collage

Esencialmente, la importancia de la obra de Schwitters está en la abierta postura radical que siempre tuvo y que lo llevó a abrir el camino a otras formas artísticas que tuvieron que ver con movimientos generados a partir de sus experiencias estéticas, como el ensamblaje, el objeto artístico y el arte povera. Incluso se le ha considerado uno de los precursores del concepto de la instalación con su *Merzbau*, una habitación blanca construida en 1933 con partes escultóricas, que resulta imprescindible como una de las piezas fundadoras de esta rama del arte contemporáneo.

*EL SURREALISMO Y EL REALISMO MÁGICO EN LA OBRA DE JOSEPH CORNELL*

Posterior al dadaísmo y surgido de éste, el movimiento surrealista también adoptó al collage como una práctica habitual, sobre todo como un recurso creativo con el que se podía experimentar, dando rienda suelta al inconsciente y dejando emerger fantásticas imágenes que brotan de mundos oníricos o psicológicos. Sin intentar profundizar en lo que es el surrealismo, lo que sería motivo de un estudio más completo, baste mencionar que este movimiento inició hacia 1924 cuando André Breton, líder del grupo, publicó en París el *Manifiesto surrealista*.

En sus filas se registraron artistas de todas las disciplinas, sin embargo muchos de sus más destacados adeptos fueron pintores, entre los que se encontraba René Magritte, Max Ernst y Salvador Dalí. En la línea norteamericana que se derivó del surrealismo europeo, surgida algunos años después, conocida como *realismo mágico* se distinguió Joseph Cornell (1903-1972), un artista autodidacta identificado con el grupo que llegó a Nueva York a mediados de la década de 1930.



Joseph Cornell  
*Object (Abeilles)*  
1940  
Ensamblaje

Cornell fue uno de los artistas que más fecundamente explotó los recursos que ofrece la apropiación de imágenes y textos obtenidos de la prensa o de papeles comerciales e impresos de toda índole. La mayoría de sus obras la constituye una caja de madera a la que integró una ilustración o grabado recortado, acompañado de elementos de diversa procedencia, -objetos encontrados- todos cuidadosamente seleccionados, que añaden a las composiciones una ambientación especial. Dedicaba bastante tiempo a cada una de sus obras: a las cajas de madera les daba un tratamiento especial para que la pintura se agrietara y adquiriera la impronta de la pátina del tiempo, metiéndolas al horno después de haberlas pintado; además pegaba papeles que tuvieran aspecto viejo, efecto que resaltaba posteriormente al rasparlos, lijarlos o desprenderlos.

Al colocar todos estos componentes en cajas con vidrio, remiten a la visión del escaparate de una tienda, se insinúan como pequeños escenarios o ventanas por la que sus personajes nos miran impasibles. Sus obras también se caracterizan por evocar reminiscencias poéticas y un carácter nostálgico de la visión trashumante, que se desprende de las continuas menciones a Europa que hizo a través del uso de recortes de mapas y textos en francés, aunque él mismo nunca salió de su ciudad natal Nyack en el estado de Nueva York. Estos componentes constituyen la sencilla pero efectiva fórmula que aplicó en la composición de todas sus obras.



SERIE 'MEDICI SLOT MACHINE'

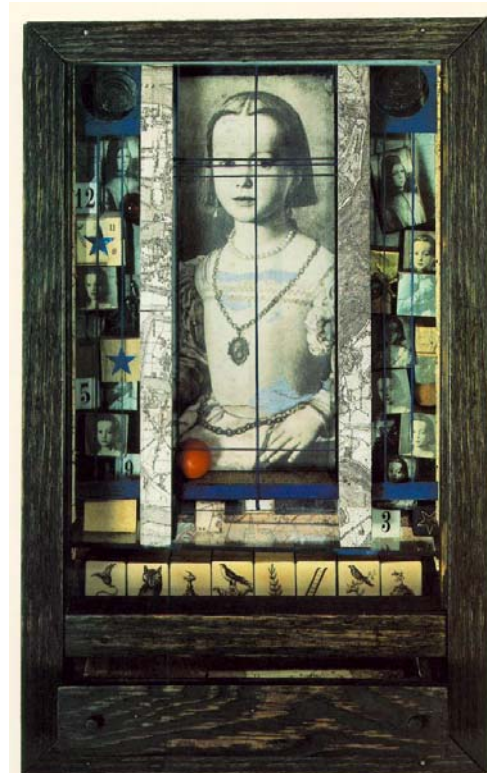
Todos los elementos antes mencionados imprimen un sello característico a la obra de Cornell y la alejan un poco del surrealismo y realismo mágico para acercarla al apropiacionismo posmoderno. Es necesario destacar que las cualidades más representativas de su obra están en la continua utilización que hizo de reproducciones de pinturas renacentistas, como lo demuestra su serie relacionada con los miembros jóvenes de la familia Medici.



Joseph Cornell  
Retrato  
De la serie  
'Medici Slot Machine'  
1942  
Ensamblaje  
35.5 x 28 x 9.5 cm

En este conjunto de obras, titulada '*Medici Slot Machine*', de las que se presentan sólo algunos ejemplos, Cornell mantuvo una cierta homogeneidad en las características formales e integró casi los mismos elementos en todas: cajas de madera pintadas o con

acabado en barniz; una imagen principal alrededor de la que se construye la composición y varias reproducciones de la misma en menor dimensión; partes de mecanismos como espirales metálicas o aros; placas de vidrio, cubos de madera, pelotas de colores y diversos impresos en papel (mapas, plantas arquitectónicas, animales, letras, símbolos, etc.).



Joseph Cornell  
*Sin título (Princesa Medici)*  
De la serie 'Medici Slot Machine'  
c. 1948  
Ensamblaje

'Medici Slot Machine' se puede traducir como 'Máquina de Ranuras Medici', por lo que de algún modo el autor trató de dirigir la atención del espectador hacia los posibles artefactos que podrían contener ranuras, como las cabinas telefónicas, máquinas despachadoras, tragamonedas de casinos, juegos de feria e incluso rockolas. En el catálogo de obras de la National Art Gallery de Washington, se describe de la siguiente manera el



proceso que empleó en la creación de una de las obras de esta serie:

*Sin título (Príncipe Medici)* pertenece a una serie de objetos llamados 'Medici Slot Machine' en la que cada trabajo está diseñado alrededor de un personaje del renacimiento italiano. Esta caja tiene al centro la reproducción de una pintura italiana del siglo XVII de Piero de Medici como un muchacho joven. El artista encontró la reproducción en una revista de arte, hizo una impresión fotográfica de ésta y la acomodó en una caja elaborada con molduras victorianas desechadas. Colocó sobre la impresión una placa de cristal azul con un patrón de retícula y en los laterales apiló reproducciones en miniatura del príncipe.<sup>29</sup>



Joseph Cornell  
*Sin título*  
De la serie 'Medici Slot Machine'  
c. 1953  
Ensamblaje  
43 x 27 x 11.2 cm aprox.

<sup>29</sup> National Gallery of Art, Washington. Londres, Thames & Hudson, 1992, p. 270.

Este texto arroja un dato más acerca del proceso que usaba Cornell para obtener las ilustraciones, y es que para la imagen principal realizaba reprografías, es decir, fotografiaba las reproducciones impresas en revistas de arte con el fin de tener una copia monocromática de la misma, y muy probablemente las versiones de menor tamaño fueron logradas a partir de la hoja de contactos de la misma.<sup>30</sup> Por otro lado, nos permite ver que habiendo reproducido una imagen, ésta podía ser usada para otras obras, ya que se conocen variaciones que realizó de una misma imagen.

Cabe destacar también el hecho de que Cornell diera tal importancia a la apropiación de obras a través de su particular visión del mundo y los objetos, sistematizando las reproducciones de revistas de arte con el fin de incluir como motivos principales a personajes sacados directamente del universo de la pintura renacentista italiana, y construir alrededor de ellos sus pequeños reinos fantásticos.

Resulta sumamente interesante considerar el hecho de que al observar estas obras, la repetición de elementos al costado de las composiciones y sus dimensiones (las imágenes en cubos, los pequeños retratos, los números invertidos, las figuras de animales, etc.) provocan un efecto visual de ritmo y movimiento secuencial, similar al de los juegos de las máquinas tragamonedas de los casinos, quizá de ahí el nombre *Medici Slot Machine* de esta serie de obras.

---

<sup>30</sup> En el texto original la frase “The artist found the reproduction in an art magazine, and made a photostat print of it”, podría dar a entender que lo que hizo Cornell fue sacar fotocopias de las reproducciones de cuadros en revistas, sin embargo, el proceso de fotocopiado comenzó a utilizarse dos décadas después.

Cornell ha sido considerado como el iniciador de una tradición en la que los artistas dirigen su trabajo hacia la búsqueda de un lenguaje regido por una sensibilidad sutil y un interés especial hacia las cosas comunes y corrientes de la vida diaria. Un lenguaje en el que las construcciones objetuales son el género de expresión predominante y donde se aprende a valorar los materiales por sus cualidades estéticas, aunque esos mismos materiales puedan ser desechos para otros artistas.

En este tipo de obras, el autor invita al espectador a que mantenga un nivel de imaginaria que le permita evocar emociones y sentimientos, a partir de las asociaciones personales que realice con esos sencillos componentes que están presentes en la cotidianeidad.

Como veremos más adelante el ensamblaje es una expresión artística en la que el autor no está excluido de una peculiar circunstancia: al realizar estas obras, involuntariamente cuenta sus propias obsesiones, miedos e historia a través del pequeño mundo contenido en una caja, representado por un objeto o construido en un montaje.

## EL ENSAMBLAJE

Se puede considerar que independientemente del trabajo de artistas como Schwitters y Cornell, la exploración del 'principio collage' que siguió este camino llevó en la década de los cincuenta al artista Jean Dubuffet, a acuñar el término *assamblage* o ensamblaje, con el cual se designaron las obras que incluyen diversos elementos en su composición como determinados materiales de desecho, por ejemplo. Este replanteamiento de las categorías de lo objetual entre su franca presentación y la alusión vicarial (la realidad vs la apariencia), es el punto central de la reflexión que propone el ensamblaje. A este respecto William C. Seitz, conservador del Museo de Arte Moderno de Nueva York, acotó las características del ensamblaje de la siguiente manera:

(Son obras que) en primer lugar están predominantemente *ensambladas* más que pintadas, dibujadas, modeladas o grabadas y en segundo lugar sus elementos constituyentes están formados, por completo o en parte, por materiales, objetos o fragmentos naturales o manufacturados, no considerados materiales artísticos.<sup>31</sup>

Es interesante considerar que para definir al ensamblaje se requirió acuñar una definición incluyente, que aglutinara a cada una de las modalidades de esta expresión artística sin hacer una generalización que las empobreciera descriptivamente.

---

<sup>31</sup> Amy Dempsey. *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona, Editorial Blume, 2002, p. 215.

La aplicación del llamado 'principio collage' como norma creativa basada primordialmente en la acumulación de fragmentos o desechos, tuvo un desarrollo que llevó a los artistas hacia una serie de búsquedas que estaban encaminadas a replantear la manera en que se concebía una imagen o un objeto artístico. En su momento, estos replanteamientos llegaron a transformar los caminos del arte, en específico en relación con la obra de quienes se cuestionaron a fondo la problemática de la representación, supeditada a los términos que imponía la pintura o la escultura tradicional. Así, dentro del desarrollo de las artes visuales, durante la segunda mitad del siglo XX se diversificaron los productos artísticos hacia el objeto encontrado o intervenido y el ensamblaje, además de otras manifestaciones que son el resultado de la combinación de estos con las artes tradicionales y la tecnología.

De este modo, las diferentes expresiones plásticas que a lo largo del siglo XX surgieron de la nueva exploración de la representación de la realidad, a partir de lo que Marchan Fiz estableció como el 'principio collage', se diversificaron en todas direcciones, en algunos casos hacia la pérdida de la representación pictórica, para dar paso a otro tipo de concepciones artísticas:

Estas experiencias cubistas son los albores del desarrollo del 'principio collage' que se extenderá durante todo el siglo XX: desde los pictóricos a los plásticos (*ready-made*, *object trouvé*, surrealista, construcciones y '*assemblage*'), del 'collage', de

acontecimientos como el '*happening*' a los espaciales como los '*ambientes*' objetuales.<sup>32</sup>

En relación a la participación de los grupos surrealistas en el ámbito artístico mexicano, Teresa del Conde comentó:

En realidad prácticamente en todas las culturas han existido esos pastiches tridimensionales, logrados a base de yuxtaposiciones de elementos disímbolos. Ya di a entender que fueron muy comunes en el medievo. (...) Hoy día, bajo apariencias distintas y usos no tan distintos, tales objetos siguen existiendo (...) la noción de armar híbridos, de insertar unas cosas en otras, de combinar lo que no se conviene con la lógica, está presente desde la infancia de la humanidad hasta nuestros días.<sup>33</sup>

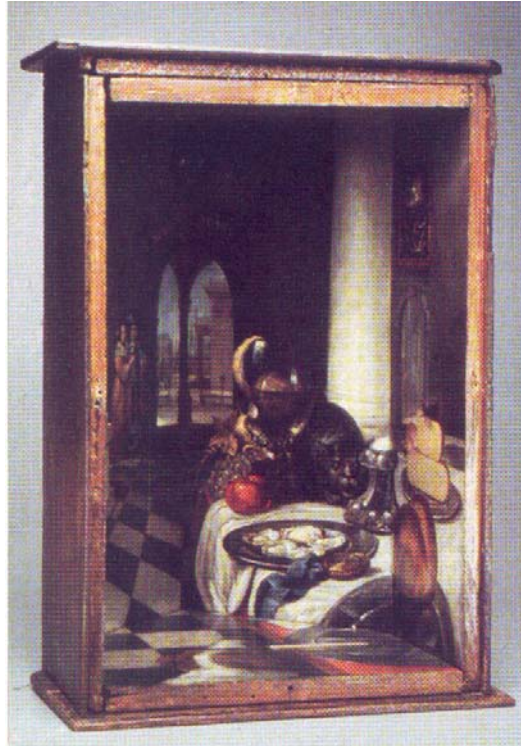
Es decir que la investigadora y crítica de arte, considera que el ensamblaje ya existía mucho tiempo atrás aunque no tuviera esa denominación, lo que se corrobora al observar uno de esos objetos: en la colección del Detroit Institute existe una pieza del pintor holandés Samuel Van Hoogstraten (1627-1678), realizada hacia 1662, que por sus características bien podría pasar por una obra contemporánea. Se trata de una caja de madera de nogal pintada al óleo, que en su interior reproduce una pequeña habitación y tiene además un espejo estratégicamente ubicado con

---

<sup>32</sup> Simón Marchan-Fiz, *op. cit.*

<sup>33</sup> Teresa del Conde. "Los insólitos objetos surrealistoides" en *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*. México, CONACULTA-INBA, 2001, p. 211.

el cual se logra atisbar el efecto de perspectiva entre el suelo ajedrezado, típico de los hogares holandeses del siglo XVII y el fondo pintado con los ventanales en forma de arco.



Samuel Van Hoogstraten  
*Caja de perspectiva de un interior holandés*  
1662-1663  
óleo sobre madera y espejo

Este tipo de objetos plagaban los gabinetes de curiosidades de todo el mundo durante los siglos XVII y XVIII, e incluían no solamente los artísticos sino también otros de diferente naturaleza y muy diversos materiales, como por ejemplo animales (o partes de ellos) reconstruidos para conformar piezas fantásticas, haciéndolos pasar por dragones, sirenas o cualquier otro ser extraordinario que sirviera para incitar al espectador a curiosear y estimularan su imaginación.

La caja en perspectiva de Van Hoogstraten fue presentada recientemente en una exposición titulada *Devices of Wonder* que organizó la Fundación Paul Getty en su museo de Malibú, California. La muestra resaltaba el carácter de las piezas en el sentido de que los objetos expuestos *alimentaban la fantasía del espectador* debido a que fueron creados para engañar la visión del hombre y su conocimiento del mundo. Se exhibían además: aparatos científicos y mecanismos como anteojos caleidoscópicos del siglo XVII; mobiliario en maderas finas con incrustaciones de piedras semipreciosas, con enormes caracoles y conchas; figuras de androides músicos del siglo XVIII; y por supuesto ensamblajes del siglo XX como la habitación de espejos que se expuso, obra del artista Lucas Samaras.

Así, se puede observar cómo el ensamblaje es tan ecléctico que puede formar parte de una exhibición de esa índole, donde la gama de expresiones generadas por el hombre es tan amplia. También es notable que un museo de esa importancia relacione formalmente todos esos objetos como de la misma naturaleza. En ese sentido se puede considerar que ciertamente la práctica del ensamblaje no nació en el siglo XX, sin embargo, su carácter se ha modificado sustancialmente y en la actualidad es una vertiente de producción plástica que ha sido plenamente asimilada, e incluso las propuestas más vanguardistas, considerados en su momento como revolucionarias, que plantearon los dadaístas y surrealistas, se han digerido formando parte de la historia de los estilos. El mismo avance de la sociedad como un aparato de consumo ha hecho que actualmente se transformen los materiales con los que se elaboran y esta expresión artística presenta hoy en día un



mayor número de facetas que se ligan con un ejercicio de tipo multidisciplinario.

#### LA REPRODUCCIÓN TÉCNICA DEL ARTE Y LA PÉRDIDA DEL ÁURA

Regresando al tema de la reproducción de obras de arte, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, se puede decir que con relación al collage y al ensamblaje, artistas como Cornell recurren al trabajo de otros para hacer uso de él, sin embargo es obvio que no toman las obras originales, sino la imagen, su representación gráfica o siendo más específicos, los objetos derivados de su reproducción técnica. Por lo tanto, de lo que el artista se apropia es de la copia impresa reproducida infinitamente en libros, revistas, periódicos, fotocopias, etc. El tema de la reproducción técnica y la pérdida del aura en la obra de arte, considerados por Walter Benjamín en sus *Discursos Interrumpidos*<sup>34</sup> matizan el carácter de estas prácticas desde el punto de vista de la disponibilidad pública, al colocar a la mano de cualquiera, duplicados de obras de todos los periodos históricos.

Por ello, cabe señalar que modalidades creativas como el collage y el ensamblaje son el resultado de procesos culturales de la modernidad tardía, regida principalmente por los intereses de la sociedad de consumo y los medios de reproducción masivos, en los que la importancia de la reproducción técnica fue un factor determinante en la configuración del arte. Desde la aparición de la fotografía a mediados del siglo XIX y los sistemas de reproducción gráficos descritos por Benjamin (xilografía, litografía, etc.), los medios de reproducción han evolucionado

---

<sup>34</sup> Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Editorial Taurus, 1973.

enormemente, con la fotocopia y más tarde el Internet en la década de 1980, además de las nuevas plataformas tecnológicas de archivo, captura y transferencia de imágenes, como los teléfonos celulares y los dispositivos portátiles de memoria.

Es necesario acotar que Benjamin ya había vislumbrado anteriormente el proceso de la transformación en la reproducción técnica que ineludiblemente impactaría en el arte: sus *Discursos* es un texto escrito hacia mediados de la década de los años treinta del siglo XX, y revelaba el riesgo existente en la reproducción técnica del arte, no solamente cuando se podían encontrar copias de las obras maestras a la mano de cualquiera, sino que también apuntaba hacia lo que llamó la *pérdida del aura en la obra de arte*, es decir, el concepto de autenticidad e irrepetibilidad que es único en una obra y que por lo tanto las reproducciones carecen de ésta. También se refería a la certeza de que el creciente empleo de los medios fotomecánicos por parte de los artistas, paradójicamente estaba ganando terreno al concepto de autoría, que la modernidad dictó por siglos como parte de una fuerte tradición en el arte.

Así, el desarrollo de la reproductibilidad era una condición que se reflejaba también desde varios escenarios: en la gran cantidad de imágenes que se distribuyeron e imprimieron en la forma de manuales para que los lectores supieran cómo estaban hechas las cosas o que detallaban el funcionamiento de mobiliario y aparatos, así como también en la creciente disposición de publicar en la prensa diaria facsímiles de obras famosas. Ese modo llevar el arte a manos del pueblo en modalidades de reproducciones fotomecánicas, fue sin lugar a dudas un tipo de aculturación,

similar a la que se ideó desde la creación de la enciclopedia francesa, en la que el propósito era llevar a las masas el conocimiento con el espíritu que permeó a la modernidad democratizando cada ámbito de la cultura. Y al hacer del arte una estampa infinitamente repetible, se podía ser dueño – democráticamente– de una parte de la cultura a través de la copia, pero principalmente gracias a la reproducción.

De este modo, la reproducción alcanzó no solo las obras de los grandes maestros, sino que además comenzaron a surgir ilustraciones que fueron inundando el imaginario de los artistas como abastecimiento creativo. Por ello, el collage y el ensamblaje representan la quintaesencia del ejercicio de apropiación, recordemos la obra de Richard Hamilton *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?*, pieza fundamental de la cultura pop, que sin lugar a dudas es un complejo ejemplo de la utilización creativa de materiales impresos.



Richard Hamilton  
*¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?*  
1956  
Collage

En este sentido si –como dice Benjamin– el valor más importante de la obra de arte está dado por su calidad primigenia de objeto ritual, el autor estaba categorizado como creador de objetos rituales. En oposición a esto, se puede decir que en efecto, el arte ha tenido momentos en los que de hecho se ha roto con esa finalidad de objeto de culto y ha pasado por etapas en las que ha adquirido otras facetas, como instrumento político por ejemplo. Esto es especialmente cierto en momentos en que el collage y el fotomontaje se utilizaron –y aun se utilizan– como mecanismos de confrontación del devenir histórico-político y como estrategias de crítica contestataria, por artistas comprometidos.

Sin embargo la perspectiva de quienes trabajaban con imágenes preelaboradas, es retomar ese sentido devocional hacia el arte, quizá ya no a las obras originales, sino esta vez hacia la impronta subyacente en sus reproducciones. Como acota Benjamin: “...la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte...”.<sup>35</sup> Por ello, muchos de los artistas que utilizaron imágenes recontextualizadas, sabían de antemano que con el uso de reproducciones de obras artísticas estaban desacralizando un mundo cuyo sentido había sido ritual, alterando con ello la percepción que se tendría de dichas obras.

Por otro lado, la modificación en la recepción de la obra no significaba que lo que estos artistas esperaban fuera acceder a las grandes masas, más bien es necesario hacer hincapié en el hecho de que estas posturas fueron de las primeras en que se reflejaba que ellos también estaban interesados en modificar su

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 44.

acercamiento a las grandes obras del pasado, a través de su utilización como comentario, aunque éste fuera algunas veces satírico. No hay que dejar de lado que la utilización de imágenes en el collage y el ensamblaje y el viraje hacia la valoración del objeto, fue también resultado del impacto social que la Primera Guerra Mundial había dejado en el ánimo de las masas, en especial de los artistas plásticos y particularmente los dadaístas quienes se enfocaron a atacar la civilización y sus modelos culturales cuyas leyes habían permitido, según ellos, la degradación humana y la desigualdad social, lo cual era suficiente para que hicieran mofa de ciertos aspectos de la cultura a través de la degradación de algunos de sus más queridos iconos en la pintura como la Mona Lisa bigotona de Duchamp.

Es claro que Benjamin censuraba el uso de imágenes reproducidas porque consideraba que lo que estaban haciendo (los dadaístas en este caso) era “una degradación sistemática de su material”<sup>36</sup>, pues sacrificaban los valores del mercado de las artes tradicionales, en favor de una postura que desligaba a sus obras de la invitación a asumir la actitud contemplativa que se esperaba incitara el arte.

El uso de fragmentos impresos que hicieron estos grupos, se basaba en un principio lúdico y en ellos tenía gran importancia lo ilógico y el azar, conceptos que igualmente demostraban una franca oposición a la tradición artística.

Finalmente también se debe considerar lo que Benjamin comentó acerca de *la obra de arte en la época de la reproducción técnica* en relación con las que se valen de reproducciones como grabados,

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 50.

fotografías y prensa ilustrada en el sentido de la 'pérdida del aura' como un funesto camino sin retorno, lo cual no es necesariamente cierto, ya que el hecho de que los artistas hayan empleado o reutilizado materiales responde no a un deseo de éstos por quitarle ese brillo áureo al arte, sino que es síntoma de una diferente necesidad de expresión que caracterizó al arte del siglo XX y que por ello no desmerece comparativamente con el arte de periodos previos. Fue precisamente esta actitud poco ortodoxa para con el arte y en especial utilizando las reproducciones artísticas, lo que sentó las bases para que se desplegara un arte que se nutre del propio arte abiertamente y sin prejuicios.

## **POSMODERNIDAD APROPIACIONISTA**

**P**ara definir al apropiacionismo enclavado en la contemporaneidad posmoderna, como se practica desde hace aproximadamente dos décadas, se va a efectuar un análisis de ésta, a partir de los textos de teóricos que han escrito sobre el tema. Posteriormente se esbozará una exposición de obras y autores que se afilian al arte apropiacionista, con el fin de establecer sus características y explorar algunas modalidades en que se ha llevado a cabo esta práctica en el campo de las artes visuales, en la últimas décadas del siglo XX. Por último se presentarán algunos ejemplos de apropiacionismo en el arte mexicano contemporáneo.

Es necesario acotar también que para el caso específico de este trabajo, se tomarán como objeto de estudio aquellas obras hechas a partir de la apropiación de reproducciones fotomecánicas de obras pictóricas de artistas pertenecientes al periodo de la modernidad, reelaboradas o formando parte de collages o ensamblajes, en las diversas modalidades de apropiación, ya sea como reinterpretaciones, variaciones de un tema, paráfrasis, etc., términos que serán definidos más adelante.

LA POSMODERNIDAD SEGÚN JAMESON

El texto de Frederick Jameson *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío*<sup>37</sup> plantea un análisis de la cultura contemporánea a partir de los supuestos de la posmodernidad, a la que inicia definiendo no como un estilo, sino como una dominante cultural de la que es importante ser plenamente conscientes con el fin de reflexionar acerca de sus alcances en todos los campos.

En su sentido más amplio, la posmodernidad se puede precisar como una corriente estética surgida de la heterogeneidad de las aplicaciones que, en primera instancia, hizo la arquitectura a partir de la apropiación de estilos y que posteriormente se ha arraigado en todos los demás ámbitos de la cultura.

El más conocido ejemplo de arquitectura posmoderna lo constituye la obra que el arquitecto Charles Moore (1925-1995) realizó a fines de la década de 1970 en la ciudad de Nueva Orleans, Estados Unidos: la célebre *Piazza d'Italia*, una construcción de carácter ornamental en la que conviven una fuente rodeada por los cinco órdenes arquitectónicos clásicos, integrados a una simulación de edificación hecha con fragmentos de edificios de estilo italiano, todo el conjunto elaborado con materiales de bajo presupuesto.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Frederick Jameson. *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós, 1995.

<sup>38</sup> Al parecer, actualmente la obra se encuentra deteriorada y en estado de abandono. Edward Lucie-Smith. *Artes visuales en el siglo XX*. Barcelona, Köneman, 2000, pp. 302-304.





Charles Moore  
*Piazza d'Italia*  
1976-1979  
Nueva Orleáns

Jameson plantea reflexiones acerca del cómo las diferentes etapas del capitalismo han contribuido a dar forma a lo que hoy conocemos como posmodernidad, y puntualiza que estas etapas (capitalismo de mercado, monopolio y capital multinacional) han determinado los modos en que el arte ha sido asimilado por la sociedad.

Cabe hacer mención de la importancia histórica que atribuye a la máquina como resultado de los esfuerzos del capitalismo, desde la sociedad industrial hasta nuestros días y de la diferencia que reviste la manera en que la modernidad se apropia de la 'belleza de la máquina' en sus representaciones (ejemplificado con el futurismo) y del cómo la posmodernidad no ha sido capaz de hacer lo mismo con las herramientas de su tiempo, que no son máquinas de velocidad sino de reproducción (fax, televisión, computadora, etc.) sin embargo, ha logrado que sus productos tengan características especiales distinguidas, de las obras de la modernidad.

Jameson determina estas diferencias por medio de ejemplos específicos en la pintura, el cine, la literatura, la arquitectura, etc., con lo que perfila la posmodernidad y la define como una ideología que se reconoce entre otras cosas por:

- La fragmentación caracterizada por la escritura esquizofrénica, no en su sentido de sicopatología, sino como estética caracterizada por la ruptura de la cadena significativa.
- La pérdida del lugar privilegiado del sujeto. En relación con la modernidad, en la que la individualidad se relacionaba con el concepto de la pincelada única, que se transformó a causa del creciente predominio de la reproducción mecánica y la mercantilización.
- Llama 'el ocaso de los afectos' a otra particularidad de las imágenes posmodernas, que encuentra carentes de sensibilidad, sentimientos o emociones de cualquier tipo, reducidas a proyectar, en el mejor de los casos, una cierta euforia que relaciona más con el concepto de intensidad.

Por otro lado, reconoce la importancia de la situación de la historia actual que se nos presenta como un reflejo de lo que se percibe a través de los medios masivos: una cascada de imágenes que diariamente cambia y que nos impulsa a consumir los elementos históricos tan rápidamente que es imposible ser conscientes y objetivos de la magnitud e importancia de éstos; en virtud de que somos una generación acostumbrada a buscar la

historia –o los pedazos de ésta– en los fragmentos que de ella nos presentan las simulaciones cinematográficas o literarias.<sup>39</sup>

Todo esto nos lleva a reflexionar sobre el papel de la historia, en relación a su función formativa dentro de la cultura en general y si es este camino (el de la fragmentación, el ocaso de los afectos, etc.) el que se puede considerar la opción más viable, sobre todo después de la acotación de Jameson acerca de que la sociedad y el individuo no están acompasados al ritmo del movimiento evolutivo que significa la posmodernidad, en lo que se refiere a que carecemos del equipamiento perceptual adecuado, en especial los latinoamericanos que nos movemos aún entre las diversas fases del capitalismo, en virtud de que fuimos educados bajo los presupuestos de la modernidad.

En este sentido el autor exhorta a “desarrollar nuevos órganos y ampliar la sensibilidad” para poder acceder a nuevos niveles de lectura cultural. Sin embargo, por el hecho de que la propia posmodernidad se presenta como el resultado del capitalismo en su fase multinacional, esto también acarrea que la penetración y colonización capitalista afecte de un modo importante a los países del tercer mundo. Sus efectos se exponen en dos direcciones que actualmente son importantes temas de discusión a nivel mundial: por un lado en relación con la Naturaleza al destruir los incipientes sistemas agrícolas de los países en vías de desarrollo; y por otro lado, mediante la invasión sistemática del inconsciente con instrumentos como la publicidad y los medios masivos que

---

<sup>39</sup> Esto se puede ejemplificar en la película *Como agua para chocolate* que despertó un interés histórico por lo ‘auténticamente mexicano’ ya que presentaba una visión diferente de ‘lo nacional’, distinta a la anterior en la que el folclor y los charros a caballo eran la estampa, lo que ayudó a que esta película pareciera más creíble y encontrara una buena aceptación para su consumo masivo.

día con día producen –de manera alarmante–, una creciente ola de desinformación, por lo menos a nivel popular.

ESTRATEGIAS CREATIVAS DE LA POSMODERNIDAD: PASTICHE,  
INTERTEXTUALIDAD Y PLAGIO

De entre todas las actitudes y características antes descritas, que definen a la estética de la posmodernidad, es necesario acotar tres estrategias fuertemente vinculadas con la apropiación: el pastiche, la intertextualidad y el plagio. El primero, como la imitación de un estilo, también está emparentado con prácticas de recombinación de elementos para crear nuevas lecturas. La intertextualidad o nueva inventiva formal, está ligado a la nostalgia del pasado, creando simultáneamente mecanismos de comunicación al tomar textos de diversas fuentes, y por último el plagio como un medio de allegarse materiales ya existentes para recontextualizarlos.

EL PASTICHE

Las raíces de la palabra pastiche<sup>40</sup> tienen su origen en el vocablo francés que a su vez la toma del italiano *pasticcio* cuyo significado es ‘pastel’. De este modo, haciendo una suerte de especulación, el pastiche francés –que literalmente significa imitación o plagio– hace una lejana alusión a la técnica de repostería a partir de la cual es posible imitar elementos de la naturaleza como flores y hojas, para la decoración de pasteles. En este sentido un pastiche también define a las piezas de artes decorativas, (de porcelana por ejemplo), cuyas características formales imitan a la naturaleza en

---

<sup>40</sup> *Pastiche*.- Falsificación en la que se combinan trozos copiados de obras auténticas diversas por un determinado maestro, formando una nueva y engañosa composición. Obra que es una deliberada imitación del estilo de otro artista. Luis Monreal y Tejeda y R.G. Hagggar. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona, Ed. Juventud, 1999.

su entorno original, como pájaros en su nido u otras formas orgánicas vegetales y animales, combinando de este modo la funcionalidad del objeto, sus cualidades ornamentales y la simulación de una ambientación. Debido a que esos objetos exagerada y falsamente decorados son considerados de mal gusto, el término pastiche resulta peyorativo. Dentro de esta reflexión también cabe considerar que no es casualidad que a algo excesivamente ornamentado antiguamente se le llamara despectivamente 'pastel de boda', <sup>41</sup> aunque también se puede referir a obras realizadas con finalidades paródicas, destacando de este modo que en el pastiche hay un carácter lúdico inherente. Por definición, se entiende entonces que en el pastiche hay una cualidad selectiva debido a que es una composición en la que se combinan trozos de diversas obras para formar una distinta. En este sentido, el concepto del pastiche se relaciona con lo dicho en el capítulo anterior acerca del 'principio collage' y del ensamblaje, como formas de recomponer a partir de fragmentos extraídos de diversas fuentes.

*PASTICHES FRANKEINSTENIANOS: LA OBRA DE MADZO*

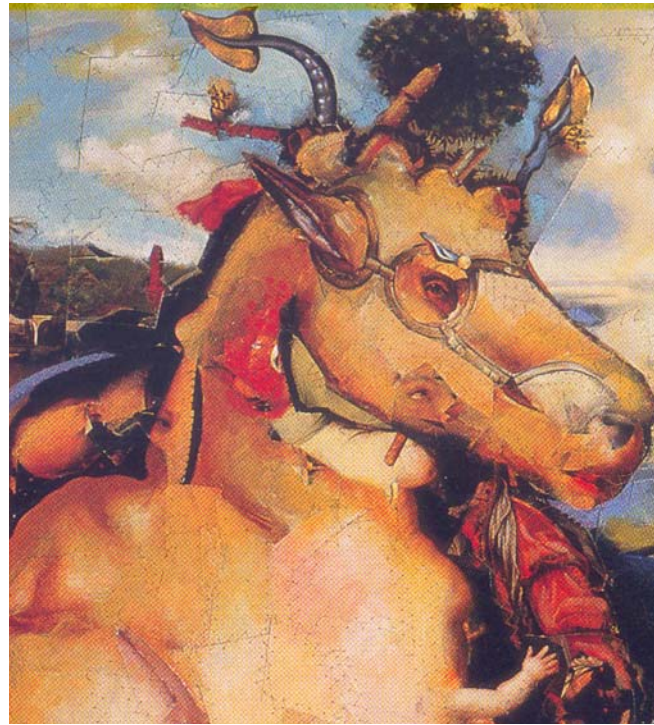
Un excelente ejemplo del pastiche lo constituye la obra del artista norteamericano Michael Madzo (n. 1950), quien recurre al collage para construir extrañas obras cuyas características resultan hasta cierto punto desconcertantes y siniestras.

Madzo se apropia de fragmentos de imágenes extraídas de pinturas, y con ellas literalmente confecciona una imagen con la ayuda de hilo y aguja, cosiendo parches recortados de manera desigual, de ahí que el resultado sean esos grotescos seres

---

<sup>41</sup> Ernst H. Gombrich. *El sentido del orden*. Madrid, Debate, 1999, p. 16.

fantásticos que en realidad parecen estar suturados quirúrgicamente. En su obra *Among Fantastic Shadows*,<sup>42</sup> en la que se representa un ser-caballo, Madzo combina fragmentos de papel, y reproducciones pictóricas, sobre los que pinta para crear como escenario un paisaje soleado con un hermoso cielo azul y nubes esponjadas.



Michael Madzo  
*Among Fantastic Shadows*  
(detalle)  
1991  
collage y mixta

Este toque frankensteiniano refuerza a la vez el revoltijo visual y el significado detrás de estas imágenes que resultan a la vez tentadoras y elusivas. Existe también algo monstruoso en este emparchamiento. (...) Estas pinturas collage son mutaciones que adquieren un tipo de belleza graciosa debido al tajante rechazo del artista de

<sup>42</sup> Edward Lucie-Smith. *Zoo. Animals in art*. New York, Watson-Guption, 1998, p.371 y 392.

apegarse a una forma de ensamblado más cosmética y superficial.<sup>43</sup>

En esta obra podemos distinguir que los fragmentos de cuadros clásicos son especialmente detalles de rostros, como ojos y bocas, que el autor distribuye casi de manera aleatoria por el cuerpo del ser-caballo. De este modo, se encuentran ojos humanos por todas partes y de su pecho brotó el pequeño brazo de un niño, (posiblemente un angelito barroco) entre otras cosas. La práctica de la apropiación encuentra en la obra de Madzo un notable ejemplo del pastiche, además que en general sus obras no tienen el carácter de una búsqueda de belleza, porque algunas son incluso desagradables, no obstante que sí logran ser armónicas y tienen un gran atractivo.

#### LA INTERTEXTUALIDAD

Como se comentó anteriormente, en el apropiacionismo, también está presente ese otro aspecto de la citación en el que es necesario que se lleve a cabo un ejercicio dialéctico fundamental para que la cita logre abrirse paso entre el mar de la multiplicidad referencial: la intertextualidad. Para explicarla, tomemos parte del texto del crítico de arte Enrique Franco Calvo, quien menciona lo siguiente con relación a la apropiación:

...cuando el artista retoma elementos (iconográficos, técnicos, conceptuales, etc.) de estas obras y añade otros y los reorganiza, no solo se está frente a una

---

<sup>43</sup> Ray Zone, "Michel Madzo", comentario a la exposición en la Couturier Galery, West Hollywood, en <http://artscenecal.com>, consultado el 11 de mayo del 2007.



obra articulada a partir de un código, sino ante un código generado a partir de otro.<sup>44</sup>

La raíz del apropiacionismo es esa generación de *un código a partir de otro*: la conceptualización intrínseca que hay en la obra apropiada se traslada a la obra generada a partir de ésta. Surge entonces un juego de referencialidad que se relaciona con otra condición de la apropiación posmoderna más compleja que es la intertextualidad,<sup>45</sup> que en términos generales es la evocación de la voz de un autor en otro -o de un texto en otro- creando de este modo cadenas de significado entre una obra y sus diversas fuentes referenciales. Con relación a este tema Omar Calabrese comenta:

El intertexto de una obra viene a ser el retículo de llamadas a textos o a grupos de textos precedentes construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales.<sup>46</sup>

De igual forma, la esencia de la intertextualidad está en la capacidad que tiene *el lector* para encontrar sentido a esas llamadas en textos (u obras) precedentes, es decir, que no es únicamente por el hecho de que una obra contenga múltiples citas y referencias, sino que éstas requieren de un cierto tipo de lector-

---

<sup>44</sup> Enrique Franco Calvo, introducción al catálogo de exposición *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. México, Museo de Arte Moderno, 1992, p. 6.

<sup>45</sup> Este concepto está tomado de la esfera de la semiótica literaria, de ahí que se haga claramente notoria la referencia a la palabra y al texto.

<sup>46</sup> Omar Calabrese. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 32.



espectador que debe estar preparado para recibir y decodificar la información, de lo contrario la intertextualidad se vuelve un mecanismo de comunicación estéril.

La exploración intertextual se reconoce incluso en otras esferas del quehacer humano, aquí los ejemplos: los cineastas también son espectadores y por lo tanto crean reconstruyendo. De hecho una gran parte de la historia del cine está conformada por las películas que unos han hecho referenciadas a las que han hecho otros, como homenajes y citas a los autores admirados.<sup>47</sup> En el caso de los historiadores de arte, las minuciosas pesquisas que se llevan a cabo con el fin de relacionar obras con causas y efectos; la búsqueda de 'parentescos' entre la obra estudiada y otras; la incesante exigencia de localizar préstamos hacia otros autores, no es otra cosa que el mecanismo de la comunicación intertextual.

#### EL PLAGIO

Aunque la apropiación se considera de cierta forma un robo, es claro que ésta no se da sobre los objetos artísticos, sino sobre las imágenes, y en la mayoría de los casos estudiados, a los objetos derivados de su reproducción técnica. Como ya se comentó, de lo que un artista se apropia es de las copias impresas e infinitamente reproducidas del original que conserva sus atributos de objeto único.

En este sentido, los autores apropiacionistas toman la obra –su reproducción técnica– por el hecho mismo de que está imbuida entre

---

<sup>47</sup> Crear reconstruyendo es una habilidad que algunos cineastas pueden llevar al extremo, como es el caso de Carl Reiner con su película *Dead men don't wear plaid* (1982), hecha con retazos de cintas del cine hollywoodense de los 40's, en la que figuras como Humprey Bogart, Bárbara Stanwick, James Cagney, Lana Turner, Gary Cooper, James Stewart, y muchos otros interactúan con actores contemporáneos como Steve Martin, gracias a un arduo trabajo de edición y montaje.

otras cosas, del prestigio que antecede al autor y su sello distintivo de creación original. De este modo, el artista no está queriendo montar un engaño al hacer pasar una obra de otro como de su autoría. La apropiación se refiere a un proceso de creación en el que se toman elementos ya existentes para recomponer una obra nueva a partir de ellos, es decir re-escribir un texto nuevo apoyándose en las lecturas que ya se encuentran intrínsecas a la obra plagiada. Por ello, la noción de asimilar corresponde más que la de copiar al principio sobre el cual opera el arte apropiacionista, esto en virtud de que es llevando a cabo la práctica de asimilar –en el sentido de absorber y digerir–, como verdaderamente se puede hacer propio algo. También es importante considerar el sentido en que define el término *copiar* el escritor Lauro Zavala,<sup>48</sup> quien menciona que es una actividad en la que se reproduce una obra con finalidades no ligadas al engaño.

#### LA APROPIACIÓN COMO RECURSO POSMODERNO

Por otro lado, de acuerdo con el teórico Arthur C. Danto,<sup>49</sup> lo que define la contemporaneidad es que los artistas disponen del arte del pasado para la aplicación que cada uno le quiera dar. Metafóricamente, es como si el arte del pasado formara parte de un enorme supermercado visual donde cada artista obtiene el artículo –la imagen– que desea manipular, dentro de las extensas posibilidades tecnológicas de que se dispone hoy en día, que se suman a las expresiones plásticas tradicionales. En las artes visuales de las últimas dos décadas aproximadamente, a esta estrategia se le conoce como *apropiacionismo* o *citación*, y es un fenómeno artístico contemporáneo digno de atención cuya

---

<sup>48</sup> Lauro Zavala. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México, UAEM, 1998.

<sup>49</sup> Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 27.

importancia y alcances dentro del mundo de las artes visuales y de la cultura en general es indiscutible.

Edward Lucie-Smith aporta un comentario acerca del *por qué* de la apropiación posmoderna:

Las razones por las que los artistas se interesarían otra vez en la pintura y escultura producida antes de la Modernidad no son difíciles de adivinar. Volverse un artista es producto de la curiosidad visual, y los pintores y escultores no pueden aislarse completamente de las grandes obras del pasado aún si las teorías estéticas del momento tuvieran muy poco que ver con ella. De hecho, y ese era un extraño pero lógico giro de eventos, las obras de los grandes maestros, por lo menos para algunos artistas experimentales, empezaron a adquirir la atracción de lo que era prohibido.<sup>50</sup>

El autor está haciendo hincapié en el hecho de que uno de los mecanismos que usaron los artistas para llamar la atención del público hacia el arte apropiacionista, era transgredir los límites de lo que se consideraba correcto, ya que la apropiación también tiene mucho que ver con una actitud de crítica hacia la institucionalización del arte, y se ha convertido en uno de los puntos de discusión actual en relación a analizar el hecho de que somos testigos de cómo -en un panorama donde todo es posible-,

---

<sup>50</sup> Edward Lucie-Smith. *Artoday*. New York, Phaidon, 2004, p. 230.

lo visual tiene cada vez mayor preponderancia por encima de otros parámetros de expresión.

En este sentido es interesante también la acotación que hace Juan Martín Prada<sup>51</sup> acerca del carácter del apropiacionismo, que a partir de ciertos artistas puede verse especialmente dirigido hacia conceptos relacionadas con el transporte, destino, trayecto, etc., y otros términos más, todos derivados de la propia noción del envoltorio o caja de contenidos, que resulta en el desplazamiento y la transposición. Esto encuentra particular significado en la obra de determinados artistas que, desde Duchamp –e incluso antes como se comentó en el primer capítulo– han utilizado el trabajo de otros, convirtiendo al arte en su propio referente. Las preguntas entonces son ¿el arte está convirtiéndose cada vez más en un catálogo de visualidad útil para todo el que lo requiera?, ¿sería diferente el mundo del arte de no haber aparecido instrumentos de reproducción fotomecánica, de disponibilidad pública? Las respuestas que se leen a nuestro alrededor parecen ser afirmativas y aunque para algunos esto tiene tintes trágicos, ligados con la depredación, para otros representa un mundo de posibilidades creativas en nuestra actualidad que, a decir de Omar Calabresse, es esencialmente de carácter neobarroco.

#### OTRAS APROPIACIONES: PUBLICIDAD Y MODA

La apropiación está presente en el panorama cultural en todos los niveles como una de las más trascendentales tendencias y va más allá de la simple acción de tomar imágenes ya existentes para incorporarlas a una obra, convirtiéndose en un ejercicio estilístico

---

<sup>51</sup> Juan Martín Prada. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.

de transferencia de significados e incluso de transmutación de ellos.

Como ya se comentó, la cultura del reciclaje y la reutilización también son resultados directos de la reproductibilidad técnica, que ha permitido que exista un sinnúmero de copias y duplicados hasta el punto que se deben recurrir a prácticas como la reutilización de los objetos para evitar entre otras cosas, la escasez. Este aspecto de la contemporaneidad es también fruto del enorme engranaje que representa el nuevo final de la línea de producción capitalista que inició con la revolución industrial y en la que los objetos y sus materiales recirculan convertidos en productos nuevos. El singular juego de reaprovechamiento que constituye el reciclaje, permite que algunos productos de desecho sufran interesantes transformaciones, como los envases plásticos que se reutilizan para la elaboración de prendas de vestir. De este modo, el reciclaje como consecuencia directa de los procesos de producción masiva en la sociedad de consumo, alcanza un matiz único dentro de la esfera de la cultura visual, donde no es nuevo encontrar la reutilización de elementos como mecanismo creativo. Se puede decir entonces que el reciclaje, como otro de los rasgos que definen a la cultura de la posmodernidad, es un término que también delimita a la apropiación: al reutilizar una obra se está llevando a cabo un tipo de *reciclaje de lo visual*. Acerca de este tema Andrew Darley comenta:

El reciclaje (...) supone una especie de reaprovechamiento, un redescubrimiento de 'ingredientes y signos culturales obsoletos' que se utilizan para reproducir una modalidad peculiar de

novedad, que reutiliza lo antiguo para producir originalidad en el presente.<sup>52</sup>

Esta actitud predominante de reutilizar y reciclar, se refleja en todos los aspectos de la cultura: cine, música, diseño, publicidad o moda, son algunos de los campos en los que se encuentra fácilmente esta tendencia representativa que desde las últimas décadas del siglo XX se emplea libremente y a la que nos hemos acostumbrado, es decir que estamos bastante familiarizados con las sucesivas oleadas de ismos, de moda 'retro' y de *remakes*. Esta condición ocasiona que el plagio y el reciclaje tengan el carácter de lo accesible, de lo que se pone al alcance de cualquiera, desmaterializando el sentido único de la obra original:

El multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere su actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva al encuentro de cada destinatario.<sup>53</sup>

La publicidad y la moda son dos campos en los que la cita al gran arte es un asunto obligado de referencialidad y creatividad interpretativa. A continuación veremos algunos casos de apropiación en estos ámbitos de la cultura visual contemporánea.

---

<sup>52</sup> Andrew Darley. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 105.

<sup>53</sup> Walter Benjamín, *op. cit.*, pp. 22-23.

#### PUBLICIDAD DE GALERÍA

Entre el arte y la publicidad siempre ha habido un cierto romance. Es bien sabido que desde que Duchamp realizó un *ready made* que consistía en la alteración de la etiqueta de una lata, (homenajeando al surrealista Guillaume Apollinaire) e igualmente con su versión de la Mona Lisa bigotona y el urinario, definió una postura en la que el mundo de los productos y la publicidad serían utilizados para diluir los límites entre el gran arte y la cultura popular.

Los artistas pop igualmente echaron mano de elementos tomados de la publicidad para integrarlos en sus composiciones, con lo cual se ha ido tejiendo una interrelación entre ambos campos, por lo que a lo largo de todo el siglo XX hemos visto que se fue disolviendo el rigor en los parámetros que delimitan la esfera de operación entre arte y publicidad. Gracias a ello, reconocidos artistas como Dalí o Leger elaboraron pinturas exclusivamente para ser usadas en anuncios publicitarios. La utilización de grandes obras maestras en la publicidad tenía en el fondo el sesgo de una táctica: los publicistas decidieron que el camino más corto para llegar al arte era divirtiéndose con él, dándose a notar con esto, porque eran irreverentes.<sup>54</sup>

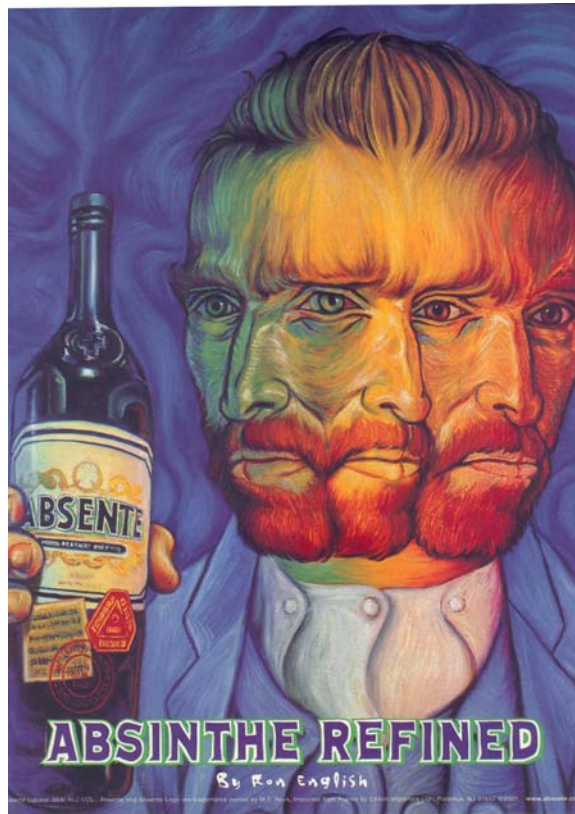
En el fondo, la apropiación de obras maestras tenía que ver con el espíritu cargado de ironía que abunda actualmente en la publicidad, y que es sintomático de la posmodernidad. De este modo, han cobrado notoriedad algunas campañas que involucran a artistas cuyas propuestas visuales son más contemporáneas y

---

<sup>54</sup> Barry Hoffman. *The Fine Art of Advertising*. New York, Stewart, Taborly & Chang, 2002, p. 21.

audaces, como por ejemplo la del vodka *Absolut* en la que ha participado Keith Haring.

En este sentido, los anuncios publicitarios de licores, siempre han estado al día en lo que al uso de obras de arte se refiere. Las firmas publicitarias también han marchado con el desarrollo de los tiempos y se interesan en incluir al arte en formas relacionadas con la apropiación posmoderna, al contratar a artistas que imiten estilos personales u obras reconocidas.



Ron English  
Publicidad para  
la bebida Absente  
2001

La compañía *Absente*, por ejemplo, lanzó en el año 2001 un anuncio en el que el artista Ron English realizó una versión del *Autorretrato de Van Gogh* de 18--. Este marca se ostenta como la original bebida que ha tenido entre sus más asiduos clientes al mismo Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Oscar Wilde, Ernest



Hemingway, entre otros reconocidos artistas. Esta bebida, también conocida como ajenojo, está realizada a base de una planta que tiene efectos narcóticos, quizá de ahí la triple representación del rostro del pintor.

Por otro lado, en las revistas españolas podemos encontrar a *La maja vestida* de Francisco de Goya, promoviendo la venta de seguros médicos familiares en una imagen en la que pierde toda su aura de modelo seductora para transformarse en madre de familia, casada y con dos hijos.



Francisco de Goya  
La maja vestida  
1800-03  
óleo/ tela

**SANITAS FAMILIA:**  
EL PRIMER SEGURO MÉDICO  
QUE SE PREOCUPA POR LA FAMILIA.

Tener un niño en casa exige mucho tiempo y dedicación. En Sanitas sabemos que los niños requieren unos mayores cuidados, porque la prevención de hoy es la salud de mañana.

Por ello, Sanitas Familia es un seguro médico que cubre las necesidades de todos los miembros de la familia y cuenta con nuevas coberturas, como la dental, con la que dispondrás de un experto cuadro de odontólogos a precios muy ventajosos. Para que el día de mañana tus hijos puedan contar con una perfecta salud bucodental.

SÓLO POR INFORMARTE\* EN EL 901 10 02 10, EN LA WEB O EN CUALQUIERA DE NUESTRAS OFICINAS, RECIBIRÁS GRATIS EL CD-ROM CON EL PROGRAMA INTERACTIVO "HISTORIA MÉDICA", PARA QUE REALICES EL SEGUIMIENTO DEL HISTORIAL MÉDICO DE TU FAMILIA.

**SANITAS FAMILIA**  
HISTORIA MÉDICA

**SANITAS**  
PARA LO QUE DE VERDAD IMPORTA

Publicidad para la compañía aseguradora española Sanitas ca.2000

Muchos otros ejemplos se pueden encontrar fácilmente en el mundo de la publicidad, relacionados con el uso que los profesionales de esta área hacen de la fuerza que las imágenes de obras de arte reconocibles proporcionan para enriquecer los lenguajes mercadotécnicos del comercio, debido en gran parte a que aportan además, la aceptación garantizada del consumidor. Sin embargo hace falta matizar este comentario con una acotación que hace John Berger:

Cualquier obra de arte 'citada' por la publicidad sirve para dos fines. El arte es un signo de opulencia; se encuadra en la buena vida; forma parte del mobiliario que el mundo atribuye al rico.<sup>55</sup>

Es decir, que la publicidad apela incluso a que los mensajes están dirigidos a cierto tipo de usuario que cuenta con el nivel económico y bagaje cultural para decodificarlos, por ello no es casual que los productos de los ejemplos comentados (un licor importado y un anuncio de seguros médicos) no sean accesibles a todos los estratos sociales, sino solamente a quienes pueden pagar por ellos.

#### MODA DE MUSEO

El terreno de la moda ha sido siempre un campo fértil donde florece y se estimula la creatividad de los diseñadores, quienes se apoyan en elementos que enriquezcan visualmente los productos con el fin de hacerlos más atractivos a las masas consumidoras.

---

<sup>55</sup> John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 149.

En este sentido los modistos recrean el imaginario colectivo a partir del uso de referentes, que para los usuarios sean fácilmente identificables y proporcionen un sentido de estatus y pertenencia en ellos. De este modo es posible encontrar camisetas estampadas con versiones de cuadros famosos (recientemente Frida Kahlo desplaza a la Mona Lisa), vestidos de diseñador que hacen referencia a cuadros de Piet Mondrian, o que desde la década de 1970 citan a Warhol o Kandinsky.

Existen muchos ejemplos de la apropiación que la moda ha hecho del gran arte, sin embargo se han seleccionado los siguientes como una muestra de la creatividad con que ese campo se apropia de las lecturas intrínsecas en la pintura y recodifican, con toda naturalidad, los mensajes que habitan el gran arte.

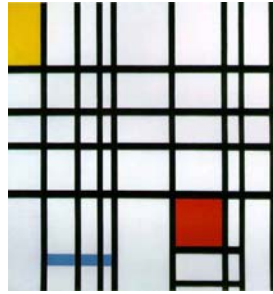
El diseñador Yves Saint Laurent realizó un vestido a partir de las propuestas geométricas de Piet Mondrian. Prendas como esta son importantes porque constituyen la parte histórica del mundo de la moda, y forman parte de colecciones de las casas diseñadoras, como ésta que se localiza en un museo de París, donde se encuentra registrada con firma de autor y fecha de realización –el 18 de agosto de 1965–, como si se tratara de una obra de arte.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> *Museo del traje mexicano. El siglo cosmopolita*. México, Clío, 2001, portada del vol. VI.



Yves Saint Laurent  
Vestido inspirado en la  
obra de Mondrian  
1965



Piet Mondrian  
*Composición en rojo,  
amarillo y azul*  
1921

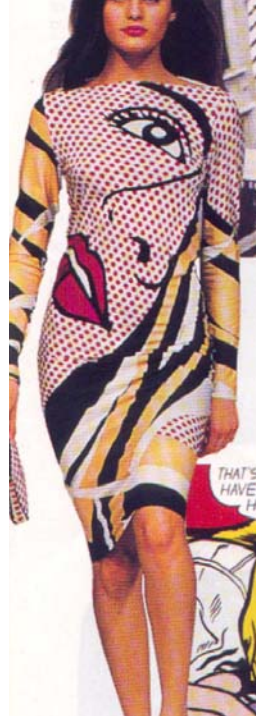
Otras propuestas incluyen diseños de artistas pop. Las latas de sopa Campbell's de Warhol fueron empleadas para realizar un vestido con material efímero y las obras de Roy Lichtenstein siguen teniendo vigencia como propuestas para estampados de textiles a inicios del siglo XXI.



Autor desconocido  
Vestido inspirado en la obra  
de Warhol  
1966-1967



Andy Warhol  
*Lata de sopa Campbell's*  
1962  
serigrafía



Roy Lichtenstein  
*Muchacha con cinta en el pelo*  
1965  
óleo y magna / lienzo  
122 x 122 cm

Iceberg  
Vestido inspirado en la obra de Lichtenstein  
Primavera 2001

Por otro lado, diseñadores como Armando Mafud han dejado ver en sus creaciones que la tendencia apropiacionista también se puede llevar a la alta costura, con sus vestidos de gala que citan las obras del pintor oaxaqueño Rodolfo Morales. Son trabajos delicados hechos a mano sobre finas telas, como seda o raso. Este diseñador también ha utilizado en los estampados para faldas, imágenes tomados de las decoraciones de las iglesias coloniales del sureste del país o alusivas a la revolución mexicana, rescatadas de fragmentos de pinturas murales.



Rodolfo Morales  
*Sin título*  
óleo / tela  
1991  
120 x 150 cm





Vestidos de gala de Armando Mafud inspirados en la obra de Rodolfo Morales y en temas de la revolución mexicana

Con los ejemplos antes mencionados, se puede observar que la apropiación es una estrategia en la que la intención de la realización de las prendas no necesariamente está relacionada con los mensajes en las obras pictóricas, más bien, al igual que en la publicidad, se apela a que el consumidor aspire a formar parte de un grupo selecto que posee bienes materiales únicos y originales y que cuenta con un sentido de pertenencia y estatus.

#### LA APROPIACIÓN EN LAS ARTES VISUALES

Ana María Guash en su libro *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, comenta con respecto al apropiacionismo de los ochentas, que éste se estableció creando

una tendencia que buscaba hacer un giro hacia la imagen y su potencial narrativo intrínseco, e incluso ponderaba un renovado interés hacia la pintura representacional, en contraposición con la austeridad impuesta por los últimos episodios de la modernidad, que hacia la década de 1970 se había visto representada en formas artísticas pulcras y asépticas como el minimalismo y el arte conceptual. De este modo, resultó paradigmática la exposición *Pictures* que en octubre de 1977 se organizó en el Artist's Space de Nueva York y en la que participaron artistas que:

...en ningún caso trabajaban con imágenes originales de la realidad, o fruto de la imaginación, sino con imágenes apropiadas directamente de otras imágenes que reflejaban el mundo circundante con el que, consecuentemente, mantenían un tenso diálogo de significaciones...<sup>57</sup>

Aunque, de acuerdo con el texto del catálogo de la exposición, escrito por Douglas Crimp, este “tenso diálogo de significaciones” estaba íntimamente ligado con el hecho de que en muchas de las obras el mensaje mismo estaba en el medio que cada artista había escogido (recordemos a McLuhan), porque el sentido principal de rescatar una imagen desde su esfera, no es otro que el de estimular el deseo en el espectador de entablar ese diálogo con ella, a través de su propio bagaje referencial y cultural. Sin embargo esto tampoco significa que el apropiacionismo se pueda

---

<sup>57</sup> Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2000, p. 342.

reducir a ser un simple juego de indagación de fuentes e intertextualidad.

Si bien, los artistas que participaron en esta exposición abiertamente tomaban posturas opuestas a movimientos artísticos como el minimalismo, que abanderaban la pureza y simplicidad de formas como uno de los últimos reductos de la modernidad, otros artistas apropiacionistas tenían comentarios que apuntaban hacia la decadencia del proceso de institucionalización del arte y los dudosos mecanismos oficialistas del certamen y la premiación. Según Guasch, la importancia de esta exposición radica en que “puede considerarse como el inicio de la posmodernidad teórico-citacionista”<sup>58</sup> basándose principalmente en el hecho de que se realizaron obras a partir de imágenes ya existentes, no necesariamente todas extraídas del ámbito de la pintura, sino también del cine, la publicidad y un aspecto muy importante, de imágenes resultantes de procesos de reproducción fotomecánica, como la fotocopia.

En esta exposición participaron artistas que se apoderaban cínicamente de imágenes que formaban parte de anuncios espectaculares, spots televisivos, promocionales de revistas, etc., además, fueron elogiados por Crimp debido a que se inmiscuyeron en áreas que de algún modo eran ajenas a su ámbito, fomentando las actividades interdisciplinarias entre las artes tradicionales y las emergentes que se apoyaban en tecnologías, como el video y el performance.

---

<sup>58</sup> Idem.



En este sentido, recientemente nos ha tocado atestiguar el rápido crecimiento en la utilización del Internet como el archivo visual más importante y de fácil disponibilidad. Las implicaciones que representa el uso de dichas imágenes obtenidas en la red, pero sobretodo el hecho de que exista semejante apertura a la visualidad y las consecuencias que a la larga puedan tener estos procesos de acceso a la imagen, parecen estar todavía lejos de llegar a asimilarse, al igual que en los años treinta del siglo pasado significaron para muchos las proféticas palabras de Benjamin.

A modo de justificación, el arte apropiacionista recurre a estrategias como el plagio y el reciclaje para dar apoyo y sustento -de manera tangencial si se prefiere- a un cierto propósito de *validación* de sus propias obras, es decir, del mismo modo que este texto carecería de un mínimo carácter de veracidad si no se recurriera a fragmentos extraídos de textos escritos por teóricos reconocidos, los apropiacionistas recurren a las obras de artistas de trayectoria importante, cuyos objetos no dejen lugar a duda acerca de la jerarquía que han alcanzado en el mundo del arte, sin embargo sus objetivos no necesariamente están ligados a la pesquisa referencial sino que se relacionan con la búsqueda de estructuras de significación en el mundo de las imágenes: los vasos comunicantes de la iconosfera.

## TIPOS DE APROPIACIÓN

Dentro del campo de las artes visuales es posible distinguir dos categorías de apropiación:

- I. La apropiación icónica de una obra como referente para reelaborar una versión nueva. En este caso se toma *la imagen* para reinterpretarla, por lo que en general en esta categoría están las obras que el autor 'transcribe' por medio de su propio lenguaje, que puede ser pictórico, por ejemplo.
- II. La apropiación *de la reproducción técnica* de una obra. Aquí, se extrae de manera quirúrgica una imagen para insertarla en una composición nueva, a partir de 'principio collage'. En este caso se encuentran las exploraciones creativas de tipo caja-collage y los ensamblajes.

Considerando lo anterior, y con el fin de contar con un aparato crítico estable, tomemos por convención lo que plantea Teresa del Conde en relación a este tema en el catálogo de la exposición *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*,<sup>59</sup> donde engloba a las influencias, variaciones, préstamos, apropiaciones<sup>60</sup>, y paráfrasis como las diversas categorías que bajo el término *tropos*<sup>61</sup> distinguen el tipo de resultados y experiencias plásticas a las que se ha venido haciendo referencia dentro de las estrategias y posibilidades de la posmodernidad.

---

<sup>59</sup> Teresa del Conde, "Tropos" en *Encuentros de la historia del arte...*, *op.cit.*, pp. 9-29.

<sup>60</sup> La inclusión del término apropiación, como una categoría dentro del apartado de igual nombre, responde a un deseo de no romper la congruencia que expone Teresa del Conde en su clasificación.

<sup>61</sup> Los tropos son figuras retóricas que consisten en usar una palabra en un significado no habitual al que se usa, ejemplo de ello es la metáfora.

**INFLUENCIA:** *Los motivos artísticos son migratorios desde la prehistoria hasta nuestros días, ya sean imágenes o conceptos, y actúan a un nivel pre-consciente.*

Sin importar que lo queramos o no, somos influenciados por la multitud de imágenes a la que nos exponemos cotidianamente y con mayor razón si hemos sido adiestrados para analizar imágenes y se tiene una vasta cultura visual a partir de la cual se llevan a cabo decisiones plásticas y estéticas.

Las influencias no solamente consisten en remitirse a imágenes para reinterpretarlas, y pueden ser a diferentes niveles: en la técnica, los aspectos formales, las soluciones plásticas, las afiliaciones intelectuales, etc. Un ejemplo puede ser la etapa cubista de Rivera que tiene mucho que ver con el periodo que pasó en París al lado de ese grupo.



Diego Rivera  
*Retrato de Martín Luis Guzmán*  
1915  
óleo / lienzo

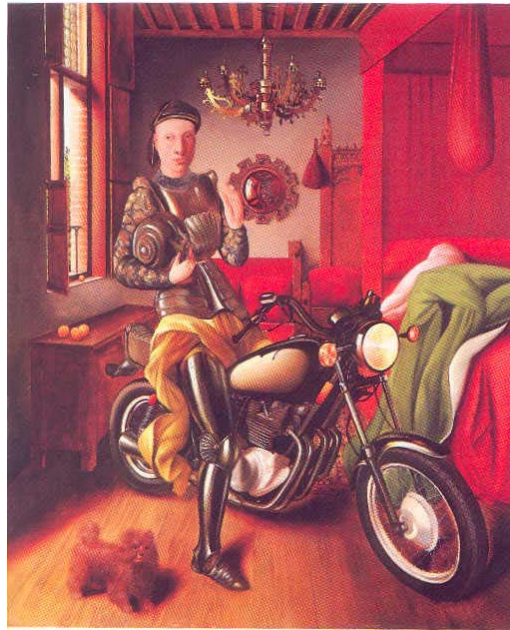
**VARIACIÓN:** *Reformulación de un planteamiento del que pueden generarse series diferenciadas del original, sin perder el referente.*

Las variaciones no tienen un carácter de espontaneidad, por lo que generalmente son planteamientos que han madurado al calor de un análisis exhaustivo de la obra original. En el campo de la música los temas con variaciones se practican comúnmente, e incluso algunos han alcanzado mayor notoriedad que sus referentes. Un destacado ejemplo de la variación está en la serie de veintitrés pinturas que Benjamín Domínguez realizó a partir de *El matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck (1390-1441) .



Jan van Eyck  
*El matrimonio Arnolfini*  
1434  
óleo / madera  
81.8 x 59.7

En estas obras, Domínguez logra que la pintura original permanezca en la mente del espectador, aún cuando en algunas de las variaciones como *El solitario guardián de la honra* y *El hombre de la armadura* los personajes principales incluso tengan diferentes identidades y por lo mismo, hayan cambiado el vestuario y los accesorios.



Benjamín Domínguez *El solitario guardián de la honra Políptico*  
1985  
Temple y óleo / madera



Benjamín Domínguez *El hombre de la armadura Políptico*  
1985  
Temple y óleo / madera

En el campo del ensamblaje, también se pueden encontrar ejemplos de variaciones. Joseph Cornell, en su serie *Medici Slot Machine* realizó por lo menos dos versiones a partir de la misma reproducción fotográfica de la pintura del príncipe Piero de Medici. En ambas se pueden encontrar prácticamente la misma

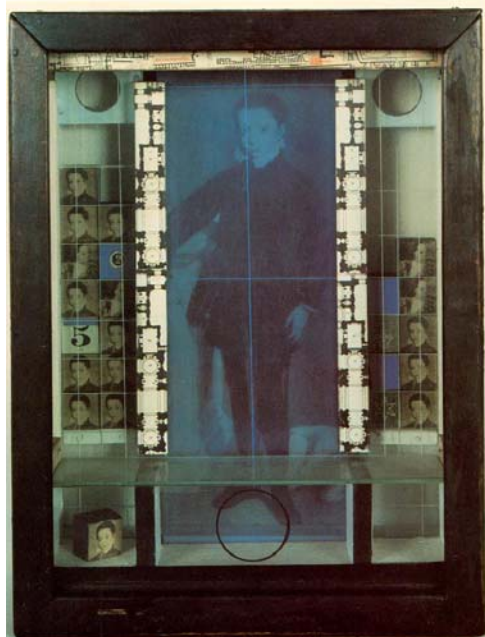


## Apropiación, estrategia de la posmodernidad

composición y elementos: al centro una mica o vidrio azul nos revelan el origen soberano del sujeto, a sus pies una pequeña pelota azul o un aro que solamente la sugiere, a los costados varios retratos pequeños, molduras de madera, cubos, entre otras cosas.



Dos obras de Joseph Cornell hechas a partir de la misma imagen, ambas de la serie '*Medici Slot Machine*' c. 1953  
Ensamblajes  
43 x 27 x 11.2 cm  
(cada uno)



**PRÉSTAMO:** *Tomar detalles concretos de obras consagradas para integrarlos a composiciones nuevas, sin una intención mezquina, sino como una manera de referir a un autor de manera reverencial.*

Los préstamos no siempre son explícitos y algunas veces han requerido de búsquedas detectivescas rastreando las fuentes. En este sentido uno de los ejemplos más célebres está en *El desayuno en la hierba* en el que Edouard Manet (1832-1883) tomó prestadas las figuras del grabado *El juicio de Paris* de Marcantonio Raimondi quien, según las pesquisas de los historiadores, a su vez las había requerido en préstamo a Rafael.<sup>62</sup>



Marcantonio Raimondi  
*El juicio de Paris* (detalle)  
ca.1515-1516  
grabado al cobre  
28.9 x 44.2 cm



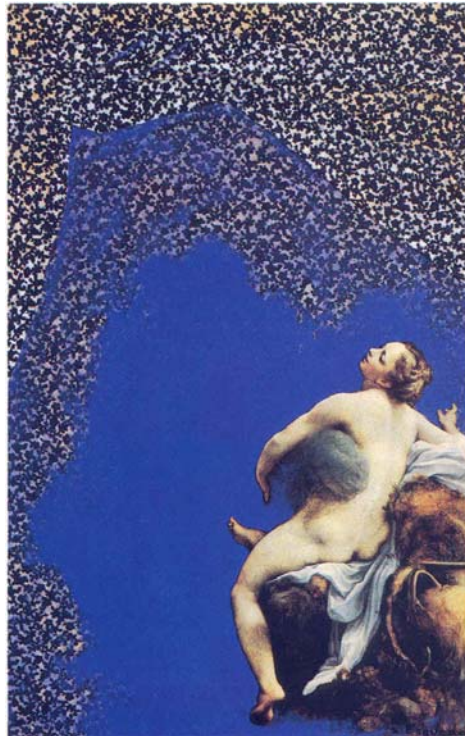
Edouard Manet 1832-1883  
*El desayuno sobre la hierba*  
(detalle)  
1863  
óleo / lienzo  
208 x 264.5 cm

<sup>62</sup> Martina Padberg, "La pintura histórica y la modernidad" en *Museo de Orsay*. Barcelona, Köneman, 2000, pp.180-183.

**APROPIACIÓN:** *Traer a la obra a un autor usando fragmentos explícitos y reconocibles.*

Las apropiaciones son deliberadas y presentan la fuente tal cual es sin modificar ni complicar la morfología, por lo que el comentario, y razón de ser de esta categoría, permanece a nivel retórico. Aunque la técnica puede variar, por lo regular son reproducciones fotomecánicas que forman parte de collages, objetos artísticos, ensamblajes, etc. En la obra *Variaciones sobre un tema de Correggio*, Xavier Esqueda extrajo un fragmento de la pintura *Júpiter e Io* de Antonio Allegri Correggio (1489-1534), sin alterarlo en lo más mínimo, pero integrándolo a su versión de la obra.

Antonio Allegri Correggio  
*Júpiter e Io* (detalle)  
ca.1531  
óleo / tela  
163.5 x 70 cm



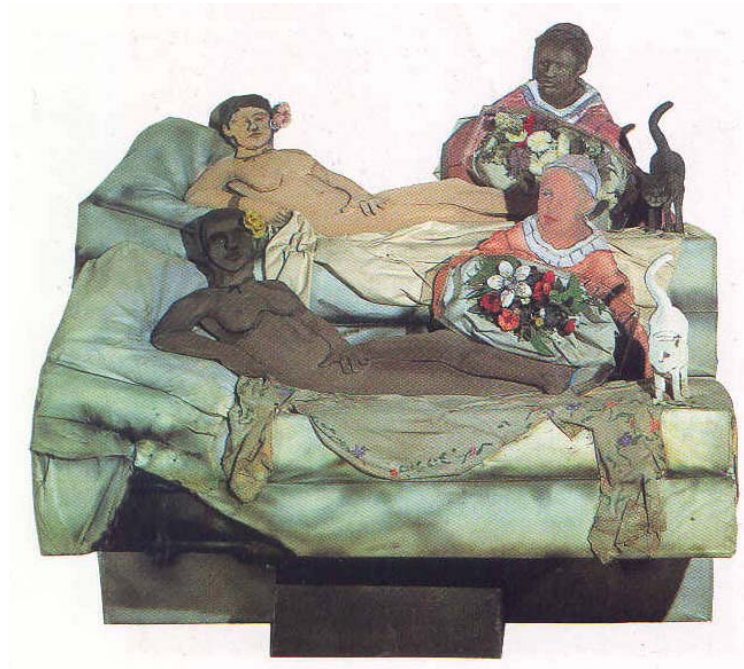
Xavier Esqueda  
*Variaciones sobre un tema de Correggio*  
1965  
collage / fibracel  
39 x 24.5 cm



**PARÁFRASIS:** *Versión libre, por su carácter lúdico puede ser caricatura de la obra original.*

En este sentido, en la paráfrasis la obra está reproducida con una intención diferente a la original, puede ser una representación más libre cuyo fin sea reinterpretarla, aunque sin llegar a ser una parodia, por lo que sí está relacionada con el sentido de ampliar el comentario.

Edouard Manet  
*Olympia*  
1863  
óleo / lienzo



Larry Rivers  
*I like Olympia in Black Face*  
1970  
ensamblaje

En su ensamblaje *I Like Olympia in Black Face* el artista norteamericano Larry Rivers tiene la intención de aportar al texto original un comentario mordaz, que está transmitido por la duplicación en la representación de ambos personajes con rasgos étnicos opuestos a la Olympia original. De este modo se cuestiona la trascendencia que tienen los argumentos raciales y el modo en que se ha excluido esta problemática por los centros artísticos del arte occidental.

#### ACTUALIDAD APROPIACIONISTA EN EL ARTE MEXICANO

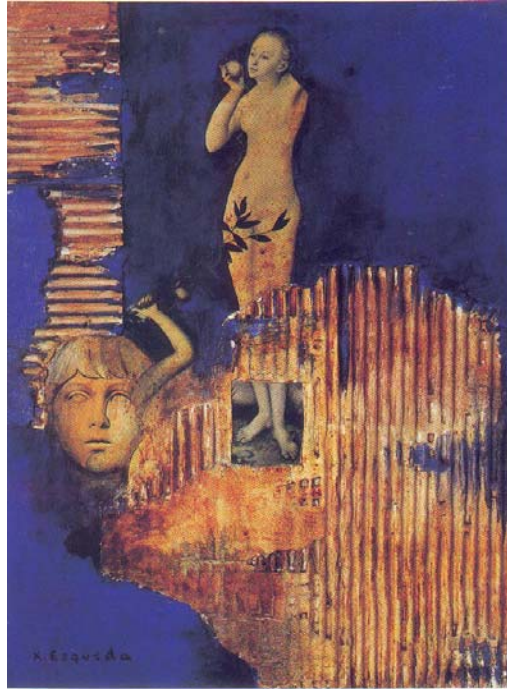
Es necesario mencionar que en México también tuvimos nuestra propia versión de aquella exposición *Pictures* que según Ana María Guasch definió y sentó las bases de la apropiación posmoderna. En conmemoración del V Centenario del Encuentro de Dos Mundos, el Museo de Arte Moderno organizó en 1992 la exposición *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*, en la que participaron destacados artistas de la plástica mexicana. Algunos realizaron obras *ex profeso* para la exposición, mientras que otros ya tenían antecedentes de su acercamiento personal con el arte apropiacionista, y contaban con obra en la que citaban pinturas de grandes maestros europeos. En la exhibición se expusieron 69 obras, entre pinturas, esculturas, ensamblajes y collages de 22 artistas, que elaboraron sus propuestas a partir de los planteamientos de otros 25 autores cuyos trabajos –en su mayoría pinturas– fueron realizadas entre los siglos XIV al XX.

COLLAGES DE XAVIER ESQUEDA

Xavier Esqueda (n. 1943) es uno de los artistas que participaron en esta exposición realizando collages con materiales de bajo costo como cartón corrugado, piezas metálicas, hilo y retazos de tela. Esqueda se valió de las obras de varios autores y a partir de sus reproducciones fotomecánicas planteó su exploración creativa. En la obra *Memorias olvidadas* utilizó al personaje de la pintura *Retrato de un joven* (ca.1550), de Giovanni Antonio Boltraffio, al que le añadió retazos de paliacates rojos, malla metálica e hilos. Para *Variaciones sobre un tema de Lucas Cranach* se basó en la obra *Adán y Eva*, en la que aprovechó además las cualidades del cartón corrugado para crear un efecto texturizado. En todas estas obras Esqueda mantuvo la unidad formal con algunos elementos comunes: la retícula de líneas verticales, creada con tela o con la misma textura interna del cartón corrugado, así como también el uso de hilos como medio para crear líneas estructurales que direccionan la atención del espectador hacia puntos específicos de la composición.



Xavier Esqueda  
*Memorias olvidadas*  
1965  
caja collage  
51 x 37 x 5 cm



Xavier Esqueda  
*Variaciones sobre un tema  
de Lucas Cranach*  
1965  
collage / fibracel  
40 x 30 cm

A propósito de estas obras, el poeta y crítico Alberto Blanco dice:

Allí están los collages y las cajas de Xavier Esqueda, que en un diálogo silencioso -como lo habría hecho Thoreau- conversan al mismo tiempo con Joseph Cornell, Jiri Kollar y la tradición.”<sup>63</sup>

Valga la comparación para comentar que a partir de Cornell, todos los artistas que se han planteado incursiones artísticas objetuales del tipo caja-collage, remiten a éste, ya sea de manera deliberada o involuntariamente.

---

<sup>64</sup> Alberto Blanco, “Encuentros y desencuentros. Mientras hay espacio hay tiempo” en *Encuentros de la historia del arte...*, *op.cit.*, p. 61.

ENSAMBLAJES DE ALBERTO GIRONELLA

Alberto Gironella (1929-1999) es uno de los artistas mexicanos más reconocidos en el campo de la apropiación. En sus obras no solamente hay remisiones hacia el arte, sino que igualmente convoca a estrellas de la música pop, divas del cine, o caudillos de la revolución mexicana, así como también mantiene latente la presencia de la cotidianeidad con el empleo de objetos reciclados o de uso común que tienen un lugar primordial en sus ensamblajes y montajes, en los que además realiza sus propias versiones de las pinturas de los grandes maestros, especialmente los del barroco español.

Sin haber realizado estudios artísticos, sino en el área de la filosofía, Gironella comenzó a trabajar en pinturas-objeto desde la década de 1960 y después de un tiempo de maduraciones artísticas, logró consolidarse como uno de los representantes de la plástica mexicana más importantes de su generación.

Su retablo *Las hijas de Lot (La familia de Carlos IV)* tiene la intención de aportar un comentario, basándose en la amalgama generada por la información de las obras originales reinterpretadas y los objetos, en este caso latas y pequeñas botellas, que nos remiten a los representativos comercios de ultramarinos que en México fueron establecidos por los españoles, desde su llegada a nuestro país en el siglo XVI.

Por sus características formales, estas obras también son definidas como *composiciones-armario*<sup>64</sup> en las que se compartimentan los

---

<sup>64</sup> Teresa del Conde, "Presencias: historia de una controversia" en *Pintura Mexicana 1950-1980*. Catálogo de exposición. México, Conaculta, INBA, IBM, 1990, pp. 21-30.



espacios con el fin de permitir la coexistencia de áreas pintadas y objetos, en un riguroso equilibrio compositivo. No obstante, Gironella no incluye objetos aleatoriamente, sino que los selecciona, formando parte de un vocabulario particular en el que las corcholatas, las latas de aceite de oliva y las botellas de licor, narran en retrospectiva, datos biográficos del autor.



Francisco de Goya  
*La familia de Carlos IV*  
1800  
óleo / lienzo  
280 x 336 cm



Alberto Gironella  
*Las hijas de Lot*  
(*La familia de Carlos IV*)  
1984-1987  
retablo  
303 x 241 x 30 cm

En México, las artes visuales contemporáneas están plagadas de artistas que recurren a la apropiación desde diversas posturas: ya sea reelaborando pinturas e integrándolas a sus composiciones a la manera tradicional, (como lo hacen Arturo Rivera y José Castro Leñero) o pintándolas sobre diversas superficies para luego insertarlas y formar parte de retablos-instalación (como Rafael Cauduro); otros más optan por retomar la apropiación desde la estética de la llamada neografía, utilizando sellos y transferencias de imágenes con la ayuda de fotocopias; algunos más elaboran ensamblajes efímeros que son armados exclusivamente para fotografiarse y posteriormente desmontarse, por lo que no pueden ser catalogados propiamente como tal, sino que están dentro del marco de eventos con carácter único como el performance. Nos encontramos aquí ante una categoría diferente del ensamblaje en la que el objeto deja de ser una de las partes que integran la obra, para convertirse en la obra misma. Es el ensamblaje convertido en objeto-fotografía.

Multiplicidad de medios y eclecticismo son dos características que pueden apreciarse en estas reproducciones que si bien cuestionan los límites tradicionalmente acordados de las diferentes disciplinas plásticas, aumentan por ello tanto la ambigüedad como la polisemia, pues actúan como señales que despiertan mecanismos de la mente como la asociación y el recuerdo.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Armando Torres Michúa. "Museo en imágenes. Comentario a la obra de Carlos Aguirre", en *Artes Plásticas, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México, UNAM-ENAP, vol. 3, núm. 12, marzo de 1991, segunda de forros.

De este modo, se puede ver que son muchos más los artistas mexicanos que recurren a la apropiación de obras del pasado, sin embargo cabe destacar que son pocos los que las elaboran a partir de reproducciones fotomecánicas, como el caso de Esqueda, un caso que resulta particularmente importante porque las obras que se presentaron en la citada exposición de 1992 *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*, fueron realizadas en 1965, con casi una década de anticipación a la exposición *Pictures* y a los textos críticos con que Douglas Crimp la acompañó y que promulgaban el nacimiento de la apropiación posmoderna.



## EXPERIENCIA CREATIVA PERSONAL EN EL CAMPO DEL ENSAMBLAJE

**A**nalizar el proceso creativo ha sido un ejercicio de introspección que me ha permitido considerar mi propia producción plástica con un sano y necesario distanciamiento<sup>66</sup> con el objetivo de lograr dimensionar todas sus facetas y componentes. Con este análisis también he descubierto algunas de mis compulsiones, como la iconofilia, que es el amor extremo por las imágenes (yo me pregunto ¿quien que se dedique a hacer collage, no la padece también?). Román Gubern se refiere al ejercicio de recopilar fotos, grabados y postales como un modo de poseer vicarialmente imágenes, en un acto que confunde la glotonería óptica y el deseo de atesorar todas las bellezas del mundo.<sup>67</sup> En este sentido, el coleccionismo de imágenes tiene ciertos matices, puesto que su consumo resulta ser un tipo de adicción, que llevada al extremo se convierte en una necesidad

---

<sup>66</sup> El lector sabrá disculpar que en este capítulo abandone el estilo narrativo impersonal por la primera persona, lo cual considero necesario debido a la dificultad que resultaría relatar mi propia experiencia como si fuera la de alguien más.

<sup>67</sup> Román Gubern. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 11.

imperativa por recopilarlas, acumular libros, revistas, tarjetas y en general cualquier objeto que contenga imágenes impresas.<sup>68</sup>

Juan Acha en su libro *Introducción a la creatividad artística*<sup>69</sup> plantea que los procesos creativos tienen orígenes más allá de lo que podemos ser conscientes, y al realizar esta investigación me percaté de que esto es totalmente cierto. Me explico: muchos años antes de pensar siquiera en estudiar Artes Visuales (confieso que en un principio mi vocación era la Arquitectura), cayó en mis manos un librito llamado *El museo de Rius*<sup>70</sup> en el que el autor se divertía poniendo globos con mensajes chuscos a los personajes de varias obras de los grandes maestros. El ejercicio hecho por Rius es verdaderamente hilarante y él mismo destaca que no lo hacía por burlarse de los autores y sus esfuerzos artísticos, sino como un modo de desacralizar al gran arte, así como también de acercarlo a otro tipo de público. Sin ser plenamente consciente de ello, la actitud de Rius fue para mí una de las semillas de la que con el tiempo, surgió parte de los trabajos que se presentan en esta investigación.

#### DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROCESO CREATIVO

A continuación expondré cómo ha sido mi proceso creativo a partir de la metodología que presenta Acha,<sup>71</sup> en particular a lo referente a los *tres tipos de ejecuciones* por las que transita el artista,

---

<sup>68</sup> Browne Sartori, Rodrigo, "De antropófagos devoradores de imágenes a iconofágicas imágenes que nos devoran" en *Revista electrónica Razón y palabra*, número 27 <http://www.razonypalabra.org.mx/antteriores/n27/rbrowne.html>

<sup>69</sup> Juan Acha. *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 1992.

<sup>70</sup> Eduardo del Río García. *El museo de Rius*. México, Editorial Posada, 1987.

<sup>71</sup> Es importante mencionar que Acha desarrolla este tipo de análisis de obra, considerándola de manera holística, por lo que igualmente tomaré mi propia producción en su totalidad.

posteriores a la etapa de instrucción inicial del aprendizaje profesional, que son:

1. EJECUCIONES PRECREADORAS: *son las de la maduración de las búsquedas en una sola dirección y territorialidad artística.*
2. EJECUCIONES CREADORAS: *en las que se materializa y consolida la 'solución mayor' encontrada por el artista como fin de su proceso creativo.*
3. EJECUCIONES POSCREADORAS: *en las que se busca el perfeccionamiento evolutivo de la creación ya consolidada.*

Acha también determina que el concepto de *solución mayor* es una decisión plástica importante que hace el artista, cuyas repercusiones serán determinantes en el desarrollo general de la obra.

#### *A. EJECUCIONES PRECREADORAS*

Esta es la etapa inicial del verdadero proceso creativo, un periodo de experimentación con materiales y estilos. Como característica primordial podemos decir que es una etapa en la que los aciertos y errores determinan las rutas creativas. Este periodo también es de búsqueda de respuestas y a partir de los resultados exitosos se va configurando el lenguaje personal.

#### *MI PROPIO CAMINO*

Hace algún tiempo me especializaba en hacer retratos a lápiz, en su mayoría de ancianos, hechos a partir de fotografías que yo misma les tomaba. Es un tema que me interesa, pero que he dejado de lado por un tiempo.

Esos dibujos requerían de mucha concentración por estar muy detallados, debido a que buscaba un resultado mimético y dedicaba a su elaboración lapsos de cuatro a cinco horas continuas diarias.



Laura Corona  
*Anciana*  
1992  
Grafito / papel  
51 x 37 cm

En este periodo hubo varios acercamientos al papel como material creativo, en el que encontré un medio con cualidades especiales que me permitió explorar las posibilidades que ofrece su manipulación. Como una actividad alternativa a esos dibujos, comencé a experimentar en actividades que al principio resultaban una especie de descanso mental, aunque sin llegar a ser un proyecto serio, sino simplemente con carácter lúdico.

De este modo, se bifurcó el trabajo hacia esas dos vertientes: por un lado los dibujos a lápiz y óleos meticulosamente elaborados y

por el otro las diversas exploraciones con el papel. En un primer momento se realizaron trabajos en los que el papel rasgado fue la principal característica formal, e incluso realicé algunos que fusionaban las dos vertientes de producción plástica: dibujos sobre trozos de papel de algodón rasgado. Simultáneamente elaboré otros en los que se llevó a la práctica el ejercicio del collage combinándolo en la exploración creativa del libro de artista. Este ejercicio consistió en una serie de pequeños cuentos que giraban en torno a personajes extraídos de imágenes de revistas, a partir de los cuales se construía una historia breve, hecha de recortes de papel. En general estaba basado en el tipo de ejercicios que llevaron a cabo los surrealistas, como el cadáver exquisito y el collage, por lo que el resultado fue un libro de pequeños cuentos ilustrados con imágenes absurdas, presentados en un formato alternativo.



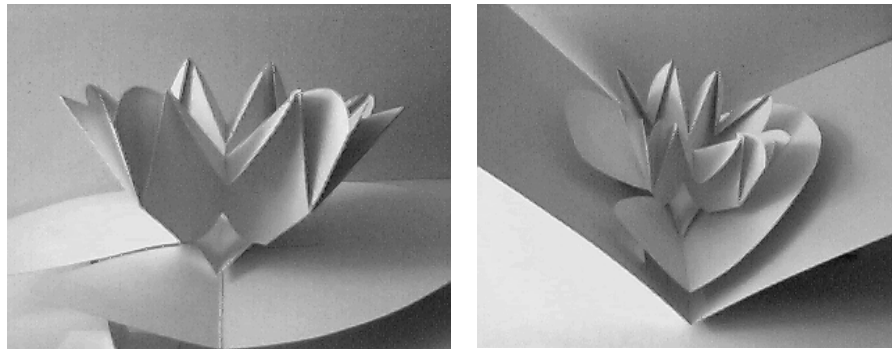
Laura Corona  
*Libro de artista*  
1992  
collage  
21 x 23 cm

De este modo, decidí continuar por esa ruta, elaborando trabajos con papeles impresos, bajo estas tres condiciones:

- 1) Extraer un personaje alrededor del cual narrar una pequeña historia

- 2) Realizar una ambientación con imágenes a partir de dicha historia
- 3) Utilizar únicamente papel

Posteriormente, al seleccionar un tema para realizar la tesis de licenciatura, me pareció adecuado hacer la investigación de uno de los procesos más atractivos del uso de este material: la ingeniería en papel (también llamada arquitectura en origami), técnica con la que se crean formas volumétricas a partir de la realización de cortes y dobleces estratégicos, que además pueden ser abatidos para recuperar la condición planimétrica de la hoja de papel.<sup>72</sup>



Laura Corona  
*Lirio acuático*  
2002  
Pieza de papel desplegable

A este tipo de manufacturas en inglés se le conoce como *pop-up* y por su atractivo se utilizan para elaborar tarjetas, libros infantiles, artículos publicitarios, y exhibidores (displays), entre otras aplicaciones. No obstante, mi interés por esa técnica radicaba en esa particularidad para generar volúmenes escultóricos y diversas

---

<sup>72</sup> Laura A. Corona Cabrera. *La ingeniería en papel como expresión plástica*. Tesis de licenciatura en Artes Visuales. México, UNAM, ENAP, 2002.

capas de planos superpuestos que evocan a los escenarios teatrales, además de la cualidad de ser cerrados sobre sí mismos, para recuperar la forma plana.

Paradójicamente, al ingresar a la Maestría en Artes Visuales –que opté por realizar con orientación en Pintura–, nunca pude consolidar un proyecto de trabajo pictórico que me satisficiera lo suficiente como para poder justificarlo de manera adecuada, como una verdadera experimentación plástica. Por lo tanto comencé a trabajar en otra propuesta que consistía en realizar exploraciones de tipo objetual a partir del ensamblaje. Se puede decir que al iniciar un proyecto de negación pictórica se estableció la *primera solución mayor*, es decir, la decisión plástica más importante que tuvo repercusiones determinantes en el desarrollo posterior de mi obra.

Los primeros trabajos fueron una fusión entre los elementos que me resultaban interesantes de la ingeniería en papel, y esa experimentación hacia el arte objetual y el collage. Realicé una serie de ensamblajes en estuches para lentes en los que se incluyó a un personaje arrancado de una pintura célebre, cambiándolo de su contexto con el fin de integrarlo a un nuevo escenario, jugando con los elementos de la referencialidad original.



Laura Corona  
*La odalisca de vacaciones*  
2003  
Ensamblaje (estuche para lentes, papeles impresos, caracol)  
15 x 6.7 x 2.5 cm



La idea era hacer un comentario sarcástico, de manera retórica, que estuviera relacionado con las posibilidades que ofrecen los dispositivos portátiles distribuidores de comunicación, información y conexión a Internet, como son las Palms. En este caso, al igual que sucede con esos aparatos, el usuario podría cargarlo en el bolsillo, solo que en este caso se encontraría con pequeñas versiones de obras de arte y podría acceder a ellas cuando lo deseara, con solo abrir el estuche. Otro de los objetivos era que pudiera disfrutarlas principalmente mientras realizaba los cotidianos traslados en el transporte público, ofreciéndole una nueva posibilidad de acercamiento con las grandes obras maestras, pero con un sentido renovado.



Laura Corona  
*Viendo crecer  
margaritas*  
2003  
Ensamblaje (estuche  
para lentes, papeles  
impresos, miniaturas)  
15 x 6.7 x 2.5 cm

Estos estuches significaron el inicio de un proyecto de experimentación plástica más consolidado mediante el cual podía exponer algunos de mis intereses creativos en el campo del ensamblaje y el collage, pero sobretodo con énfasis en la apropiación de imágenes.

Así, gradualmente durante los tres semestres siguientes pude perfilar la presente investigación que gira en torno a la



apropiación de imágenes, al tomar prestados todos estos personajes, en especial extraídos del gran arte y de autores reconocidos, para conformar ensamblajes o montajes del tipo caja de contenidos.

B. EJECUCIONES CREADORAS: ENSAMBLAJES DE LA SERIE PAPELES ENCONTRADOS

Como ya se comentó, las ejecuciones creadoras son aquellas en las que se llevan a la práctica los hallazgos, a partir de la *solución mayor* que en mi caso fue encontrar un lenguaje a través del cual se fusionaran las experiencias creativas realizadas con la ingeniería en papel por un lado, y por el otro mis intereses hacia la apropiación de imágenes y el collage. En este sentido, uno de los aspectos más importantes fue lo que yo llamé la *imagen encontrada*, parafraseando el concepto del *object trouvé* u objeto encontrado que es aquella reunión del arista con un artículo, que por sus cualidades y características le puede ser útil para formar parte de una obra o convenientemente ser la obra misma.<sup>73</sup> De igual manera, una imagen encontrada es el feliz hallazgo de una ilustración que, como un destello, detona la creación de la pequeña argumentación a partir de la cual posteriormente se construye un ensamblaje.

En general esta *imagen encontrada* es el componente principal del trabajo, debido a que los fragmentos de papel que se utilizan en las composiciones tienen una carga significativa que se transforma al ser descontextualizados, para dejar paso a una diferente lectura

---

<sup>73</sup> El origen del término es francés, y en sus inicios fueron los grupos dadaístas y cubistas a principios del siglo XX, quienes utilizaron al objeto encontrado como un recurso creativo.

de estos elementos, en relación con el nuevo escenario que los circunscribe. En este punto es necesario comentar que la búsqueda de los papeles que constituyen el escenario también tiene relación con el concepto de imagen encontrada, ya que el hecho de ajustarla a una determinada ambientación con el propósito general de la obra, también tiene cualidades de hallazgo.

Pongamos como ejemplo el ensamblaje titulado *De mírame y no me toques*, en el que estas condiciones de ajuste de la imagen al concepto general buscado, se trabajaron con respecto a la cortina de la derecha (que fue extraída de una publicación dedicada a la decoración) y la imagen al fondo (tomada de una revista femenina española) en la que los ojos de un personaje juegan con la figura principal al asomarse por el hueco que forma el brazo de la Diana en reposo. Es el lograr éxito en estas combinaciones entre objetos y papeles, a lo que considero que se puede llamar un hallazgo.



Laura Corona  
*De mírame y no me toques*  
2003

Ensamblaje (papel, caja y marco de madera )  
25.5 x 20.5 x 8 cm

*ACERCA DE LOS OBJETOS*

Asimismo, los recortes de papel (en especial los de personajes) son tratados para transformarse en objetos. Por supuesto esto no significa que un pedazo de papel no sea en sí mismo un objeto, sin embargo, hago hincapié en el hecho de que desde cierto punto de vista, la impresión en un papel plano puede considerarse como relativamente bidimensional, ya que por lo menos una de sus dimensiones está reducida a su mínima expresión, debido a que es el ancho mismo del soporte en que se imprimió.

Para conseguir hacer objeto un pedazo de papel, lo adhiero y recorto en un conglomerado de madera con el fin de darle volumen e incrementar la tridimensionalidad del mismo. Esto es debido a que habiendo alcanzado carácter de objeto, las imágenes así tratadas tienen otras cualidades que me interesa destacar, como es la proyección de sombra. En este sentido, cuando un objeto proyecta sombras, refuerza nuestra percepción del mismo y hace que nos orientemos con respecto a sus particularidades específicas como la ubicación espacial, tamaño, etc., así como también se destacan algunas otras condiciones, pero lo más importante es que ayuda a que los percibamos en función de formas y volúmenes.

De este modo al 'cosificar' a la imagen, trato de que el espectador participe de la experiencia perceptual enfatizando estas características, y de igual manera al construir varias categorías de planos superpuestos, se trata de enriquecer el campo visual del observador.

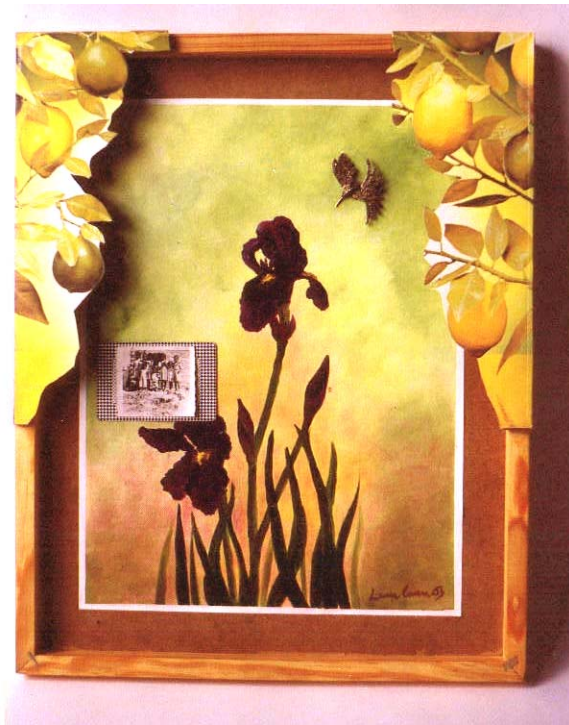


Laura Corona  
*Las regentas de Betsabé (detalle)*  
2003  
*Ensamblaje (papeles impresos, objetos en miniatura)*  
25 x 25 x 5 cm

Otra parte importante en mi trabajo está en la inclusión de objetos, que al ser combinados con imágenes (previamente transformadas también en objetos), intentan hacer el relato de una cierta realidad alterna, un tipo de otredad que solo funciona en estos pequeños universos autocontenidos.

A partir de la premisa de que los objetos traen consigo una carga simbólica que los representa y de la que no se pueden desprender, simultáneamente son susceptibles de ser reinterpretados de acuerdo con las nuevas connotaciones que de ellos se hacen. Por lo tanto, con el ensamblaje es posible llevar a cabo una infinidad de posibilidades gracias al juego poético con figuras retóricas como la metáfora y la paradoja.

En algunos casos, la narrativa en estas obras está plenamente basada en experiencias personales y en referencias hacia hechos significativos del pasado familiar a través de una visión retrospectiva hacia mis propios orígenes. Todo esto en relación con la búsqueda de un sentido de pertenencia, así como también con el fin de indagar cuestionamientos personales y rastrear sus respuestas.



Laura Corona  
*Algunos recuerdos saben a limón*  
2003  
Ensamblaje (papeles impresos,  
óleo/ tela, fotografía, naípe,  
broche con forma de colibrí,  
madera)  
50 x 40 x 2.5 cm

ACERCA DEL MONTAJE

Es importante mencionar también que a través de esta conjunción de objetos pero sobretodo de imágenes, se lleva a cabo un ejercicio que se define como *montaje*, que en términos generales consiste en mostrar dos o más imágenes que cuando se combinan en la mente del espectador pueden generar o reforzar en él la idea de algo más grande e intenso, que no está contenido en ellas por separado.<sup>74</sup>



Laura Corona  
*Los viajeros felices (fotografía en el aeropuerto)*  
2003  
Ensamblaje (papeles impresos, madera)  
40cm x 50cm x 2.5cm

Determinados campos del quehacer artístico, como el cine por ejemplo, son edificados a partir del concepto del montaje: las secuencias están formadas por planos y estos a su vez son series de imágenes yuxtapuestas que conducen psicológicamente al

<sup>74</sup> Herbert Zettl. *Sight, sound, motion. Applied media aesthetics*. Wadsworth Publishing, Belmont California, 1990.



espectador, para que perciba determinados aspectos o su imaginación sea guiada hacia la propuesta del realizador. De igual manera, los ensamblajes requieren en gran medida que el espectador esté entrenado para realizar la lectura del montaje y extienda su percepción hacia la intención narrativa de la obra.

*ACERCA DEL FRAGMENTO*

Con relación a mis ensamblajes, cabe hacer la acotación de que el montaje está construido a base de *fragmentos* (en este caso de las obras apropiadas, objetos, papeles, etc.), en el sentido que Omar Calabrese define el término con un significado confrontado con el de *detalle*<sup>75</sup>. El autor determina que ambos vocablos son de naturaleza opuesta, por lo que no pueden ser tomados como sinónimos, debido a que el detalle hace referencia a una aproximación (llámese visual o de otro tipo) de un segmento que pertenece clara y definitivamente a un todo, siendo de esta manera que el detalle no puede considerarse como excluido del universo conceptual del que se separa, sino únicamente como un medio de conocer esa totalidad con mayor profundidad:

El detalle está de hecho pensado como porción de un conjunto que permite, mediante el examen más aproximado, volver sobre el mismo o releer el sistema global desde el que se ha extraído de manera provisional.<sup>76</sup>

---

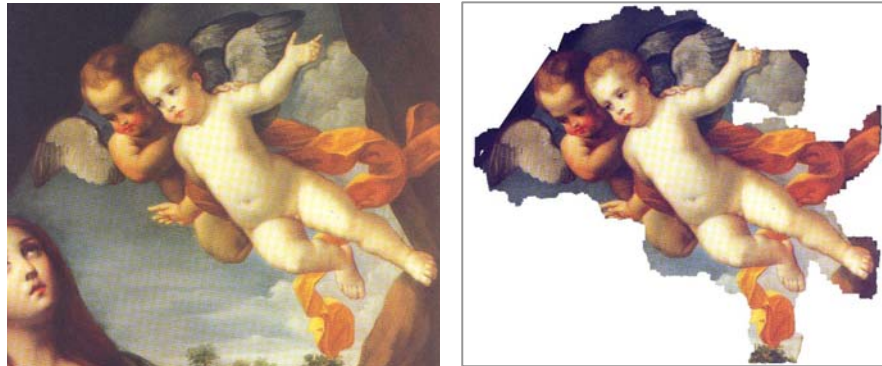
<sup>75</sup> Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>76</sup> *Ibidem*, pp. 90.



Asimismo, la propia conceptualización del detalle enuncia la existencia de un todo como componente de un sistema mayor, reglamentado y estructurado de acuerdo a códigos específicos.

Por otro lado, el fragmento es una sección que ha sido arrancada del entero, por esta misma razón, no espera ser descifrado a partir de las características de éste, sino que más bien proyecta sus propias particularidades y define sus reglas de operación y naturaleza: *el fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema.*<sup>77</sup>



Detalle y fragmento en la pintura de  
Juan Cordero  
*Magdalena penitente*

El fragmento está sujeto a la pérdida del contexto, una zona permanentemente ausente del panorama estudiado, por lo que también está regido por determinada autonomía dentro de su propio sistema, es decir, está íntimamente relacionado con ese carácter de independencia que lo hace susceptible de ser reinterpretado. De este modo, el fragmento es también materia disponible para el tema de la apropiación, la cual debe algunos de sus principios a este concepto:

---

<sup>77</sup> Idem.

Aquí en efecto estamos frente a una voluntaria fragmentación de las obras del pasado para extraer de ellas materiales. (...) los fragmentos del pasado comienzan a ser ellos el nuevo material de la hipotética paleta del artista. El arte del pasado es solo un depósito de materiales, que, por tanto, se hace completamente contemporáneo y que además implica necesariamente la fragmentación.<sup>78</sup>

Esta condición, llamada *estética del fragmento*, se percibe como una variante de la abierta disponibilidad de elementos, característica de la posmodernidad, en la que los retazos de pinturas se vuelven entes autónomos con cualidades independientes del recinto que los contuvo originalmente, tornándose susceptibles a interpretaciones distintas que las de su fuente inicial.

C. EJECUCIONES POSCREADORAS: ENSAMBLAJES DE LA SERIE  
*LAS MAGDALENAS PENITENTES*

Recordemos que las ejecuciones poscreadoras son aquellas en las que se busca llevar a cabo un progreso evolutivo de la creación ya consolidada. Considerando como una totalidad a los trabajos realizados durante la estancia en la maestría, encuentro que la serie *Magdalenas Penitentes* puede ser vista desde esta perspectiva debido a que ciertamente llegué a ellas como resultado de un proceso evolutivo, en el que se combinaron diferentes intereses creativos relacionados con la apropiación de imágenes, el espacio y la forma, así como también la exploración objetual. De este modo, con el fin de enriquecer la presente investigación, a

---

<sup>78</sup> Ibidem, p. 102.

continuación se llevará a cabo un análisis más profundo de esta serie de ensamblajes.

### **ANÁLISIS DE LA SERIE DE ENSAMBLAJES *LAS MAGDALENAS PENITENTES***



El análisis de los ensamblajes que componen la serie *Las Magdalenas Penitentes*, se llevará a cabo a partir del método que plantea Erwin Panofski,<sup>79</sup> que en términos generales consiste en la sistematización de los datos que resultan del estudio de las obras en tres diferentes fases:

- I. FASE PREICONOGRÁFICA: a la que corresponde el mundo de las formas como portadoras de significados. Se analiza la técnica, el formato, y demás elementos como estilo, esquemas compositivos, etc.
- II. FASE ICONOGRÁFICA: se trata de la descripción y clasificación de imágenes para formar motivos, historias y alegorías. Para realizar la lectura en esta fase, es necesario conocer la fuente literaria o narrativa.
- III. FASE ICONOLÓGICA: en esta fase se desarrolla la interpretación iconológica, el análisis de los significados intrínsecos y en la que se consideran también las representaciones simbólicas y culturales.

---

<sup>79</sup> Tomado a partir del análisis realizado por Santiago Sebastián López en su "Lectura iconográfica-iconológica del Guernica" en *Guernica 50 años. Una ciudad, un cuadro*. México, UNAM, 1989, pp. 93-111.

#### FASE PREICONOGRÁFICA

La serie de ensamblajes titulada *Las Magdalenas Penitentes* consta de cinco obras realizadas en el año 2003, cuyas características formales son similares en todas, por lo que se agruparán para su análisis. Estos trabajos están realizados en tableros de madera conglomerada de 50 x 40 x 2.5 cm., a los que se les da una ligera capa de barniz transparente o de color. Estos soportes de madera originalmente se fabrican para adherir fotografías de eventos sociales o posters, y se distribuyen para su venta en las tiendas especializadas del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Los ensamblajes se arman y montan de acuerdo a criterios de selección de imágenes impresas previamente definidos. En relación a las reproducciones de obras de arte, se utilizan exclusivamente publicaciones en color, para lo cual se buscan de entre las que existen en el mercado, aquellas cuya venta se presenta en fascículos coleccionables que forman parte de enciclopedias, que la mayoría resultan ser de editoriales españolas. Se seleccionan estas publicaciones para elaborar los ensamblajes, debido a que en general la impresión es de calidad y se pueden utilizar además otras reproducciones incluidas, realizadas como promociones, en papel de mayor gramaje y texturizadas imitando al lienzo. Cuando se requieren reproducciones de obras más pequeñas, usualmente se emplean las revistas especializadas en el tema, como *Southwest Art*, *American Artist* o en el ámbito nacional la publicación *Saber ver*. Sin embargo, no se excluye el uso de reproducciones que ocasionalmente se divulguen en otros medios, excepto en libros, a los cuales les tengo todo el respeto que merecen.

Para construir los 'escenarios', las fuentes de imágenes las constituyen revistas que se especializan en decoración de espacios domésticos o arquitectónicos, también de procedencia ibérica, de las que se extraen cortinas, mobiliario y en general los artículos que servirán de ambientación. Otro tipo de imágenes son obtenidas de revistas creadas especialmente para el público femenino, en las que se enaltecen determinadas características con fines mercantiles, tal es el caso de publicaciones como *Vanidades* y *Cosmopolitan* entre otras.

La recopilación y selección de imágenes constituye una de las labores más arduas debido a que estas deben tener una determinada correspondencia, no solamente en parámetros específicos como las dimensiones, sino también en otros términos dentro de lo que se busca narrar en la composición. Por otro lado, con un sentido hasta cierto punto caprichoso, cuando se requiere de otro tipo de imágenes que no se hayan podido conseguir impresas, las elaboro yo misma, en óleo sobre tela, como es el caso del cielo con nubes en *La ropa sucia la lavo yo* (Serie *Las Magdalenas Penitentes*) y en el fondo de flores en *Algunos recuerdos saben a limón*.

Como ya se comentó, los recortes de papel de los personajes extraídos de cuadros, son tratados para transformarse en objetos, por lo que se adhieren y recortan en un conglomerado de madera para darles volumen e incrementar su tridimensionalidad.

La variedad de los objetos empleados también está en correspondencia con la temática de las obras, con lo que se busca completar el discurso e intensificar el detalle irónico o sarcástico. En esta serie se pueden encontrar además de recortes de papel,

los siguientes objetos: hilo y tela de algodón, estambre tejido, fibras textiles e ixtle, objetos de plástico, miniaturas de diversos materiales como lámina, madera, cerámica, etc. Cuando no se puede conseguir algún objeto, lo construyo, como es el caso del mechudo en *La jerga de cada día (Serie Las Magdalenas Penitentes)*.

Para elaborar estos trabajos empiezo planeándolos con el fin de considerar los elementos y objetos que van a intervenir en su realización. En este punto la idea generadora ya ha sido trabajada y la planeación en papel se elabora como guía a partir de la que se pueden hacer modificaciones sobre la marcha, las cuales no son de fondo sino solamente para trabajar algunos detalles.

#### FASE ICONOGRÁFICA

El punto de partida –que se puede considerar origen de estas obras– fue la exposición titulada *María Magdalena. Éxtasis y arrepentimiento* que organizó el Museo Nacional de San Carlos de mayo a septiembre del 2001, en la que se expusieron noventa pinturas de artistas de la talla de Georges de la Tour, Antonio van Dyck, Luca Giordano, José de Ribera, Francisco de Zurbarán, Juan de Valdés Leal y Bartolomé Esteban Murillo, entre muchos otros. La muestra estuvo acompañada de una serie de conferencias en las que se discutió el tema desde diversos enfoques.

En ocasión de esta exposición, la revista *Saber ver* publicó en junio del 2001, un artículo escrito por Angélica dil Giacomo sobre la importancia de la figura de María Magdalena en la pintura, titulado “Entre perfumes y lágrimas.” El texto fue ilustrado con las obras que se expusieron en la muestra, algunas de las cuales están en nuestro país y forman parte de colecciones en los museos más reconocidos, como el Museo Nacional de Arte y el Museo de

San Carlos. El ejercicio de apropiación de imágenes utilizadas en la serie de ensamblajes *Las Magdalenas Penitentes*, se realizó a partir de las reproducciones de pinturas de la exhibición, que publicó dicha revista.

#### MARÍA MAGDALENA COMO TEMA PICTÓRICO

Los datos relacionados con la figura de María de Magdala, quien es mejor conocida como María Magdalena, como uno de los personajes femeninos más representados de la iconografía cristiana, son ambiguos y en algunos casos contradictorios, ya que se cree que los acontecimientos en que se atribuye su intervención pueden estar mal interpretados, e incluso referirse a tres personas distintas. Sin embargo, tomándolos como una convención, los hechos en que participó y que le otorgan celebridad a este personaje, se pueden resumir de la siguiente manera: se cree que fue una prostituta a quien Jesús despojó de siete demonios que la atormentaban; está considerada como uno de sus fieles seguidores y tuvo participaciones extraordinarias en episodios bíblicos con un papel importante (utilizó perfume para lavar los pies de Jesús y posteriormente los secó con su cabellera; además de que fue a la primera persona que se le presentó después de la resurrección).<sup>80</sup>

La literatura judeocristiana no recoge sucesos que la relacionan con otros mitos y leyendas populares con los que la identificaban artistas de la Edad Media y el Renacimiento, cargados de pintoresquismo y alusiones a la naturaleza de las virtudes propias de la condición femenina, me refiero a la llamada Leyenda

---

<sup>80</sup> Giorgi, Rosa. *Santos. Los diccionarios de arte*. Barcelona, Electa, 2003, pp. 244-253.



Dorada.<sup>81</sup> Simplemente ha permanecido hasta nuestros días como el estereotipo del sufrimiento femenino por haber sido -junto con la virgen madre- la mujer que lloró inconsolable al lado de Jesús crucificado.

Por otro lado, los distintos concilios celebrados por la iglesia católica, en su momento dictaminaron la manera en la que los pintores deberían llevar a cabo su representación. De este modo, se la ha pintado en medio de los más variados escenarios, además de la gran diversidad de emociones que le ha correspondido expresar. No obstante, pueden hacerse ciertas generalidades con respecto a su representación en la pintura:<sup>82</sup>

1. Dos son sus principales rasgos físicos: una larga cabellera rubia o rojiza que le cae sobre el pecho, como una remembranza de los sucesos bíblicos mencionados y la piel extremadamente blanca que la convierten en un eco de las representaciones mitológicas de Venus.
2. En general el escenario en el que se la representa está relacionado con la vida de ermitaño que llevó, haciendo penitencia en una cueva y expiando sus culpas a través de las lágrimas.
3. Los atributos con los que se la suele acompañar son el cráneo, que representa la fugacidad de la vida humana, el recipiente que contenía el perfume, y algunas veces un

---

<sup>81</sup> Es necesario subrayar que mi interés en la figura de María Magdalena es previo a la aparición de la novela *El Código da Vinci* de Dan Brown y de ninguna manera intento relacionar esta investigación con el tema de la especulación de su participación en la vida de Jesús o en otros temas tratados en dicha publicación.

<sup>82</sup> Circe Valdez. "Con 90 obras se evoca el mito de María Magdalena" en <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/may/100501/mariamag.html>

crucifijo al que se abraza, en referencia a los sucesos bíblicos que la mencionan.

4. Debido a su condición de prostituta redimida, en ocasiones también es representada ricamente ataviada, a medio camino entre la vanidad de los objetos mundanos de los que se está desprendiendo y la nueva senda de purificación espiritual que seguiría hasta el final de su vida.

A continuación se presentan los datos e imágenes de las pinturas originales y de los ensamblajes que se derivaron de estas obras:

La célebre pintora italiana Artemisia Gentileschi (1593-1651), realizó hacia 1620 la obra *María Magdalena como Melancolía*, que pertenece a la colección del Museo Soumaya de la Ciudad de México. Aunque Gentileschi fue seguidora de la escuela de Caravaggio, tenía un estilo personal en el que se destaca la fuerza de los personajes y temas elegidos, frecuentemente heroínas bíblicas de recia fisonomía.

Esta versión de la Magdalena presenta a una mujer joven sedente, de larga y rizada cabellera roja, vestida a la usanza de la Italia del siglo XVI, con una blusa blanca y vestido rojo ceñido por un corsé; además conserva joyas que la remiten a su pasado 'libertino'. Como el título lo indica, de acuerdo a la tradición de representación de la Melancolía, muestra los ojos rojos e hinchados en señal de que ha llorado. Un fragmento de esta obra lo utilicé para el ensamblaje *La ropa sucia la lavo yo*.



Artemisia Gentileschi  
*María Magdalena como Melancolía*  
1620  
óleo / tela  
136.5 x 100 cm



Laura Corona  
*La ropa sucia la lavo yo*  
(Serie *Las Magdalenas Penitentes*)  
2003  
Ensamblaje (papeles impresos,  
óleo/tela, hilo de algodón, madera)  
50 x 40 x 2.5 cm

2

Juan Cordero (1822-1844), pintó su *Magdalena penitente*, como una copia que realizó a partir del original del italiano Guido Reni (1575-1584), actualmente la obra de Cordero forma parte de la Colección de Guillermo Díaz. Esta versión de María Magdalena coincide formalmente con la de Gentileschi en la paleta de colores, sin embargo en oposición, no muestra signos de llanto o algún sufrimiento.

La representación de María Magdalena más bien parece la de una joven coqueta que juega con sus cabellos mientras muestra sus pechos sin ningún rasgo de pudor y hasta con cierto desenfado. El escenario es la cueva donde se retiró a hacer vida eremita, en el momento en que la visitan dos ángeles. A partir de esta copia de Cordero yo realicé el ensamblaje *El ángel anunciador de la fibra verde*.



Juan Cordero  
*Magdalena penitente*  
(copia de Guido Reni)  
Sin fecha  
óleo /tela  
140 x 110 cm



Laura Corona  
*El ángel anunciador de la fibra verde*  
(Serie *Las Magdalenas Penitentes*)  
2003  
Ensamblaje (papeles impresos, cerámica, plástico, ixtle, madera)  
50 x 40 x 2.5 cm

3

Una obra de autor desconocido del siglo XVIII que se encuentra en el Museo del Virreinato, y que también lleva como tema a *María Magdalena*, es de todo el conjunto de las pinturas apropiadas, la única en la que se presenta en actitud de oración. En esta versión de la pintura se la ve sosteniendo un libro, al fondo se ve un crucifijo, y su mirada vuelta al cielo con una aureola de santidad para reforzar el gesto de penitencia. Elaboré el ensamblaje *La jerga de cada día* de un fragmento de esta obra.



Autor desconocido  
S. XVIII  
*María Magdalena*  
óleo/ tela  
132 x 100 cm



Laura Corona  
*La jerga de cada día*  
(Serie *Las Magdalenas Penitentes*)  
2003  
Ensamblaje (papeles impresos,  
tela, objetos en miniatura,  
madera)  
40 x 50 x 2.5 cm



4

El pintor francés Simon Vouet (1590-1649), realizó hacia 1630 el óleo titulado *La Magdalena penitente*, que actualmente forma parte de la colección del Musée de Picardie, en Amiens, Francia. Al igual que en las anteriores representaciones, la Magdalena se encuentra en la cueva haciendo penitencia, despojada de las prendas y lujos para dedicarse a la vida espiritual. Con una mano sostiene los mantos que la cubren, mientras que con la otra hace un gesto hacia la oscuridad del recinto, que remite quizá a su último encuentro con Jesús resucitado, cuando éste le impidió que lo tocara. Aquí el atributo de la Magdalena es el libro en el que lee el Miserere. De esta pintura extraje un fragmento para el ensamblaje *De manteles largos*.



Simon Vouet  
*La Magdalena penitente*  
1630  
óleo/ tela  
106 x 74 cm

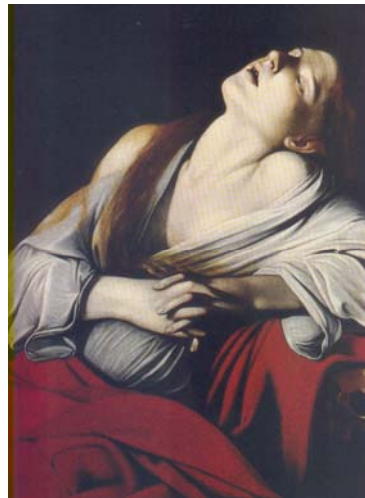


Laura Corona  
*De manteles largos*  
(Serie *Las Magdalenas Penitentes*)  
2003  
Ensamblaje (papeles impresos, plástico, madera)  
40 x 50 x 2.5 cm



5

Por último, una pintura de autor desconocido del siglo XVII titulada *Magdalena en éxtasis*, que resulta ser copia de una obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), misma que fue realizada hacia 1580, se encuentra en el Musée de Beaux-Arts, Bordeaux. Esta obra coincide con las de Gentileschi y Reni, en algunos aspectos formales, como los colores de la vestimenta y el fondo oscuro, sin embargo difiere de ambas en la intención con la que se presentó a la Magdalena, que la relaciona más con aquella representación escultórica de Santa Teresa en éxtasis de Bernini. Esta Magdalena sirvió como fuente para elaborar *Escena de éxtasis frente al televisor*.



Autor desconocido  
*Magdalena en éxtasis*  
(copia de Caravaggio)  
S. XVII  
109 x 93 cm



Laura Corona  
*Escena de éxtasis*  
*frente al televisor*  
(Serie *Las Magdalenas Penitentes*)  
2003  
Ensamblaje (papeles impresos, estambre, tela, madera)  
40 x 50 x 2.5 cm

#### FASE ICONOLÓGICA

De entre todos los personajes que componen el santoral católico, la condición de María Magdalena es muy singular, debido a que a diferencia de la virgen madre, ésta no fue ninguna de las dos cosas, ni existe algún milagro con el que se la relacione (excepto su conversión para el abandono de la prostitución, pero no fueron realizados por ella, sino por Jesús). De este modo tenemos a una santa que no realizó milagros, y no fue martirizada como otros, y que de hecho no se sabe exactamente de que manera murió. La información que se conoce (en parte a través de las pinturas), es que su penitencia consistió en alejarse al desierto para llevar vida como ermitaño y en su reclusión por supuesto lloraba arrepentida al recordar sus pecados.

La figura de la Magdalena es sinónimo de la mujer del sufrimiento perpetuo, cuya actividad es siempre una: llorar. Incluso en la jerga popular se dice que cuando alguien 'llora como Magdalena' significa que su llanto no solo es inconsolable sino que también de cierta forma es exagerado, puesto que lo hace con el fin de ser observada y por lo mismo, compadecida. Sin embargo, su llanto no es de dolor, ni es fortuito, sino que puede serle de utilidad para negociar. En el caso de la Magdalena Penitente (al igual que todos los santos mártires) con su flagelación busca redimir sus pecados para transformar el dolor en elevación mística. De esta forma, en la faceta del mártir se lleva a cabo la negociación entre éste y la divinidad por medio del sacrificio o de la penitencia.

Al mártir o al santo que se flagela, la sociedad no les solicita ningún sacrificio, más bien ellos eligen autocastigarse como un

condicionamiento moral a través del cual recibirán la salvación de su alma. El mártir se sanciona con el único fin de mostrarle a la divinidad que todo lo que ha vivido (los placeres y las culpas mundanas) tuvieron una razón de ser y simultáneamente le pueden ser útiles al transformarlos en penitencia. María Magdalena, al desprenderse de las joyas y vestidos que eran sus objetos más estimados, y al privarse de la compañía masculina la cual era su modo de vida y subsistencia, estaba realizando –a su manera– un tipo de penitencia en forma de la abstinencia.

Por otro lado, algunos penitentes y mártires, (en particular los personajes femeninos) logran una muy especial comunión con la espiritualidad a través del intenso y peculiar padecimiento del máximo grado de elevación mística: el éxtasis, que fue definido en el siglo XVII por el tratadista Jerónimo Gracián de la siguiente manera:

Éxtasis significa aquel último y soberano afecto, que viene muchas veces con el rapto, en que el alma goza de Dios inmediatamente en el supremo grado que se puede gozar en esta vida, que es como la cópula del matrimonio divino.<sup>83</sup>

Así, podemos ver que los artistas han aprovechado a las figuras religiosas femeninas como instrumento para representar, de un modo sutil, algunas de las pasiones más intensas del ser humano. Aunque el momento del éxtasis no es un tema común para la representación de la Magdalena, existen algunos ejemplos como

---

<sup>83</sup> Angélica diI Giacomo, “Entre perfumes y lágrimas” en *Saber ver*, México, Segunda época, No. 13, junio-julio del 2001, pp. 10-33.

la citada *Magdalena en éxtasis* de Caravaggio, en la que se explota ese lado sexual al que regresa como mujer, esta vez arrobada en el placer de la contemplación mística.

No obstante, encontramos que en la tradición pictórica italiana (que es hacia la que se remiten las obras apropiadas antes mencionadas) se la representa también como a una versión de la Venus: una joven lozana, llena de vida y belleza, cuya característica común en todas las pinturas es la cabellera roja y rizada, que es a la vez un signo fetichizado de su pasado carnal.

Del mismo modo, estas pinturas tienden más hacia una tradición en la que se utilizaba a la Magdalena con un sentido moralizante, que fluctuaba entre la representación del castigo al que se exponían las mujeres de moral 'desordenada' y las modas literarias del momento (*Madame Bovary*, *La dama de las Camelias*, etc.):

Dejando a un lado sus atributos religiosos, la figura de la Magdalena se secularizó para transformarse en el tópico de la mujer caída, una de las mayores preocupaciones sociales, jurídicas y médicas de entonces y uno de los argumentos más tratados en la literatura y el arte.<sup>84</sup>

El sentido principal de haber utilizado a la Magdalena Penitente, como tema para esta serie de ensamblajes, obedece a un deseo personal de plasmar la realidad femenina a través de la

---

<sup>84</sup> Idem.

construcción de imágenes que pudieran tener una lectura de tipo sarcástico o mordaz hacia la condición de la mujer.

Este personaje reúne características que de una u otra manera describen la situación de la mujer actualmente, quien aun cuando está alejada de aquellos viejos estereotipos de sumisión y abnegación relacionados con la reclusión en el ámbito hogareño, permanece todavía en un ciclo de subordinación hacia las tareas simples de la limpieza doméstica.

Quizá la razón más importante de su elección como leitmotiv, es que de acuerdo con los textos bíblicos, María Magdalena realizó algo extraordinario con una parte de su propio cuerpo, que fue el acto de *lavar*. Ya fueran los pies de Jesús o sus culpas a través del derramamiento incesante de las lágrimas que a la vez son metáfora del mismo asunto, la actividad que la distingue es el lavado. La serie de ensamblajes *Las Magdalenas Penitentes* están todas relacionados con esta actividad que caracteriza a María de Magdala: la utilización de su propio cabello como herramienta de lavado, y por extensión en estos ensamblajes, el personaje realiza labores relacionadas con la limpieza doméstica. Es en última instancia una mujer común que realiza –en un día cualquiera– las actividades hogareñas habituales: lava ropa, trastes, pisos y posteriormente cocina, para finalmente terminar el día durmiendo en un anhelado éxtasis, frente a la pantalla de la televisión.

Por ello no es casual la utilización de determinadas imágenes que fueron extraídas de revistas destinadas a la mujer que exaltan las características de ‘lo femenino’ y simultáneamente denigran su condición como ser humano, tal es el caso de publicaciones como *Vanidades* y *Cosmopolitan* entre otras, en las que se pueden

encontrar temas relacionados con la *nueva* situación de la mujer, donde se la sigue aleccionado para ser enteramente complaciente en todos los aspectos sociales, a la vez que se aprovechan para venderle suavizante de telas y detergente para ropa...

#### ACTIVIDADES FEMENINAS RELACIONADAS CON EL ENSAMBLAJE Y LA APROPIACIÓN

Como último parámetro de análisis, a continuación presentaré un breve comentario en el que relaciono mi trabajo con actividades femeninas tradicionales como el *découpage* con el que encuentro cierta afinidad formal. Esta manualidad consiste en decorar objetos con recortes de papel y es una actividad que surgió en Europa hacia el siglo XVIII, cuando se popularizó su utilización como un pasatiempo común.<sup>85</sup> Esta labor era predominantemente considerada como de dedicación exclusivamente femenina y de tipo artesanal. Las damas victorianas realizaban trabajos de *découpage* como un entretenimiento durante la navidad, con el que decoraban cajas, mobiliario, libros, etc., a partir del uso de imágenes que rescataban de tarjetas e ilustraciones que se comercializaban para tal efecto.



Bandeja decorada con técnica del *découpage*

<sup>85</sup> Annie Sloan. *Découpage*. Barcelona, Ceac, 1998.

Aunque el *découpage* también se empleaba para decorar cajas de madera con recortes de papel con el fin de imitar las cajas laqueadas orientales,<sup>86</sup> puede considerarse el antecedente directo del collage, sin embargo, se debe acotar que a diferencia de éste, el *découpage* no tiene un carácter esencialmente artístico, ni su creación está supeditada a la experimentación creativa que si está inherente en el collage.

Existen concordancias entre los trabajos de apropiación que presento en esta investigación, y las actitudes creativas relacionadas con la perspectiva de género, como el *découpage*, ya que éste puede ser relacionado con el ensamblaje como una combinación de elementos acoplados con un fin determinado. En este sentido, me identifico con la postura que adoptaron algunas artistas de las décadas de los 1970 y 1980, que utilizaron esta y otras técnicas artesanales en sus trabajos, con el fin de abordar el tema del *papel de la mujer en la sociedad actual*, para quienes sus obras resultaban mezclas de diversas manualidades. Miriam Schapiro por ejemplo, acuñó el término 'feminajes'<sup>87</sup> como un híbrido de las palabras femenino, collage, assamblage, *découpage* y fotomontaje:

*Feminaje* es una palabra inventada por nosotras para incluir todas las actividades antes citadas puesto que son practicadas por mujeres empleando las técnicas tradicionales femeninas para realizar su arte -coser,

---

<sup>86</sup> Paul Jackson. *Enciclopedia de origami y artesanía en papel*. Barcelona, Editorial Acanto, 1998, p. 106.

<sup>87</sup> El término originalmente es 'femmages'. *El arte del siglo XX*. Barcelona, Plaza & Janés, 1996.



remendar, el ganchillo, el corte, el *appliqué*, la cocina y similares- actividades que también implican a los hombres pero asignadas en la historia a las mujeres.<sup>88</sup>

Los trabajos de Schapiro muestran un interés por rescatar aquellos lenguajes tradicionales que solamente pertenecían al ámbito de lo femenino, pero imponiéndoles una nueva lectura a través de la modificación de los parámetros de apreciación, con una nueva presencia plástica. A partir de los planteamientos relacionados con las actividades femeninas de estas artistas, fue que surgió una oleada de autores cuyo interés estaba centrado en la revaloración de lo femenino como tema artístico. Si bien, otros grupos también de mujeres, no estuvieron de acuerdo con sus postulados y trataron de virar la dirección del planteamiento de lo que significa el arte hecho por mujeres.

En este sentido, también cabe enlistar las características que la historiadora Amparo Serrano de Haro precisó acerca de dicha categorización del arte y algunas condiciones que presenta el arte feminista.

Para Serrano de Haro las mujeres artistas se interesan *no en la producción fetichista de un determinado objeto que puede dar fama y dinero, sino en llevar a cabo un acto de clarificación, de realización, cuya importancia es tan personal como social*<sup>89</sup> por lo que el resultado es tan íntimo y a la vez universal, afín también a las áreas de la plástica que tradicionalmente se han ignorado o provenientes de

---

<sup>88</sup> Whitney Chadwick. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1990, pp. 333-337.

<sup>89</sup> Amparo Serrano de Haro, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Madrid, Plaza y Janés, 1999, p. 105.

las manualidades como la costura, el tejido, la caligrafía y otras que se consideran artes menores como el collage, el vitral, el papel maché, los esmaltes, etc.

Aunque los términos femenino y feminista remiten al trabajo elaborado por mujeres, tradicionalmente se ha calificado como *femenino* lo hecho con fines utilitarios particularmente domésticos y decorativos, por lo que el término *feminista* se asocia con otro ámbito ligado al arte de protesta y queda por esta razón emparentado con otras demandas (arte de minorías, de negros, de chicanos, del sida, etc.) y confinado a sectores especiales en muestras, exhibiciones e inclusive en los catálogos artísticos.

Finalmente, para terminar este trabajo, y con el fin de clarificar lo que se expuso en el análisis de la obra personal, a continuación se presentan algunas de las características que distinguen al arte feminista y al hecho por mujeres:

1. Deseo de la artista por expresar *lo personal*.
2. Interés por destacar el tema por encima de la técnica, ésta es sólo un medio de expresión.
3. Existe una importante relación entre el arte y la experiencia cotidiana, que se ve reflejada como fuente de inspiración y también como materia misma de la obra (la utilización de materiales con "pasado" o reciclados, el objeto encontrado, etc.)
4. Revaloración del fragmento o del detalle, en términos visuales o psicológicos, como un modo de demostrar la importancia de los mínimos detalles en

la concepción total del mundo y del arte. En este sentido el entorno doméstico reviste singular importancia en el arte feminista como reflejo de determinadas situaciones sociales o consecuencia de las patologías urbanas.

**A** lo largo de esta investigación se ha tratado de demostrar que una estrategia como la apropiación no necesariamente se originó dentro de la esfera de la posmodernidad, sino que se puede rastrear esta práctica desde los orígenes mismos de la pintura. Por supuesto, los aspectos formales son diferentes y la actitud con la que los artistas se han planteado utilizar la obra de otros como fuente de inspiración es muy variada, comparativamente entre la modernidad y los postulados posmodernos de las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad.

Se ha comentado que Benjamin vislumbraba que con el advenimiento de la reproducción técnica, la condición del autor y de la obra se estaban modificando sustancialmente. El supuesto declive inició en el momento mismo de copiar con la ayuda de instrumentos mecánicos, aunque posteriormente los sistemas de reproducción trajeron al mundo del arte una nueva perspectiva en la que el llamado 'principio collage' planteó la certidumbre de que el problema de la representación de la realidad dejaba de ser el punto de discusión, para endosárselo a la condición del autor. Autoría versus originalidad se convirtió en una de las nuevas polémicas.

El análisis diacrónico y sincrónico de autores y obras permitió plantear el cuestionamiento relacionado con el ejercicio de la

apropiación, como un desarrollo evolutivo de la antigua copia didáctica, como un paso lógico hacia la posmodernidad apropiacionista. En este sentido, el ejercicio de apropiación se reconoce también con una connotación específica dentro de la esfera cultural de la posmodernidad, en la que se distinguen varias características que necesariamente deben tomarse como parte del mismo lenguaje del arte. Me refiero a la publicidad y la moda, campos que felizmente son afectados por las corrientes culturales de actualidad, creando un vínculo de unión entre estas disciplinas y el arte.

Es obvio que esta argumentación tiene detractores y matices que también se deben considerar, sin embargo lo único que es posible expresar con toda seguridad es que cada artista ha tomado y seguirá tomando del arte todo aquello que le pueda ser útil para desarrollar su propio lenguaje, ya sea que lo acepte o no, de manera consciente o inconsciente, con la ayuda de la tecnología, a la vieja escuela, reproduciendo pictóricamente o por medio de la neográfica.

Así, se pudo esbozar que la apropiación se reconoce con varias acepciones: es un mecanismo con el que se toma la obra ajena y *se transforma* para recomponer una propia, desde esta perspectiva, recordemos que la variación es una posibilidad de la apropiación: en la música los temas con variaciones constituyen un ejercicio común para los compositores. En otra acepción del término apropiación, se retoman autorías ajenas *sin modificarlas* para incorporarlas a la obra, únicamente valiéndose del uso del fragmento, que es el caso de algunos tipos de ensamblaje.

Cabe señalar también que por las características constitutivas del ensamblaje, éste no cuenta con un apartado específico en los libros especializados en arte, ya que es una expresión plástica que colinda siempre entre lo pictórico y lo escultórico, manteniéndose en el linde de ambos. De este modo, los objetos artísticos tipo caja-collage, son considerados por algunos teóricos como *surrealistoides*, por la relación de sus autores con la corriente surrealista, dejando en un extraño limbo a todos los otros que no se relacionan con el surrealismo. Por ello considero que hace falta una catalogación más profunda y especializada en la que los ensamblajes no sean sosamente aglutinados en el apartado de 'lo escultórico', solamente porque responden a la tridimensionalidad. A este respecto es válido tomar como estandarte el comentario de Abraham Cruzvillegas en reclamo a esa necesidad de una verdadera clasificación del ensamblaje:

Mientras la inercia incluya en el mismo cajón estatuas, artesanías, monumentos, esculturas y ready mades, los artistas podremos tener en esa ironía un campo fértil para un diálogo franco y abierto con las instituciones -escuelas de arte, museos, galerías, crítica- mediante proyectos que recuperen la diatriba y se regocijen en los quebrantos.<sup>1</sup>

Es importante hacer mención que incluso en los libros y enciclopedias especializadas en arte, el ensamblaje no ha encontrado un lugar propio sino tan solo como una variante de

---

<sup>1</sup> Abraham Cruzvillegas, "Sonrisas en el tiempo" en *Escultura mexicana... op. cit.* p. 354.

los desarrollos artísticos de tipo escultórico e incluso en un texto serio como el citado libro *Escultura mexicana, de la Academia a la instalación*, el propio título nos anuncia que se considera el análisis desde una perspectiva de acumulación de corrientes y expresiones plásticas ligadas con la representación tridimensional, no como una expresión multidisciplinaria en la que convergen varias facetas de la plástica. Por ello es necesario revisar estos temas desde parámetros que los propios artistas determinen.

Igualmente, esta reflexión me ha permitido comprender el surgimiento de algunos de los mecanismos creativos que utilizo en mis ensamblajes y simultáneamente enfrentar la certeza de que es imposible desvincular la creación artística de otras influencias vividas, externas, internas, pasadas y presentes. También ha sido posible ver que, aún cuando nunca fue mi intención hacer una apología de la condición femenina, o por lo menos no de manera consciente, descubrí –con algo de sorpresa– que en mi obra se pueden encontrar posturas feministas con un sesgo definido, en el que encuentro una necesidad de reconocimiento a las labores de la cotidianidad doméstica. La postura inicial que enarbolé es que he buscado siempre el lado divertido del ejercicio de apropiación: esa lectura entre líneas que lleva a encontrar situaciones sarcásticas o jocosas en las obras, incluso en las más connotadas y serias.

Mi lenguaje particular se fue configurando a partir de la apropiación de imágenes y de objetos, que para mí ha resultado en verdad, más que cualquier otra cosa una actividad gratificante,



un tipo de juego interminable en el que posiblemente se deba aplicar lo mismo que para el performance y otras actividades de esta naturaleza: se divierte más el autor que el público, el proceso creativo es más rico que el resultado final y la recepción debe estar mediada por un discurso, porque de lo contrario las obras pueden resultar incomprensibles.

Cabe señalar también que es notorio que en esta época en que la reproducción técnica de imágenes está cada vez más al alcance de la mano, orquestada en gran parte por el enorme desarrollo tecnológico que estamos viviendo, permanecen vigentes propuestas plásticas que se originaron durante las primeras décadas del siglo XX e incluso antes, por lo que actualmente se está viviendo una regresión a las artesanías por parte de algunos artistas que se interesan cada vez más en las llamadas artes decorativas y en las artes menores, como el papel hecho a mano, textiles, vitrales, etc., haciendo un frente común en el que las mujeres hemos tomado una parte activa.

Finalmente también considero muy importante el haber abandonado el ejercicio pictórico -temporalmente- para desarrollar este proyecto de trabajo y realizar la presente investigación, que me ha permitido alinearme con los procesos contemporáneos de las artes visuales, así como también dimensionar y revalorar varias disciplinas: el ensamblaje, la pintura y por supuesto la historia del arte.

Juan Acha. *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 1992.

Alloway, Lawrence. *Roy Lichtenstein*. Nueva York, Abbeville Press, 1983.

Akizuki, Tatsiuchiru. *Nagasaki. Encuentro con el desastre*. México, UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*, Editorial Taurus, 1973.

Berger John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Blanco, Alberto *et al.* "Encuentros y desencuentros. Mientras hay espacio hay tiempo" en *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. Catálogo de exposición. México, Museo de Arte Moderno, 1992.

Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona, Paidós, 1987.

----- *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, 1999.

----- *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1994.

Calvo Serraller, Francisco. "Los sueños españoles de un pintor mexicano" en *Alberto Gironella*. México, Landucci-Océano, 2002.

Certau, Michel de, *La invención de lo cotidiano, 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana-instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 1996.

Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1990.

Conde, Teresa del, et al. *Encuentros de la historia del arte en el arte contemporáneo mexicano*. Catálogo de exposición. México, Museo de Arte Moderno, 1992.

-----“Presencias: historia de una controversia” en *Pintura Mexicana 1950-1980*. Catálogo de exposición. México, Conaculta, INBA, 1990, pp. 21-30.

----- “Los insólitos objetos surrealistoides” en *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*. México, CONACULTA-INBA, 2001, pp.209-215.

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999, p. 27.

Darley, Andrew. *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2002.

Del Río García, Eduardo. *El museo de Rius*. México, Editorial Posada, 1977.

Dempsey, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona, Blume, 2002, Trad. Margarita Gutiérrez Manuel.

*Diálogos Insólitos*. Catálogo de Exposición, Museo de Arte Moderno, 1996.

*El arte del siglo XX*. Barcelona, Plaza & Janés, 1996. Trad. Fabián Chuecas y Juan Manuel Ibeas.

Furiö, Vicenç. *Ideas y formas de la representación pictórica*. España, Anthropos, 1991.

Giacomo, Angélica dil. “Entre perfumes y lágrimas” en *Saber ver*. México, segunda época, num. 13, junio-julio de 2001.

Giorgi, Rosa. Santos. *Los diccionarios de arte*. Barcelona, Electa, 2003, pp. 244-253. Trad. Carmen Muñoz del Río.

Gombrich, Ernst H. *Historia del arte*. Madrid, debate, 1997.

----- *El sentido del orden*. Madrid, Debate, 1999.

Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2000.

Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.

Hoffman Barry. *The Fine Art of Advertising*. New York, Stewart, Tabory & Chang, 2002.

Jameson, Frederick. *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona, Paidós, 1995.

Lafuente Ferrari, Enrique. *Goya. His complete etchings, aquatints, and lithographs*. New York, Harry N. Abrahams, s.f.

Lucie-Smith, Edward. *Artes visuales en el siglo XX*. Barcelona, Köneman, 2000.

----- *Artoday*. New York, Phaidon, 2004.

----- *Zoo. Animals in art*. New York, Watson-Guptill, 1998.

Marchan Fiz, Simon, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. 3ª edición. Madrid, Akal, 1988.

Mejía de Millán, Beatriz Amelia. *Arquetipos del arte occidental*. Editorial Gráficas Olímpica, Colombia, 1991.

Mirzoeff, Nicolas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.

Monreal y Tejeda, Luis. *Diccionario de términos de arte*. Barcelona, Editorial Juventud, 1999.

*Museo del traje mexicano. Vol. VI. El siglo cosmopolita*. México, Clío, 2001.

Martina Padberg, "La pintura histórica y la modernidad" en *Museo de Orsay. Catálogo de Exposición*. Barcelona, Köneman, 2000, pp.180-183.

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Barcelona, Tusquets Editores, 1985.

Pascual Buxó, José. "Guernica: la metamorfosis de los símbolos" en *Guernica 50 años. Una ciudad, un cuadro*. México, UNAM, 1989, pp. 73-91.

Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, Fundamentos, 2001.

Rogina Villegas, Manuel. *Compendio de derecho civil*. México, Porrúa, 1994.

Ruhrberg, Karl, et. al. *Arte del siglo XX*. España, Taschen, 2001.

Sebastián López, Santiago. "Lectura iconográfica-iconológica del Guernica" en *Guernica 50 años. Una ciudad, un cuadro*. México, UNAM, 1989, pp. 93-111.

Serrano de Haro, Amparo. *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Madrid, Plaza y Janés, 1999.

Sloan, Annie. *Découpage*. Barcelona, Ceac, 1998.

Stukenbrock, Cristiane y Barbara Töpfer. *1000 Obras Maestras de la Pintura Europea. Del siglo XIII al XIX*. Barcelona, Könemann, 2000.

Torres Michúa, Armando. "Museo en imágenes. Comentario a la obra de Carlos Aguirre" en *Artes Plásticas, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México, UNAM-ENAP, vol. 3, núm. 12, marzo de 1991.

Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

Zettl, Herbert. *Sight, sound, motion. Applied media aesthetics*. Belmont California, Wadsworth Publishing, 1990.

*PÁGINAS DE INTERNET*

Baudrillard, Jean. "Duelo" en la revista electrónica Fractal  
<http://www.fractal.com.mx/F7baudri.html>

Becquer Casaballe, A., "Alfred Einsenstaedt, V-J Day in Times Square" en *Revista Electrónica Fotomundo*, sitio web  
[www.fotomundo.com/index.php](http://www.fotomundo.com/index.php), (consultado en mayo del 2007).

Browne Sartori, Rodrigo Francisco. "De antropófagos devoradores de imágenes a iconofágicas imágenes que nos devoran" en *Revista Razón y Palabra*, número 27  
[<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n27/rbrowne.html>]

Docampo Capilla, Javier. "Goya en la Biblioteca Nacional de España" en *Exposición virtual de Goya*, sitio de internet  
[http://www.bne.es/Goya/es\\_velazquez.html](http://www.bne.es/Goya/es_velazquez.html)

Guasch, Anna Maria. "Alegoría versus estilo" en:  
[[http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero2/boletines/01/art\\_e/cuerpo03.htm](http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero2/boletines/01/art_e/cuerpo03.htm)]

Jiménez, José. "El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI" Curador del Museo Marco de Monterrey en <http://www.laberintos.com.mx/eclipse.html>

Sánchez Trillo, Raúl /IBA "Desde la otra orilla. Paradigmas del arte contemporáneo" *Revista "El universitario" No. 36 UACH*  
[<http://www.uach.mx/universitario/36/6.htm>]

Zone, Ray, "Michel Madzo", comentario a la exposición en la Couturier Galery, West Hollywood, en <http://artscenecal.com>, (consultado el 11 de mayo del 2007).

Acerca del *Guernica* de Pablo Picasso:

- Alix, Josefina. *Estudio sobre el estado de conservación del Guernica de Picasso* (MNCA Reina Sofía) sitio web "25 años de la llegada del Guernica" dirección electrónica  
<http://servicios.elcorreodigital.com/especiales/gernika/cuadro-guernica-picasso/guernica-grafico.html>

Sobre el tema de María Magdalena (textos consultados en junio del 2007).

- “Mujeres de la biblia: María Magdalena” en [http://www.adorador.com/mujeresdelabiblia/maria\\_magdalena.htm](http://www.adorador.com/mujeresdelabiblia/maria_magdalena.htm)
- “Santa María Magdalena” en <http://www.encyclopediacatolica.com/m/mariamagdalena.htm>
- Chapa, Juan, “¿Quién fue María Magdalena?” en <http://www.opusdei.es/art.php?p=15359>
- Valdez, Circe, “Con 90 obras se evoca el mito de María Magdalena” en <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/2001/diarias/may/100501/mariamag.html>
- Vascon, “María Magdalena: falsa prostituta” en <http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=1340>
- Viola, Liliana, “La venganza de la perdedora” en *Las 12*, Publicación Electrónica, sitio web <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/las12/13-2373-2005-12-09.html>,