



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“El indecible pictórico. Una propuesta propia.”

Tesis

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

Presenta

María Guadalupe Fernández de Córdova Durán.

Director de Tesis: Maestro Raúl Arturo Miranda Videgaray.

México, D.F., 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

*A la memoria  
de mi abuela María Alicia,  
en cuya mirada se entrelazan  
el instante y la eternidad.*

## AGRADECIMIENTOS

mi mamá, María Guadalupe Durán de Fernández de Córdova, y a mi papá, José Manuel Fernández de Córdova y de la Barrera. Gracias por haberme dado un hermoso par de alas. Las palabras siempre serán poco para expresarles mi amor y mi gratitud; sin embargo, espero que los hechos puedan hacerlo mejor. De modo que, acepten pues este logro como suyo, porque lo es.

A mi hermana, María Cristina Fernández de Córdova Durán. Gracias por todo tu apoyo y las horas de relax. En especial, gracias por aquello que escribiste para *Así*, me ha reconfortado más de una vez recordándome de qué se trata en verdad todo esto.

A mi abuelita, Soledad de la Barrera Vda. de Fernández de Córdova. Gracias por tu tiempo, tu amor y tu apoyo. Y a mi inolvidable Abuelito, Fernando Fernández de Córdova y Fernández de Córdova, cuyo recuerdo me anima y me llena de fortaleza.

A mi gran familia, grande en cantidad pero, sobre todo, en cualidad.

A Francisco Hernández Armendáriz. Sin temor a caer en el cliché, te digo que no tengo palabras para agradecerte; todas estas pinturas, y yo en especial, te debemos mucho. Gracias por tu apoyo, tu ayuda, tus enseñanzas y tu sonrisa; por soplar, en más de una vez, el viento que da dirección a estas alas. Y sobre todo, gracias por enseñarme a siempre ir más allá y ver lo que hay allí.

A todos aquellos que, afuera de la ENAP y por ende sin ninguna responsabilidad académica para conmigo, me han aceptado en sus aulas y compartido sus conocimientos conmigo. Conocimientos estos que, de alguna forma u otra, han ido buscando cabida en esta tesis y ayudado a conformarla. En especial al Prof. Antonio Félix, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Gracias por compartir sus conocimientos y su tiempo conmigo.

De manera muy especial quiero agradecer al Mtro. Arturo Miranda Videgaray, director de esta tesis, y al jurado de la misma, conformado por el Mtro. Renato Esquivel Romero, Mtro. Aureliano Sánchez Tejeda, Mtro. Juan Martín Vázquez Kanagusiko y Lic. Alfredo Rivera Sandoval. Muchas gracias a todos por el tiempo empleado para con esta tesis, así como por sus comentarios, direcciones y palabras de aliento.

A mi universidad, la Universidad Nacional Autónoma de México, de la cual siento gran orgullo de formar parte.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
PRIMERA PARTE: En torno a la pintura del siglo XX	
I Una lectura de la pintura del siglo XX.....	11
II Lo que la pintura del siglo XX nos lleva a pensar.....	34
SEGUNDA PARTE: Una propuesta propia	
III Una propuesta estética.....	38
IV Una propuesta pictórica.....	51
1. El espacio, los espacios.....	51
2. El color, los colores.....	62
A MODO DE CONCLUSIÓN	
(Lo que logran los espacios y los colores).....	73
ANEXO	
(Imágenes de la obra pictórica que conforma esta propuesta).....	75
LÁMINAS.....	86
BIBLIOGRAFÍA.....	91

## INTRODUCCIÓN

*Pintar no es imitar el mundo, es pensarlo  
con el pincel en la mano.*

Ariel Jiménez<sup>1</sup>

*'Desbaratar el paradigma' es una actividad  
ardiente, candente.*

Roland Barthes<sup>2</sup>

El propósito de esta tesis, es presentar una propuesta pictórica propia. Una propuesta pictórica es, ante todo, una propuesta acerca de la pintura y que, se presenta, en pintura. Pero, a la vez, esta propuesta se presenta aquí a modo de tesis, por lo cual es necesario hablar de ella, es necesario exponerla, y argumentarla, mediante la palabra, primero escrita, luego oral. Más aún, es una propuesta y, como toda propuesta, propone en relación a algo, ésta propone en pintura sobre pintura, se refiere a la pintura en el sentido de que se dirige a la pintura, la llama, la invoca, a aquella que existe antes de esta propuesta.

Por lo tanto es necesario presentarla dentro de cierto contexto de la pintura, razón por la cual es importante hablar de aquella que le antecede en el tiempo y, por lo menos, hasta cierto tiempo, siendo ésta la pintura del siglo XX. Ésta se nos presenta, así, como es, sumamente confusa en cuanto a su diversidad, y su magnitud, tanto en número de propuestas distintas como la importancia de éstas.

---

<sup>1</sup> Ariel Jiménez. *La primacía del color*. Caracas: Monte Ávila, 1992. p. 36.

<sup>2</sup> Roland Barthes. *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. México: Siglo XXI, 2004. p. 52.

Un siglo, y algo más, de pintura donde, de primer vistazo, pareciera que el único parámetro útil para su apreciación fuera su sucesión en el tiempo; sin embargo, la simultaneidad de obras, de artistas produciendo en el mismo momento en diferentes partes del mundo occidental, es tan grande que inclusive este enfoque resulta ser inadecuado, además de que conlleva demasiadas desventajas. Hay que tomar en cuenta también los marcos a los que se atiene esta tesis, ya que dispone sólo de cierto tiempo y de cierto espacio, además de que el tema principal a exponer no es la pintura del siglo XX, sino una propuesta pictórica propia. Pero, a pesar de la dificultad de hablar de la pintura del siglo XX, es necesario aquí hablar de ella, ya que, en varios sentidos, la propuesta que aquí se presenta se considera deudora de ella.

Sin embargo, a pesar de su diversidad, hay algo que caracteriza a la producción pictórica en el siglo XX, y esto es la rápida sucesión, y simultaneidad, de *estilos* distintos. Esto nos lleva a pensar que existe algo más allá que la mera sucesión de corrientes distintas y que, desde nuestro punto de vista, no se deja reducir a aquello que se ha dado a llamar ‘el gusto por lo nuevo’. Tal vez el gusto por la novedad sea aplicable al mercado, de hecho lo es, pero ¿qué tanto es cierto esto en el terreno de la producción? ¿Qué hay detrás de la múltiple y abundante producción pictórica que nos ha dejado el siglo XX?<sup>3</sup>

A pesar de su diversidad, encontramos algo que la une; a lo largo de tan diversas manifestaciones pictóricas se deja escuchar el mismo sonido, un sonido de cuestionamiento, análisis y crítica para con la misma pintura, producido por un interés de revalorizarse y redefinirse. Un sonido que es necesario que sea escuchado, y reinterpretado, y que hay que escucharlo desde donde emana, allí donde suena con más fuerza, desde las pinturas mismas y de lo que los pintores dicen y piensan. De manera que es con base, y a través, de este cuestionamiento, de esta crítica —y es esta una crítica productora, ya que se cuestiona desde la pintura misma y se produce pintura a partir de ella— como nos aproximaremos a la pintura del siglo XX. Ya que, además, pensamos que dicha actitud crítica, así

---

<sup>3</sup> Esta pregunta la hacemos aquí en el campo de la pintura, pero puede hacerse extensiva a la producción artística en general.



como el interés en redefinirse y mantenerse en constante movimiento, es una de las herencias más importantes que nos ha dejado la pintura del siglo XX. Además de que esto nos permitirá aquilatar el suelo en el que nos encontramos ahora parados.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Es pertinente aclarar ahora que, de ninguna manera se pretende hacer un análisis exhaustivo de la pintura del siglo XX y que, los ejemplos que se tratarán a continuación, son sólo eso, ejemplos, para ayudarnos a poner de manifiesto las cualidades críticas, de autorreflexión y de renovación de la pintura, las cuales no se agotan en estos ejemplos.

PRIMERA PARTE  
EN TORNO A LA PINTURA DEL SIGLO XX

## Una lectura de la pintura del siglo XX

Es evidente que, hacia finales del siglo XIX, se da un cambio en el arte, sin embargo ello no se debe a un progreso, ni a una evolución planteada de antemano ya que, como bien dice Picasso, “variación no es evolución” y el arte no evoluciona, “cambian las ideas y con ellas su forma de expresión”.<sup>1</sup> Por lo tanto, más bien se da un quiebre notorio, aunque paulatino, que comienza a sentirse desde finales del siglo XIX y, cuyo alcance, se mantendrá a lo largo de gran parte del siglo XX. Esto, a su vez, es una resonancia de la propia ruptura acaecida en los sistemas de pensamiento, la llamada crisis de la razón, producida a su vez por los cambios vertiginosos ocurridos en el mundo, ocasionando así que los fundamentos de los sistemas de pensamiento sean golpeados, cuestionados y puestos en duda por la realidad circundante, e inclusive el estatuto de ésta, a su vez, será cuestionado. Ya Nietzsche había puesto esto de manifiesto cuando dijo que, “las categorías ‘fin’, ‘unidad’, ‘ser’, con las cuales hemos atribuido un valor al mundo, son desechadas de nuevo por nosotros, ahora el mundo aparece como falto de valor”<sup>2</sup>.

Pues bien, los ideales de progreso que había pregonado la revolución industrial son ahora puestos en duda; el tecnocratismo y la razón instrumental resultantes, con sus desastrosos efectos evidenciados, entre otras cosas, por la — cada vez más acrecentada— distancia entre las distintas realidades económicas y sociales, de hecho, refutan aquellos ideales.

Diversos eventos del siglo XX como las dos guerras mundiales; las guerras emprendidas por Estados Unidos contra diferentes países, como Vietnam, Corea, Irak, Afganistán; todos los conflictos armados como los de los Balcanes, Ruanda;

---

<sup>1</sup> Pablo Picasso (declaraciones hechas a Marius de Zayas). “El arte es una mentira que nos hace ver la verdad.” *The Arts*, Nueva York, Mayo 1923. En Adolfo Sánchez Vázquez (Ed.). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM, 1972. p. 404.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche. *La voluntad de poder* (6ta. ed.). Madrid: EDAF, 2008. p. 40.

la caída del socialismo real; los diversos movimientos sociales en el mundo, como los acaecidos en tan sólo 1968 en diversas partes del mundo, como París, Praga y México; el surgimiento de autoritarismos y gobiernos represores, tanto en Europa como en América Latina; los diversos genocidios, etnocidios y políticas de exclusión social; por mencionar sólo algunos ejemplos; han sido eventos de alta repercusión mundial. Sin embargo estos acontecimientos, y como tales de corta duración, forman parte de fenómenos más grandes y, retomando aquí la teoría braudeliana de las diferentes temporalidades histórico-sociales,<sup>3</sup> diremos que éstos acontecimientos se articulan dentro de fenómenos mayores, aquellos de mediana duración, a saber, fenómenos de coyuntura, los cuales evidencian cambios perceptibles, ya sea a nivel social, económico, político o ideológico.

Ahora bien, todos estos fenómenos, y más todavía, han asestado duros golpes a los sistemas de pensamiento y han transformado poco a poco la manera de ver, y relacionarse con, el mundo. Todo esto ha producido un cuestionamiento, un poner en duda, las ideas que se tienen acerca del mundo, hasta llegar a sus mismos presupuestos, conceptos como *realidad, verdad, mundo*, han sido cuestionados y tenido que ser reformulados. Ante estos grandes cuestionamientos y dudas, no queda otra salida, ni para el mundo ni para el pensamiento, que reconfigurarse, muchos cimientos se derribarán y tendrán que edificarse de nuevo. La filosofía, la ciencia, la historia, la humanidad misma, son cuestionadas, y acabaran por cuestionarse a sí mismas. ¿Volver a edificar sobre los mismos cimientos que pareciera no funcionan? O buscar nuevos cimientos para ver qué se halla del otro lado y ver si se encuentra una posibilidad ante el desasosiego imperante. El mundo demanda que se tomen acciones con carácter de urgencia, y dicho dilema se mantendrá por mucho tiempo.

Por su parte el arte en general, y la pintura en particular, también será afectado por dichos acontecimientos. Como bien señala Mark Rothko, el arte moderno, “nacido en el interior de un espíritu cultural que ha reevaluado todo el panorama del conocimiento del hombre, se ha dado él mismo a la tarea de prestar

---

<sup>3</sup> Fernand Braudel. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (tomo I) (2da. ed.). México: FCE, 2005.

ese mismo servicio a las leyes del arte<sup>4</sup>. En este tenor el arte, con el espíritu renovador que le ha caracterizado a lo largo de tantos siglos, de tajo comprende la profundidad del imperativo *renovarse o morir*. De modo que, paulatinamente a partir del último decenio del siglo XIX, el arte se ve obligado a voltear su fulgurante mirada hacia sí mismo de acuerdo a las exigencias exteriores. El arte comienza, así, un proceso de autorreflexión. Este proceso, iniciado en los últimos años del siglo XIX y, propiciado en parte, por la imperiosa necesidad de la crisis general antes mencionada, tendrá que continuar durante todo el siglo XX ya que, las demandas no cesan de aparecer. Inclusive, para la década de los ochentas se exige a gritos la cabeza del arte. Discursos provenientes, principalmente, de la estética analítica, con su filosofía del arte, de corte hegeliano, en boca de personas como, por ejemplo Arthur C. Danto, proclaman el acta de defunción del arte, se exige que éste sea metido en un ataúd, sea enterrado y le den su lugar a la filosofía. Los artistas se niegan rotundamente, y continúan la ya empezada autorreflexión, impregnándose así el proceso de un visible matiz de resistencia. La pintura, una de las disciplinas que se va a convertir en uno de los lugares más problemáticos, atacados y cuestionados a lo largo del siglo XX, tendrá que entrar de lleno en esta autorreflexión —cuyo propósito es pensarse a sí misma de manera crítica, revalorizarse y redefinirse— en aras de sobrevivir.

Pues bien, la pintura se embarca en esta autorreflexión y, durante este proceso, se van a analizar, cuestionar, criticar, las bases sobre las cuales se apuntala la tradición pictórica.<sup>5</sup> Muchos de estos presupuestos serán completamente derribados y se levantarán otros en su lugar, otros más solamente se reconfigurarán, algunos más serán reforzados y llevados cada vez más lejos y, también, se incorporarán presupuestos completamente nuevos. La pintura, así, se ve obligada a transformarse a partir de ella misma, reflexiona sobre sí misma, pero

---

<sup>4</sup> Mark Rothko. *The artist's reality*. New Haven and London: Yale University Press, 2004. p. 109. [La traducción es mía] En el original: “born in the midst of a cultural spirit which has reevaluated the entire panorama of man's knowledge, it has applied itself to the task of doing that very service for the laws of art.”

<sup>5</sup> No creemos aquí que durante este proceso de autorreflexión, la pintura del siglo XX, en general, deplorará y quisiera terminar con toda la tradición pictórica que le antecedía, más bien creemos que en vez de un aniquilamiento se realizó una revaloración a muchos niveles, desde el conceptual hasta el formal tomando, cada vez, lo que se creía conveniente en ese momento.

no de un modo cerrado, ya que esta reflexión es alimentada por un movimiento de recursión con todo lo que le es externo.

De manera que se ve obligada a un imperativo doble, por un lado busca nuevos horizontes, tratando de salir de lo que la había regido por siglos y, por el otro lado, se ve obligada a pensar su propia especificidad dentro del mundo. Pero estos dos imperativos requerirán de una búsqueda, de una exploración y experimentación constantes, ya que, por un lado, lo que por siglos se había considerado como el campo de la pintura, va a cambiar radicalmente durante el siglo XX, ya que, en parte, este proceso autorreflexivo va a propiciar una necesidad interna de ir más allá de lo que hasta el momento se encontraba dentro de lo que se consideraba como el campo de la pintura, examinando directamente, a su vez, las relaciones establecidas en los siglos anteriores,<sup>6</sup> volviendo así porosos los límites alrededor de la pintura. A la vez, de esta manera se intenta encontrar una correspondencia de los medios técnicos y conceptuales<sup>7</sup> de la pintura con la nueva supuesta verdad del mundo; surgiendo así una necesidad común de repensar la obra dentro de un mundo inmenso de posibilidades expresivas y constructivas más allá de la verosimilitud.<sup>8</sup> Por esta misma razón, y en consecuencia con ella, tendrá que redefinir su especificidad, ya que ahora sus límites se han ampliado, y esta especificidad tendrá que encontrarse ahora en otra parte, diferente a aquella donde se le había encontrado por tantos siglos. Será pues necesario que la pintura haga uso de dicha especificidad, en aras de conservar su lugar dentro del campo del arte, al tiempo que se distingue tanto de las demás disciplinas artísticas como de aquello que no es arte, asegurando así su pervivencia.

Uno de los presupuestos que rápidamente serán cuestionados y, cuya importancia radica en que el resultado de este cuestionamiento afectará, más bien transformará, a toda la pintura siguiente; es aquel sobre el cual se asienta la relación de la pintura con los objetos a los que se refiere. Por mucho tiempo esta relación se había basado en la idea de la pintura como imitación del mundo, ya

---

<sup>6</sup> Mark Rothko, op. cit., p. 110.

<sup>7</sup> Ariel Jiménez. *La primacía del color*. Caracas: Monte Ávila, 1992. p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 61.

sea imitación en cuanto a la apariencia, la forma, o el sentimiento provocado. Cabe destacar que dicha noción iba de la mano con aquella otra de la pintura como ilusión. A lo largo de varios siglos este presupuesto dominó, tanto la producción pictórica, como la manera en que la pintura iba a ser vista en general. Es importante mencionar que, en gran parte, ésta era una exigencia que se le imponía a la pintura desde afuera, y que, a lo largo de todo ese tiempo, los pintores, aquellos de gran envergadura, supieron cómo llevar lo más lejos posible los elementos pictóricos a pesar de las limitaciones que dicha exigencia les imponía. Ya desde finales del siglo XIX, pintores como Cézanne y Van Gogh, habían hecho patente su descontento ante esta noción de pintura. Cézanne, en algún momento dijo, refiriéndose a los cuadros de Veronese,

No nos gustan, si, además, buscamos literatura, si nos excitamos con la anécdota, el tema...Un cuadro no representa nada, debe representar ante todo colores...Yo detesto eso, todas esas historias, esa psicología, esas peladanerías alrededor. Claro, están en la tela, los pintores no son imbéciles, pero hay que verlo con los ojos, con los ojos, entiéndame bien. El pintor no ha pretendido otra cosa. Su psicología es el encuentro de sus dos tonos. Su emoción está ahí. Eso es su historia, su verdad, su profundidad. ¡Hombre, porque es pintor! No es poeta ni filósofo.<sup>9</sup>

Por su parte, Van Gogh escribió a su hermano:

Pero, tanto si se trata de la figura o del paisaje, siempre hubo entre los pintores la tendencia a convencer a la gente de que un cuadro era otra cosa que la representación del natural como lo vería en un espejo; es otra cosa que imitación, es decir una recreación.<sup>10</sup>

A partir de todo esto, se lleva a cabo un proceso “donde se opondrán un arte que piensa en función de criterios absolutos (belleza, verdad, forma, armonía) y un arte que se dedica a una relativización creciente de nuestra relación con el mundo.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Joachim Gasquet. *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Godir, 2005. p. 203.

<sup>10</sup> Vincent Van Gogh. *Cartas a Theo*. Barcelona: Paidós, 2004. p. 184.

<sup>11</sup> Ariel Jiménez, loc.cit., p. 30.

Era, pues, preciso, que la pintura dismantlara ella misma esta idea que se tenía de ella. Se logra así una “conciencia aguda de que la obra no debe, porque no puede, imitar lo real; que su objetivo es otro, y deben ser otros sus medios.”<sup>12</sup> Va a ser la búsqueda de este objetivo y de los medios pertinentes, lo que guiará la producción pictórica de parte del siglo XX.

Ahora bien, la crítica y la reflexión llevadas a cabo dan frutos rápidamente, y se empiezan a cuestionar los métodos de representación heredados del renacimiento. Uno de los primeros golpes sustanciales a la perspectiva renacentista lo asesta Cézanne con sus planos que caen, o se levantan, violentamente. El espacio pictórico renacentista, producto de una racionalización del espacio, se irá dismantlando poco a poco. En este punto sería muy útil echar un vistazo rápido al cambio en el espacio pictórico que se lleva a cabo desde finales del siglo XIX a los primeros veinte años del XX; diferentes tipos de espacio que van desde el mencionado de Cézanne, al espacio del cubismo analítico con sus planos simultáneos, pasando por el llamado “espacio vacío” del cubismo sintético, hasta el espacio plano de la pintura abstracta, por mencionar sólo algunos, donde, a pesar de todo, no es el mismo, por ejemplo, el espacio de Mondrian que el de Kandinsky. Espacios todos estos que reflejan las diferentes ideas de pintura que tienen sus autores.

Cabe destacar aquí la importancia del espacio pictórico renacentista dentro de la idea de pintura que se tenía hasta antes del siglo XX. Este espacio geometrizado es un espacio racional que promueve una idealización del fenómeno de la visión. Todo lo que aparece dentro de este espacio pictórico queda sometido al mismo criterio que éste y, cualidades como largo, alto, ancho, luz y color; son idealizadas y trasladadas mediante ciertas directrices a dicho espacio. Este espacio renacentista conlleva, y refleja, toda una serie de nociones ideológicas propias de cierta racionalidad, de tal manera que, cuando el espacio renacentista queda dismantlado, no sólo se está desbaratando cierto paradigma de construcción, sino que también se desbaratan las relaciones mantenidas entre un espacio y los elementos que se incorporan a éste y, además, de cierta manera, se

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 31.



rechazan los presupuestos ideológicos en los que se basaba dicho espacio y la noción de pintura que éste conlleva. Este planteamiento opera también para los elementos plásticos, que se tratarán más adelante. Esto es sólo un diminuto ejemplo de qué tan lejos llega la pintura en este proceso crítico y autorreflexivo. Lo importante de esto es que comienzan a surgir propuestas que liberan poco a poco, mediante sus distintos elementos, a la pintura.

De cierta manera todos los elementos plásticos se van liberando de las leyes de la imitación, al mismo tiempo que se va explorando su potencialidad como elementos constructivos y expresivos. En cuanto al color, de ser mero accidente de la forma, ya que su uso estaba completamente determinado por el objeto al que se le atribuía, así como por las leyes de entonación de la pintura tonal; éste pasa a ser algo necesario, autónomo y plenamente manipulable, llegando a construir y organizar el espacio, como en el caso de Cézanne, hasta constituir el medio y el fin de la obra, como en el caso de Sonia y Robert Delaunay. Como lo menciona Donald Judd, en su opinión, “la necesidad del color y su significado, fue lo que más destruyó a la pintura representativa anterior.”<sup>13</sup>

Uno de los primeros intentos por liberar el color lo podemos apreciar en el uso que hace de él Van Gogh, quien rompe violentamente con la pintura tonal y busca más bien el juego del contraste entre tonos. Van Gogh tenía un marcado interés por los contrastes cromáticos, de hecho su obra producida a partir de la segunda mitad de la década de 1880, está estructurada a partir de ellos. En las cartas que escribió a su hermano Theo, podemos apreciar esta preocupación de Van Gogh por el color<sup>14</sup> y, en especial por los contrastes, donde otorgaba especial preeminencia a los complementarios, como podemos notar cuando dice que, “la cuestión de los colores complementarios, del contraste simultáneo y de la destrucción recíproca de los complementarios, es la primera y la más importante”.<sup>15</sup> Además de los contrastes cromáticos, que podemos apreciar a lo largo de toda la obra de Van Gogh, podemos encontrar también un interés por

---

<sup>13</sup> Phillip Ball. *La invención del color*. Madrid: FCE y Turner Publicaciones, 2001. p. 404.

<sup>14</sup> Incluso en una extensa carta le relata a Théo los diferentes tipos de contrastes y relaciones entre los colores, transcribiendo un texto de Delacroix. [Vincent Van Gogh. *Cartas a Théo*. Barcelona: Paidós, 2004. p. 155.]

<sup>15</sup> Vincent Van Gogh, op. cit., p. 177.

grandes planos de color intenso, altamente cromático, tanto en las naturalezas muertas como en los retratos. Estas áreas de color plano, no corresponden a una representación imitativa, ilusionista, de la realidad y, aunque bien podrían hacer alusión a objetos concretos, i.e., una pared, un cielo, un piso; no los están imitando sino, como él mismo diría, recreándolos, lo cual refleja en el color una liberación de la imitación. Estos planos de color intenso los podemos observar en obras como *Ramas de almendro en flor* (1890)<sup>16</sup> donde el plano es de un color turquesa intenso, *Fritillaries en florero de cobre* (1887) cuyo plano es de un azul profundo con diminutas y cortas pinceladas de ocre, *Autorretrato de 1889*<sup>17</sup> con un plano verde y en *Retrato de un paciente segador* (1888)<sup>18</sup> el cual presenta un plano de un naranja vivo, por citar sólo algunos.

Más adelante podemos ver propuestas avocadas directamente al uso del color, y a su liberación, en les Fauves quienes, entre otras cosas, buscaban el efecto de los colores vibrantes, liberando al color de los propósitos meramente representacionales que se le habían adjudicado. Les Fauves declaran, abiertamente, la independencia del color con respecto de cualquier método representativo imitativo. Ellos buscan la fuerza expresiva del color, su capacidad de evocar, así como también de construir un espacio y un ritmo. Cromáticamente les interesa un efecto estridente, vibrante, buscando a primera vista disonancias, e inesperadas consonancias, mediante la yuxtaposición de zonas de color puro y plano. Estas zonas de color plano las podemos observar, por ejemplo, en *Puerto de Collioure* (1905),<sup>19</sup> de Derain, las cuales, al ser aplicadas sobre una base de un gris de luminosidad media, que se deja ver entre las áreas de color, produce un efecto más vibrante, sobre todo a la derecha del cuadro, y en lo que respecta a las manchas rojas y anaranjadas.

También podemos observar el uso del color de les Fauves, en toda su potencia, en *Orilla del Sena en Carrières-sur-Seine* (1906),<sup>20</sup> de Vlaminck, donde se logra una fuerte vibración cromática entre el rojo de los árboles que se extiende

---

<sup>16</sup> Vid. Lámina 1, p. 86.

<sup>17</sup> Vid. Lámina 2, ibid.

<sup>18</sup> Vid. Lámina 3, ibid.

<sup>19</sup> Vid. Lámina 4, ibid.

<sup>20</sup> Vid. Lámina 5, p. 87.

desde el extremo izquierdo del cuadro y el verde que va de lado a lado en la parte inferior del cuadro y, donde la vibración, se concentra en un fragmento de un tronco que se encuentra casi al centro del cuadro y que es de un verde quebrado con el rojo y que tiene alrededor largas pinceladas rojas. Toda esta idea del color es lo que lleva a Matisse a decir que “el principal objetivo del color debería ser prestar el mejor servicio posible a la expresión.”<sup>21</sup>

Podemos ver otra propuesta en el expresionismo alemán, con su interés en relacionar la expresión emotiva con el uso del color y el gesto. En el expresionismo alemán, más que proponerse algo en específico sobre el ámbito cromático, lo que se propone es una actitud hacia el color, al ser éste utilizado como elemento expresivo dentro de la pintura. Aquí encontramos una primacía de la expresión subjetiva, de ahí lo diverso de su producción, que, en muchos casos, va unida a una paleta vibrante de intensos colores, la cual se aplica de manera enérgica y vigorosa, lo que le confiere un alto contenido gestual y, de allí, un alto contenido expresivo y fuerza visual. Como lo podemos observar, por ejemplo, en *El grito* (1893), de Munch; *Paisaje en Dangart* (1910) o *Primera primavera* (1911),<sup>22</sup> de Schmidt-Rottluff; *Tres desnudos en un bosque* (1908), de Kirchner.

En lo que respecta a la línea, ésta había estado limitada por largo tiempo por ideas que se remontan a la noción de la *circumscripção*, formulada por Alberti, donde ésta es una de las tres partes de la *concinnitas*, la belleza que surge a partir de una cierta conveniencia razonada en todas las partes. De modo que la *circumscripção* es una estética del dibujo, es el contorno, la línea, es la ciencia del trazo y, donde, el contorno es necesario y permite evitar la incertidumbre mediante una línea, por sutil que ésta sea.<sup>23</sup> En esta idea de pintura, toda la importancia de ésta recae en el dibujo, el *disegno*, lo cual provocará más tarde la larga y famosa querrela *disegno-colore*, donde se disputa acerca de en cuál de estos dos elementos, y sólo uno, recae la importancia de la pintura.

Pues bien, la línea se ve liberada de su función delimitadora, y reguladora, de la forma en el momento en que ella misma se convierte en forma, en un

---

<sup>21</sup> Phillip Ball, loc. cit., p. 387.

<sup>22</sup> Vid. Lámina 6, p. 87.

<sup>23</sup> Raymond Bayer. *Historia de la Estética*. México: FCE, 2002. pp. 111-112.

elemento más dentro de la pintura. En parte, esto también repercute en una emancipación del dibujo con respecto a la pintura, a la cual estaba sometido. Esta liberación de la línea con respecto a la forma, la podemos apreciar en la obra de Mondrian donde, mientras más gruesas son las líneas más se percibe esta nueva idea de la línea, como en *Composición* (1932); o cuando ellas mismas portan los colores característicos de su obra, a saber, amarillo, rojo y azul, como en *Ciudad de Nueva York* (1942)<sup>24</sup> o *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943). También lo vemos claramente en las últimas obras de Kandinsky, donde la línea se sitúa en el espacio como un elemento libre, como en *Composición VIII* (1923)<sup>25</sup> donde aparecen muchas de ellas autónomamente por todo el espacio, o de modo más gestual en *Improvisación no. 31* (1913).

También podemos apreciar toda su potencialidad como elemento expresivo, gracias a la gestualidad que adquiere, en obras como las de De Kooning y Wols. En De Kooning, en obras como *Police Gazette* (1954-1955)<sup>26</sup>, la línea se ha convertido en una larga y fuerte marca del pincel, en el trazo lleno de gesto, que toma aquí todo el cuadro. El trazo presenta aquí una gestualidad libre y fuerte, cargada de expresividad y de la inmediatez que le es propia, dotando de una gran fuerza al cuadro. En Wols, por su parte, con obras como *Vocales* (1950),<sup>27</sup> la líneas que aparecen en el lienzo, hechas con algún objeto como la parte de atrás de un pincel mientras la pintura está aún húmeda, aparecen espontáneas, serpenteantes y cargadas de contenido gestual. Debido a ello se ha dado a llamar “escritura”, huella escritural.<sup>28</sup> El cuadro, conformado en su mayor parte por un azul quebrado, con manchas negras y rojo óxido, adquiere toda su potencia en el momento en que estas marcas aparecen sobre el lienzo, las cuales hacen visible el blanco del fondo, surgiendo así el cuadro como lo que es, un cuadro lleno de expresión y gesto.

---

<sup>24</sup> Vid. Lámina 7, p. 87.

<sup>25</sup> Vid. Lámina 8, ibid.

<sup>26</sup> Vid. Lámina 9, p. 88.

<sup>27</sup> Vid. Lámina 10, ibid.

<sup>28</sup> Sandro Sproccati. “Abstracción y arte informal”. En AA. VV. *Historia universal del arte*. España: Everest, 1988. p. 432.

En lo que concierne a la forma, ésta deja de ser un mero indicio, un síntoma, de las cosas, para llegar a ser un elemento expresivo, capaz de transmitir ideas y sensaciones. La forma<sup>29</sup> sufre una emancipación doble, por un lado se libera de la línea en el momento en que se admite que el color hace forma y, por el otro lado, se libera de su tarea de imitar las formas del mundo, llegando así a un grado de completa emancipación en la pintura abstracta. Newman refleja esta idea muy bien cuando dice que la forma abstracta es “un ser vivo, un vehículo para un complejo pensamiento abstracto, un portador de sentimientos formidables... y, por consiguiente, real.”<sup>30</sup>

La experimentación de los medios plásticos llega al grado de que, inclusive la pintura misma, i.e. como materia, se explorará como un elemento expresivo más. Tal es el caso de Ryman, quien lleva la textura y materialidad de la pintura a convertirse en el tema mismo de la obra. A su vez el tema y el contenido de la pintura también se liberarán, y transformarán, ya que ahora van a responder a los nuevos intereses pictóricos. Como lo hace notar Mark Rothko, “particularmente es de notar que un contenido nuevo no aparece espontáneamente sino que es siempre el resultado de nuevos acontecimientos plásticos.”<sup>31</sup> Robert Delaunay expresa este nuevo giro en la pintura mejor que nadie cuando dice que “ya no son más manzanas en un vaso, la Torre Eiffel, la ciudad, un panorama, lo que pintamos, sino el latir del mismo corazón del hombre.”<sup>32</sup>

Ahora bien, todo esto es consecuencia de la autorreflexión emprendida desde finales del siglo XIX. Una reflexión que incluye un análisis y una crítica de lo que es la pintura misma —la propia idea de la pintura—, su relación con el mundo

---

<sup>29</sup> Es preciso aclarar aquí, que todos los artistas y obras que hemos mencionado hasta aquí, y que mencionaremos más adelante en este capítulo, son sólo algunos ejemplos dentro de la diversidad de la pintura del siglo XX y, como tales, el objeto de mencionarlos aquí es ejemplificar lo que a la largo de este capítulo se argumenta. La intención no es hacer un análisis exhaustivo de su producción. Además, las transformaciones en el siglo XX en pintura fueron inmensas, y tratarlas todas con el detenimiento y análisis que se merecen excede por mucho el marco espacial y temporal de esta tesis.

<sup>30</sup> John Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: FCE y Turner Publicaciones, 2003. p. 201.

<sup>31</sup> Mark Rothko, op. cit., p. 90. [La traducción es mía.] En el original: “particularly of note is that new subject matter does not appear spontaneously but is always the result of new plastic occurrences.”

<sup>32</sup> Ariel Jiménez, loc. cit., p. 114.

y los medios de los que se vale, en un intento por revalorizarla y redefinirla. Así, lejos de la imitación, la pintura cobra conciencia de su autonomía y lugar en el mundo, avocándose a fortalecer los elementos que le habían sido propios desde siempre, buscando toda su potencialidad y, a partir de esto, trabaja en sus lenguajes con ahínco. En este sentido, todos los planteamientos que acabamos de abordar son muestra de ello.

De la misma manera, busca y se apropia de elementos y lenguajes nuevos, incorporándolos a su propia producción. Observando, así, que se abren nuevos horizontes y que estos cambian mientras se camina. En la opinión de Ariel Jiménez,<sup>33</sup> una vez que los elementos plásticos

se 'liberan' de la imitación para hablar un idioma propio [...] el pensamiento plástico se abre a todos los medios técnicos susceptibles de enriquecer el orden plástico de la obra-objeto. Sólo cuando la obra se hace una realidad en sí, puede aceptar en su seno la presencia de un cuerpo extraño [...] <sup>34</sup>

Creemos que el planteamiento de Ariel Jiménez es importante ya que, refleja gran parte del movimiento de la pintura del siglo XX. Sin embargo pensamos que la situación va más allá de lo que él menciona ya que, en primer lugar, no sólo se va a dar una apropiación de medios técnicos, sino también de planteamientos teóricos. En segundo lugar, la manera en que Jiménez formula dicho planteamiento sugiere que estas son dos etapas por las que pasa la pintura del siglo XX, de acuerdo con esto en un primer momento se cobra conciencia de la autonomía de la pintura, y con ella de sus elementos plásticos y luego, una vez y solamente cuando esto ha sido logrado, se incorporan elementos ajenos a ella, como si estas fueran dos etapas distintas y bien delimitadas y como si la última fuera consecuencia de la primera. Sin embargo, pensamos que esto no se da de esta manera, creemos que ambos movimientos —buscar y lograr su autonomía, y apropiarse elementos ajenos— se dan simultáneamente, que ambos están

---

<sup>33</sup> Cf. Ariel Jiménez. *La primacía del color*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

<sup>34</sup> Idem., p. 66.

íntimamente ligados y parten del mismo origen, y que se refuerzan, se ayudan, a sí mismos.

Esto lo podemos observar, por ejemplo, en Kandinsky, quien intenta liberar los elementos plásticos —forma, línea, espacio, color— de la imitación, pero que, al mismo tiempo se apropia un elemento ajeno a la pintura, i.e. conceptos pertenecientes a la música, él cual le va a ayudar como punto de referencia para liberar dichos elementos. O el caso de Miró, quien tiene un interés en liberar la línea, la forma y el color y que, al mismo tiempo, incorpora elementos conceptuales del psicoanálisis freudiano, como el automatismo, teniendo así un planteamiento teórico que le sirve de plataforma para llevar a cabo sus hallazgos formales.

En realidad vemos esto como dos partes de la misma cuestión, ya que creemos que el redefinirse y buscar un camino fuera de la imitación fue lo que llevó a la pintura a apropiarse de elementos ajenos a ella, pero que, al mismo tiempo, fue la incorporación de dichos elementos lo que la incitó a buscar en ella misma algo más allá de la imitación, siendo esto así, un movimiento circular, una recursión de la pintura entre lo que le es propio y lo que le es ajeno. Tal vez la cuestión estribe en que fue hasta tiempo después, en la segunda mitad del siglo XX, cuando este fenómeno de apropiación se admite más abiertamente y, se acepta, y se privilegia, como un recurso para la producción pictórica. Sin embargo, esto último no es razón suficiente para negar que el fenómeno de apropiación haya tenido lugar desde antes.

Es debido a esto que se vuelve necesario aquí mencionar cómo la pintura del siglo XX se apropia de elementos externos a ella, los incorpora a su propia producción y crea nuevos lenguajes gracias a ellos, ya que esta situación la vamos a encontrar a lo largo de todo el siglo. Esta situación va a ser de suma importancia en la pintura del siglo XX por dos razones, la primera es que vuelve porosos los límites de lo que hasta cierto momento se consideraba lo pictórico y, la segunda, es que dichas apropiaciones responden a una necesidad interna de la pintura. En estos casos la incorporación de nuevos elementos es tan significativa que dicho elemento va a ser determinante para la producción pictórica a la que se

incorpora. La apropiación de dichos elementos bien se podría dividir en dos tipos, aquellos que se apropian planteamientos teóricos, conceptuales, y, aquellos que se apropian diversos materiales, ajenos hasta ese momento a la pintura.

En el primer tipo podemos retomar el caso arriba mencionado de Kandinsky, quien incorpora a su pintura planteamientos y conceptos tomados de la música. Él mismo divide sus cuadros en tres categorías, distinciones estas que podemos apreciar en los títulos de sus pinturas, estas son: *impresión*, *improvisación* y *composición*. Los cuadros que denomina *impresiones* es porque ellos se basan en la impresión directa de la 'naturaleza externa', expresada de manera gráfico-pictórica; a la expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno, es decir, impresión de la 'naturaleza interna', la llama *improvisación*, y a la expresión de tipo parecido, pero creada con extraordinaria lentitud y que analiza y elabora larga y pacientemente después del primer esbozo, la llama *composición*.<sup>35</sup> Ciertamente estas categorías tienen mucho que ver con la música, al igual que diversos conceptos que Kandinsky aplica al color como *armonía*, *melodía*, *disonancia*. No cabe duda de que no entenderíamos del todo lo que Kandinsky intenta hacer con la pintura, si le quitáramos a todos estos conceptos su referencia musical.

También podemos mencionar el caso del surrealismo, el cual se apropia del discurso psicoanalítico freudiano, y lo traslada a la base de su producción de tal manera que no se comprende la totalidad de su obra sin hacer referencia al inconsciente. El grupo surrealista y, en especial Bretón, trataban de definir el surrealismo de manera que se diferenciara satisfactoriamente del dadá ya que, muchos de los aspectos esenciales del surrealismo, como la experimentación con el automatismo, el accidente, el biomorfismo y los objetos encontrados, estaban en cierto grado presentes en dadá, pero en un estado caótico. Estos se sistematizarían en una dialéctica del surrealismo inspirada en Freud.

Como lo menciona Bretón en el primer manifiesto surrealista en 1924, por surrealismo designaban un cierto automatismo psíquico que correspondía cercanamente a un estado de sueño, mediante el cual, se trataba de expresar

---

<sup>35</sup> Vassily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte* (4ta. ed.). México: Premià, 1981. pp. 119-120.



verbalmente, de manera escrita o por cualquier otro método, el funcionamiento real de la mente, dictado por el pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón y más allá de cualquier preocupación estética o moral. El grupo surrealista pensaba que el arte era un medio de expresión, un instrumento para el descubrimiento de sí mismo, y no un fin como tal.

De esta manera, conforme fue emergiendo la pintura surrealista, entre el primer manifiesto surrealista en 1924 y el segundo en 1929, ésta se polarizó estilísticamente de acuerdo con los dos fundamentos de la teoría de Freud. Por un lado el automatismo desembocó en el surrealismo abstracto, como en Miró y Masson y, por el otro, el arreglo de imágenes inspiradas en el sueño influyó el ilusionismo de Tanguy, Magritte y Dalí.

La diferencia entra estas dos vertientes se pone de manifiesto cuando comparamos la producción pictórica de cada una de ellas, pero también lo podemos advertir tomando en cuenta lo que dicen sus productores. Por ejemplo, Miró decía que en vez de empezar a pintar algo, simplemente empezaba a pintar y la imagen le iba sugiriendo formas, mientras él iba trabajando. Esta primera etapa era libre e inconsciente. En cambio, la segunda etapa era cuidadosamente calculada, de tal manera que las formas sugeridas se hicieran visibles, sin perder lo logrado con el automatismo. Por su parte, Dalí hablaba de que su ambición en el dominio pictórico era materializar las imágenes de la más concreta irracionalidad con la más imperante y furiosa precisión de modo que, el mundo de la imaginación, con toda su irracionalidad, fuera tan objetivamente evidente como el mundo exterior de realidad fenomenal.

Otro ejemplo es Warhol, quien se apropia del lenguaje de la publicidad para, a partir de él, retomar los presupuestos sobre los cuales se apuntala la cultura de masas. Esto nos lleva a que pareciera que va recogiendo al instante el proceso de banalización del objeto. En este tenor, la resolución formal de la imagen está confiada a estereotipos de lenguaje.

A su vez, todo esto lo lleva a Warhol a incorporar la serigrafía a su producción debido a la impersonalidad de la factura, la velocidad de producción, y el hecho de que pudiera emplear a varias personas para imprimir varias imágenes

al mismo tiempo. De ahí también que su obra sea repetitiva, ya que la repetición es un elemento primordial en la publicidad, siendo el lenguaje mismo de la publicidad repetitivo. Características todas estas valoradas en la publicidad y que, al ser trasladadas al arte aluden a la publicidad misma. De este modo, Warhol aplica todo esto, con plena coherencia a los mitos de la sociedad moderna, creando, al mismo tiempo, todo un espectáculo alrededor de su obra, característica esta también fundamental en la publicidad y la cultura de masas.

El segundo tipo, donde se da una apropiación de diferentes materiales, ajenos a la pintura, aparece con mayor incidencia. Tal es el caso de Braque y Gris, quienes incorporan el collage a la pintura. Aquí se incorporan elementos del entorno del artista a la obra, como fragmentos de periódicos o paquetes de cigarrillos. El hecho de optar por presentar estos objetos, en vez de representarlos mediante la pintura, evidencia un cuestionamiento de los métodos de representación de la pintura. Además de que dichos elementos se presentan directamente en el cuadro, éstos tienen la capacidad de remitir a algo más que se encuentra más allá de ellos, llegando así la pintura a transmitir, no sólo mediante objetos que ella misma crea, sino a partir de elementos previamente existentes e incorporados a ella. A la vez, la incorporación de estos nuevos elementos, propicia una revalorización de la materialidad de la pintura y se introducen a ella nuevos valores táctiles.

Otro caso es el de Pollock, quien incorpora a su obra esmaltes<sup>36</sup>, un material que hasta entonces casi no era usado en pintura<sup>37</sup>. No es sólo la fluidez de este material lo importante para la obra de Pollock, ya que, por ejemplo, una acuarela también posee fluidez, sin embargo es imposible hacer hilos de pintura con ella; sino que es la unión entre fluidez, viscosidad y 'cuerpo' de estas pinturas lo que le permitió a Pollock explotar su técnica pictórica basada en *pouring* y *dripping*. Además, debido a la gran cantidad de pintura que requería para sus

---

<sup>36</sup> Los cuales bien podrían ser de base alquídica o de nitrocelulosa.

<sup>37</sup> Siqueiros ya había utilizado en sus cuadros piroxilina, un esmalte fijado con nitrocelulosa, sin embargo, el uso de este material en su pintura no determina tanto la obra como en el caso de Pollock.

cuadros, su costo la hacía asequible, ya que era más barata que las pinturas artísticas y se podía comprar en grandes cantidades.

También está el caso de Yves Klein, quien acudió a un químico, Edouard Adam, que tenía una compañía que elaboraba pigmentos y pinturas, para que le ayudara a producir un azul específico que él deseaba. El interés de Klein de crear un color específico radicaba en presentar el esplendor de nuevos colores, producto de la repercusión de la tecnología en la producción de pigmentos, en este sentido Klein pone un énfasis especial en la materialidad del color. Klein escogió el azul ultramar, color de larga tradición pictórica, como punto de partida hacía la creación de su nuevo azul. Él intentaba producir un azul que tuviera la misma luminosidad, brillantez y profundidad que tenían los pigmentos en polvo del azul ultramar, características estas que no se lograban cuando era empleado al óleo o en acrílico y que sólo se podían alcanzar en cierta medida mediante su aplicación al fresco o en temple. De modo que, era un problema que se relacionaba con la técnica de los materiales, donde las características cromáticas de un pigmento se ven afectadas por el medio aglutinante en que se dispersan las partículas de pigmento.

Klein encontraría el aglutinante idóneo en una resina sintética.<sup>38</sup> Sin embargo, el fin de Klein no era simplemente encontrar un nuevo material, éste era sólo un medio para lo que realmente le interesaba, a saber, un color, en este caso azul, que llevase al espectador más allá de cualquier esplendor superficial, un color que pusiera todo su potencial en función de la emoción del espectador.<sup>39</sup> Una vez producido el anhelado azul, Klein presenta su hallazgo, en 1957, mediante una exposición titulada *Proclamación de la época azul*, y que constaba de once cuadros monocromos de este nuevo color. Posteriormente patentó este nuevo azul bajo el nombre *IKB* (International Klein Blue/Azul Klein Internacional). Esto introduce una fuerte dimensión conceptual a la pintura ya que los cuadros se convierten en el registro de aquel proceso creativo. Todo este proceso no hubiera sido posible, sin los conocimientos y tecnología producidos por la química y la

---

<sup>38</sup> Phillip Ball, loc. cit., p. 314.

<sup>39</sup> Ibid., pp. 314-315.

industria del color, los cuales Klein pone a su servicio en aras de llevar a cabo su propuesta artística.

Podríamos mencionar aquí también la importancia del acrílico en la obra de los pintores Hard Edge o de Bridget Riley, gracias al poder cubriente de este material y al efecto liso y mate que producen. En el caso de Riley esto es esencial para poder producir los efectos visuales característicos en su obra.

Otro caso es el de Rauschenberg y su *combine painting*<sup>40</sup>, en la cual se incorpora una gran cantidad de objetos dispares, llevando a cabo con esto una crítica a la idea de una limitación existente en cuanto a los materiales que se pueden usar dentro de la pintura, aseverando así que “un cuadro se parece más al mundo real cuando está hecho del mundo real.”<sup>41</sup> En sus pinturas, Rauschenberg presenta objetos banales, cotidianos, con la intención de utilizarlos a través de una ‘puesta en obra’ que los descontextualiza, que los arranca de sus roles socialmente codificados. De este modo se produce un extrañamiento de los objetos reales, esto es, su sustracción a los hábitos perceptivos, permitiendo así su recuperación artística para nuevas manifestaciones de significado intrínseco. Para Rauschenberg, pintar ya no significa representar objetos ilusoriamente en un espacio virtual, sino someter a los objetos literalmente a la acción alteradora del color, al gesto pictórico.

También tenemos el caso de Stella, quien en su obra de la década de los setenta, también incorpora “objetos del mundo real” a su pintura, sin embargo, su planteamiento difiere ampliamente del de Rauschenberg. Parte primordial de la obra de Stella son los paneles de aluminio que emplea, éstos son diseñados por él mismo y mandados a cortar a una compañía de paneles de aleaciones de aluminio cuya producción estaba enfocada a la industria de la aviación<sup>42</sup>, de esta manera estos elementos son ‘ajenos’ a la pintura pero son creados para habitar en ella, es en este sentido como su planteamiento difiere del de Rauschenberg.

---

<sup>40</sup> Vid. Lámina 11, p. 88.

<sup>41</sup> Ibid., p. 401. Ciertamente esta declaración de Rauschenberg evidencia cuestionamientos más profundos, como son, la relación del cuadro con el mundo real, cierta noción acerca de la existencia de una separación entre el cuadro y el mundo real e, inclusive, la existencia y validez de lo que se ha dado en llamar el mundo real, así como también el estatuto del cuadro dentro del mundo real.

<sup>42</sup> Phillip Ball, op. cit., p. 421.

Todo esto que hemos ido mencionando hasta aquí es producto del análisis y crítica que ha llevado a cabo la pintura con el fin de redefinirse y revalorizarse. De cierta manera, y hasta cierto punto, esta actitud de la pintura para con sí misma va a continuar a lo largo de todo el siglo XX ya que, como lo mencionamos anteriormente, las demandas no cesan de aparecer, tanto desde la pintura misma, como desde lugares fuera de ella pero que la apelan directamente, como es el caso de la crítica de arte o de la filosofía del arte. Todo esto aunado al mundo circundante, rápidamente cambiante, que le exige a la pintura que haga lo mismo, ya que, como dice Rothko, éste no es una cosa estática, ya que cada vez que el hombre actúa lo incrementa y lo transforma.<sup>43</sup>

Siguiendo con esto, la pintura de las últimas décadas del siglo XX se ve, en cierto sentido, forzada a continuar su transformación debido a la exigencia planteada por la cambiante realidad circundante. Sin embargo, ésta vez la pintura buscará los recursos para llevar a cabo esta tarea en el pasado, en lo ya existente.

Ahora bien, es por esta razón que es preciso mencionar aquí que, hace tiempo que la pintura voltea la mirada hacia atrás, en aras de llevar a cabo una resignificación. De esta manera la pintura retoma, elementos visuales, lenguajes o planteamientos formales ya establecidos, con el fin de reintroducirlos en un contexto distinto y que, gracias esto, se realice una resignificación de dichos elementos. Esto se da de varias maneras y a varios niveles.

En esta posición podemos ubicar a Jean Rustin quien, a pesar de haber sido un pintor abstracto desde la posguerra, y después de un periodo de ausencia del mundo artístico en la década de 1970, reaparece en la década de 1980 con una producción figurativa. La obra de Rustin<sup>44</sup> posee sofisticadas habilidades en cuanto al manejo de los materiales tradicionales de la pintura. Su manera de apropiarse los métodos y estatutos del pasado es sumamente sutil. Rustin trabaja con una paleta bastante reducida, compuesta principalmente de azul, rosa y grises, manejando una marcada entonación hacia el azul y, produciendo una pintura de una luminosidad bastante alta, con un manejo de la luz poco

---

<sup>43</sup> Mark Rothko, loc. cit., p. 110.

<sup>44</sup> Vid. Láminas 12 y 13, pp. 88-89.

contrastado. Al tiempo que muestra figuras desnudas encerradas en nítidos contornos con cierto grado de gestualidad, figuras estas que presentan ligeras deformaciones orientadas, sobre todo, a presentar cuerpos humanos alejados de toda idealización y más cercanos a cuerpos reales, concretos.

Sin embargo, el punto de toque en Rustin radica en el hecho de que todo esto le sirve para mostrar a sus figuras en la intimidad de una habitación vacía, escueta, donde a lo mucho se nos presenta una silla o una cama donde yacen sus figuras, y cuya expresión viene a reforzar lo vacío de la habitación. Lo cual, unido a la reducida, y poco cromática, paleta, nos proyecta un sentido de aflicción, de pesadumbre. Todo esto es lo que hace que Rustin, mediante el uso de lenguajes ya existentes, llegue a resignificarlos, al usarlos en un diferente contexto, a saber, la angustia, el desasosiego y la desolación del hombre contemporáneo.

La apropiación de lenguajes existentes se da de manera más notoria en planteamientos como el de Odd Nerdrum, quien retoma el lenguaje de los antiguos maestros del barroco. Su manejo de la luz, los fuertes contrastes, sus luces doradas y las sombras cálidas y marrones, lo mismo que sus carnaciones, recuerdan sobre todo la pintura de Rembrandt. Retomando este lenguaje, la producción pictórica de Nerdrum aborda, principalmente, tres temas, el primero se ha dado en llamar 'naturalezas muertas'<sup>45</sup> las cuales constan básicamente de un elemento, que bien puede ser un bebé, una rebanada de pan o un ladrillo; el segundo es el retrato<sup>46</sup> y, el tercero, consta de escenas alegóricas<sup>47</sup> a gran escala, donde, al igual que en los retratos, las figuras aparecen portando vestimentas de una época indefinida.

Pues bien, la apropiación del lenguaje, y técnica, de los antiguos maestros del barroco responde, en Nerdrum, a toda una idea de pintura y a una actitud frente a ésta, la cual se encuentra ampliamente en oposición con aquella que sostiene el arte moderno, y los valores que le son inherentes a éste. Cuestión que se pone de manifiesto, por ejemplo, en el hecho de que su producción pictórica

---

<sup>45</sup> Vid. Lámina 14, p. 89.

<sup>46</sup> Vid. Lámina 15, *ibid.*

<sup>47</sup> Vid. Lámina 16, *ibid.*

anual consta solamente de entre seis y ocho cuadros, así como también, el hecho de que él macere sus propios pigmentos y haga sus propias pinturas.

Por otro lado, tenemos el caso de David Salle,<sup>48</sup> el cual difiere en cierta medida de los anteriores en el sentido de que, más que apropiarse lenguajes, lo que hace Salle es apropiarse imágenes. Las imágenes que retoma Salle provienen de diversos ámbitos, los cuales van desde fotogramas de películas, personajes de caricaturas, y pinturas ya existentes, hasta la iconografía propia de la publicidad norteamericana de la posguerra. Estas imágenes son trasladadas así al lienzo, donde varias de ellas aparecen simultáneamente de diversas maneras, ya sea por medio de la división de éste en varias partes, ya sea introduciendo en una imagen recuadros que contienen otras imágenes, o sobreponiendo una imagen sobre otra.

De este modo, al reintroducir dichas imágenes en un contexto diferente, éstas son resignificadas. Al llevar a cabo este desplazamiento, dichas imágenes funcionarán ahora como elementos dentro de una misma pintura. Éstas significarán ahora en base a las relaciones que mantengan entre sí y, donde el significado que dichas imágenes tuvieran antes, incluyendo su dimensión histórica, cultural y simbólica, adquiere también un papel en la resignificación ya que es en base a éste que se relacionarán las imágenes, transformando así también la relación que dichas imágenes mantenían con el espectador. De manera que, lo que se da lugar aquí, es un desplazamiento de significados por medio de una nueva relación de los significantes, en aras de construir un nuevo sentido.

Este gran movimiento de la pintura del siglo XX que hemos tratado de mostrar aquí, Mark Rothko —para la década de 1940, mucho antes de encontrar su estilo por el cual es reconocido— ya lo había percibido como un movimiento del arte en general y que, en su opinión, merecía especial énfasis en aquella época. Rothko piensa que el arte debe encontrarse siempre en un estado constante de flujo, ya sea a un ritmo lento o rápido, pero siempre en movimiento.<sup>49</sup> Nos permitimos citar aquí *in extenso* el planteamiento de Rothko debido a que refleja

---

<sup>48</sup> Vid. Láminas 17-19, p. 90.

<sup>49</sup> Mark Rothko, loc. cit., p. 14.

en gran medida lo que hemos intentado poner aquí de manifiesto con relación a la pintura del siglo XX. Rothko menciona que surge,

[...] un cambio desesperado debido a haber llegado a un punto donde los corolarios de una situación han sido agotados, cuando el estímulo para un crecimiento adicional se encuentra aletargado y es necesario un rápido rejuvenecimiento para que el arte, mediante desuso, no se atrofie de la misma manera que un órgano humano que no se usa. Aquí el arte debe alcanzar un nuevo comienzo para sobrevivir. Luego asiduamente, renueva sus tradiciones mediante su unión con tradiciones ajenas, mediante la reexaminación de sus propios procesos, y a través de esos medios reestablece de nuevo contacto con sus propias raíces. Es de esta manera que nacen nuevos mundos plásticos. Ya que el arte, al igual que una raza, no se puede reproducir entre sí por mucho tiempo sin perder sus incentivos para continuar; necesita el rejuvenecimiento de nuevas experiencias y nueva sangre. Estas mutaciones, esto debe de quedar claro, de cualquier manera, no constituyen un cambio en las propiedades, o significan que el arte ha descartado su pasado. Al contrario, la mutación involucra una evaluación más consciente de la herencia del arte y la redirección de dicha herencia hacía canales donde ésta pueda ser continuada con mayor fuerza.<sup>50</sup>

Justamente este movimiento que Rothko había detectado en el arte, y expuesto en relación con el arte cristiano, es lo que queremos poner de manifiesto aquí con relación a la pintura del siglo XX. Movimiento que hemos tratado de

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 18. [La traducción es mía.] En el original: “[...] a desperate change due to the arrival at a point where the corollaries to a situation are exhausted, when the stimulus to additional growth is sluggish and a rapid rejuvenation is needed so that art, through disuse, does not atrophy in much the same way as an unused human organ. Here art must attain a new start if it is to survive. Then assiduously, it renews its traditions by marriage with alien traditions, by the reexamination of its own processes, and by those means reestablishes contact again with its own roots. It is in this way that new plastic worlds are born. For art, like a race, cannot inbreed very long without losing its incentives to continue; it needs the rejuvenation of new experiences and new blood. These mutations, it must be clear, however, do not constitute a change in properties, or mean that art has discarded its past. On the contrary, mutation involves a more conscious evaluation of art’s inheritance and the redirection of that inheritance into channels where it can be continued with greater force.”



exponer en tres momentos, a saber, explorar la potencialidad de los elementos plásticos, la apropiación de nuevos elementos ajenos a la pintura, y la resignificación de lo ya existente, entre lo cual también se encuentra la propia tradición pictórica. Movimiento este que se da por un imperativo de carácter doble, por un lado, ir más allá de lo que hasta el momento se consideraba como pintura, buscar nuevos horizontes y, por el otro lado, pensar al mismo tiempo su propia especificidad dentro del mundo. Todo esto debido a una necesidad de redefinirse y revalorizarse mediante el análisis y la crítica; necesidad impuesta, en parte, por el mundo circundante.

Pensamos que esta transformación de lo que hemos llamado 'la pintura del siglo XX', pero que en realidad sucede desde los últimos años del siglo XIX, responde a un intento de buscar nuevos horizontes, nuevas vías, en la pintura propiciado, en parte, por los cambios acaecidos tanto en el pensamiento como en la realidad circundante. Del mismo modo, pensamos que ese siglo, y un poco más, de pintura, refleja en gran medida una inquietud, una búsqueda que, tal vez, no haya concluido aún. Así, es dentro de este contexto, en el cual se inserta la propuesta pictórica que aquí se presenta.

## Lo que la pintura del siglo XX nos lleva a pensar

La pintura del siglo XX se nos presenta, así, como es, múltiple, en perfecta resonancia con la multiplicidad de lo real que, al mismo tiempo, nos ha enseñado a ver el siglo XX. A lo largo de mucho tiempo se ha dejado escuchar la pregunta por el arte, y por ende por la pintura, ¿qué es el arte?, ¿qué es la pintura?

Después del siglo pasado sabemos que no hay una respuesta sencilla a esta pregunta, sabemos que la pintura no se deja atrapar en una sola respuesta. Y, en realidad, creo, que no queremos semejante respuesta. Intentar definir la pintura, o el arte, sólo nos daría un resultado reduccionista, homogeneizante y frío. Creo que, si algo podemos decir de la pintura, es que es movimiento, que es experimentación y que, al tratar de definirla lo único que lograríamos sería anquilosar su movimiento creador.

Ya que, para definir la pintura habría que incorporarla a sistemas de pensamiento ajenos a ella, e imponerle categorías y conceptos externos, lo cual acabaría por reducirla, o neutralizarla, ya que dichos sistemas están apuntalados sobre una lógica binaria.

Ahora bien, los discursos de estos sistemas están montados sobre una estructura de supuestos que se quieren “naturales”, “universales” e “inevitables”. Esto parte de una racionalidad logocéntrica que rechaza la legitimidad de toda entidad que no pertenezca a dicha racionalidad y que, impone su razón como única y verdadera en cualquier lugar. La lógica de este sistema es una lógica binaria, la cual se basa en el supuesto del tercio excluido. Dentro de esta lógica, la creación de conceptos depende de una oposición excluyente; por ejemplo, vivo/muerto, realidad/apariencia. Es sobre dichos conceptos donde se apuntala todo el sistema y en base a ellos se categoriza —i.e. se mide y se valoriza— el mundo circundante. De esta manera, se tiene una lógica de 0/1 y, al momento de dar cuenta del mundo, o se está en 0 o en 1. El mundo es forzado a entrar en uno

de los dos términos de la oposición, de manera que el elemento a categorizar queda reducido, ya que lo múltiple de lo real no se puede reducir a alguno de los términos oposicionales de esta lógica. Vemos así cómo este tipo de pensamiento es ajeno, y perjudicial, para todo arte, incluyendo a la pintura.

En esta época globalizante en que se nos quiere imponer una razón y una realidad con carácter de únicas y absolutas, en la cual se quieren borrar las diferencias que posibilitan las distintas identidades y que, se privilegia una homogeneidad de pensamiento y de existencia; es importante la alternativa que muestra la pintura, y el arte en general, una alternativa que evidencia y trae consigo una lógica diferente. Una pintura que conlleva una manera diferente de pensar, de vivir, de existir. Esto no es una definición; es ya una idea, una voluntad, de pintura, en pintura.

La naturaleza de la pintura, y la pintura del siglo XX nos sirve para poner esto de manifiesto, exige que se le sitúe fuera de una lógica binaria, fuera de la oposición 0/1, ya que en pintura siempre hay, siempre ha habido, más de uno, la pintura siempre lo había intuido y ahora tiene la seguridad para afirmarlo. Por ello es preciso pensar la pintura en términos de acontecimiento, donde el acontecimiento sólo es posible si procede de lo imposible,<sup>51</sup> donde sólo lo imposible es posible. “Pues un *posible* que sólo fuese *posible (no imposible)*, un *posible seguramente y ciertamente posible*, de antemano accesible, sería un mal *posible*, un *posible* sin porvenir, un *posible* ya dejado de lado, por así decirlo, seguro en la vida. Sería un programa o una casualidad, un desarrollo, un despliegue sin acontecimiento. La *posibilitación de ese posible imposible* debe permanecer a la vez tan indecible y, por consiguiente, tan decisiva como el porvenir mismo.”<sup>52</sup> De este modo, ese decir ‘sí’ al arribante, el decir ‘ven’ al porvenir inanticipable, ya no es “el ‘cualquier cosa’ detrás del cual se amparan los demasiado conocidos fantasmas que, justamente, hay que ejercitarse en

---

<sup>51</sup> Jacques Derrida. *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003. p. 251.

<sup>52</sup> Jacques Derrida. *Políticas de la amistad. Seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1998. p. 46.

reconocer”.<sup>53</sup> Así, la pintura se reafirma como un lugar indeterminado, un espacio expresivo, de crítica, de resistencia.

Ahora bien, es preciso abrir ciertas puertas, aunque no sepamos qué vamos a encontrar del otro lado de ellas cuando las crucemos, sin embargo, ya sabemos que hay puertas, y ventanas, y que estas se *pueden* cruzar; por ello, es preciso dejarlas abiertas. La pintura contiene dentro de sí un espacio que conlleva *el más de uno* y que, frente a la crisis de la razón provocada, en parte, por la razón instrumental, se nos presenta, y se quiere, así, privilegiado como un espacio de creación, de resistencia, de crítica, de pensamiento y de fuerza; que trae muy dentro de sí la impronta de la forma de pensar, de vivir y existir, de aquellos que han hecho —y hacen— pintura y que, con ella, nos hacemos más que hombres, nos hacemos una decisión ante el mundo.

De esta manera, la pintura en el siglo XXI, se nos presenta como una herencia y una promesa. Promesa y herencia, en el sentido que les da Derrida,<sup>54</sup> esto es, como promesa que abre la posibilidad “de esto o de aquello, ya sea, o no, cumplida o ya resulte imposible de cumplir, necesariamente hay promesa y, por tanto, historicidad como porvenir”;<sup>55</sup> y como una herencia que “no es nunca algo *dado*, es siempre una tarea”,<sup>56</sup> una herencia que “es siempre la reafirmación de una deuda, pero es una reafirmación crítica, selectiva y filtrante”,<sup>57</sup> donde no hay herencia sin responsabilidad. Así, nos convertimos en herederos de la pintura, ya que el *ser* de lo que somos es, ante todo herencia<sup>58</sup>, y con ello, no podemos más que dar testimonio de lo que somos, y esta tesis es eso, dar testimonio de la deuda y de la tarea que se ha emprendido en relación con esa herencia.

---

<sup>53</sup> Jacques Derrida. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995. p. 188.

<sup>54</sup> Me remito aquí al sentido de herencia y promesa postulada por Derrida en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 68.

SEGUNDA PARTE  
UNA PROPUESTA PROPIA

En el contexto en el cual se encuentra este trabajo, esto es, que es una tesis a partir de la cual se presenta una propuesta pictórica; pensamos que es condición necesaria, aunque no suficiente, tener en claro una postura acerca de lo que es la pintura. Sin embargo, como lo mencionábamos antes, el problema acerca de qué es la pintura es una cuestión que no debe permanecer cerrada, que no debe agotarse en una respuesta; es más bien una cuestión que debe de cuestionarse continuamente, de replantearse a cada momento ya que, como diría Derrida, “nos hace repensar el ‘ahí’ desde el momento en que abrimos la boca”.<sup>1</sup> En ese tenor, esta propuesta se refiere a aquello, ya que surge como un intento de dar respuesta, a nivel personal e individual, a la pregunta por la pintura, acerca de lo que es y lo que se puede hacer con ella. Siguiendo con ello, esta es una propuesta que pretende explorar aquello que Bacon alguna vez llamó, “las posibilidades de lo que se puede hacer con la pintura misma.”<sup>2</sup>

Ahora bien, dentro de todo lo que nos ha dejado la pintura del siglo XX hay algo de vital importancia, a saber, un proceso creativo que lleva dentro de sí, como parte de él mismo, una cualidad crítica —tanto hacia la realidad circundante como hacia la pintura misma— y de resistencia, y que, al mismo tiempo evita un anquilosamiento.

Aquí pensamos que esta cualidad que ha mostrado la pintura del siglo XX debe mantenerse ya que, asumiendo un pensamiento crítico potencializamos el movimiento renovador y creador del arte; así, asumiendo esto, asumimos al mismo tiempo cierta manera de hacer pintura. Es, siguiendo con esto, que creemos que la pintura debe estar en constante movimiento, ya que no hay resistencia, ni crítica, ni creación, sin movimiento. Sin embargo no pretendemos que la pintura se cierre en sí misma. Rothko alguna vez dijo que, “una pintura es

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 196.

<sup>2</sup> David Sylvester. *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson, 1975. p. 23. [La traducción es mía.] En el original: “the possibilities of what can be done with the paint on its own.”

una declaración de la noción de realidad del artista en terminos del discurso plastico”<sup>3</sup> partiendo de la base de que,

el tema de una pintura es la pintura misma, la cual es una manifestación corpórea de la noción de realidad del artista, hecha manifiesta a través de la producción en el lienzo de objetos, o cualidades, o ambos, reconocibles o creados, los cuales aluden a nuestra experiencia, ya sea directamente o a través del razonamiento.<sup>4</sup>

Tomando esto en cuenta, si el artista pierde aquel punto de encuentro con su realidad —cualquiera que ésta sea—, la obra perdería una dimensión sumamente importante, quedando así vacía, sin profundidad, en cierto sentido muerta. Y, como no hay pintura sin pintores ni viceversa, la pintura debe mantener un movimiento de recursión con la realidad circundante, en aras de mantenerse viva.

La propuesta que aquí se presenta parte de un pensamiento acerca de la pintura donde ésta no se vive como una realidad espacial, sino que se vive temporalmente, como dice Deleuze.<sup>5</sup> De manera que se vive —y se piensa— a la pintura como un proceso, cuyo resultado es una pintura, un cuadro. Un proceso que está impregnado de pensamiento, de reflexión, que es praxis en toda la extensión de la palabra. Y, durante el cual, no tenemos la certeza de con qué nos vamos a encontrar al instante siguiente, de ahí que citemos<sup>6</sup> el pensamiento de Derrida en cuanto al acontecimiento como la posibilidad de lo imposible, pensando así a la pintura misma como acontecimiento, y siendo este hacer venir al imposible aquello que vuelve el proceso creativo en una actividad tan interesante, tan intensa y ardiente.

Y, sin embargo, hay algo que surge de ahí, algo tangible que puede a su vez convertirse en el objeto de la experiencia de alguien más, algo que antes no existía y que ahora está allí, algo que bien podría no haber sucedido, pero que

---

<sup>3</sup> Mark Rothko, loc. cit., p. 22. [La traducción es mía.] En el original: “a painting is a statement of the artist’s notions of reality in terms of plastic speech”.

<sup>4</sup> Ibid., p. 79. [La traducción es mía.] En el original: “the subject of a painting is the painting itself, which is a corporeal manifestation of the artist’s notion of reality, made manifest through the production on the canvas of objects, or qualities, or both, recognizable or created, which are referable to our experience, either directly or through reasoning.”

<sup>5</sup> Gilles Deleuze. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007. p. 103.

<sup>6</sup> Vid. supra. cap. II.

sucede... un cuadro, un cuadro que se para en el mundo, lo encara y dice 'aquí estoy', como diría Kandinsky, donde el sonido de estas palabras es eterno.<sup>7</sup>

Partiendo de esto, se le otorga especial importancia al proceso creativo, ya que la pintura es algo más que la simple creación de imágenes. Lo que se crea a partir del proceso creativo en pintura es algo que va más allá de una imagen, es un objeto que porta en sí las marcas de su transformación en un fragmento del continuo del tiempo y el espacio, transformación esta que ocurre gracias a una reflexión, a un incesante dialogo con el cuadro mismo. Un proceso que produce una pintura, siendo ésta, materia que contiene, y transmite, pensamiento. El cual, en cierto sentido, debe ser como aquel al que se refería Nietzsche, cuando dijo que el "pensamiento debe oler fuerte, como un campo de trigo en las tardes de estío."<sup>8</sup>

La pintura que aquí se presenta, es una pintura que pretende descentralizar, al confrontar dos planteamientos pictóricos distintos. Esto partiendo de la base de que en ciertos discursos, ya sean estos externos a la pintura, como podría ser el caso de la historia del arte, o internos a ella, dichos planteamientos pictóricos se pretenden como opuestos, en una oposición del tipo excluyente. Como lo mencionamos unas páginas atrás,<sup>9</sup> ello se debe a que dichos discursos están apuntalados sobre una lógica binaria, en la cual la creación de los conceptos, en torno a los cuales operan estos discursos, se genera a partir, y depende, de una oposición excluyente.

Este tipo de discursos tienden a introducirse en el arte —y por ende en la pintura—, escamoteando así cualquier diferencia, cualquier singularidad, existente que pueda proveer de una identidad propia. De este modo, se presentan parejas de conceptos excluyentes del tipo abstracto/figurativo, la antigua disegno/colore (por mencionar sólo algunas), de manera que todo lo existente debe caber en alguno, y sólo uno, de los elementos de este binomio, reduciendo así la multiplicidad de la producción pictórica. Es a partir de esto como dichos

---

<sup>7</sup> Vassily Kandinsky, loc. cit., p. 132, nota no. 71.

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche. *Fragmentos póstumos*. Madrid: Abada, 2004. p. 59.

<sup>9</sup> Vid. supra, cap. II.



planteamientos pictóricos se nos presentan como dos ámbitos heterogéneos y que conforman una oposición —que pretende ser— infranqueable.

Ahora bien, esta propuesta presenta de manera simultánea a nivel visual dos planteamientos pictóricos distintos para indicar mediante ellos alguna de estas parejas de conceptos excluyentes con el propósito de, en primera instancia, evidenciar mediante esta confrontación el límite que plantea esta oposición, así como también para poner de manifiesto lo arbitrario y violento de dicho límite para, en segunda instancia, traspasar dicha barrera en el sentido de no dejarse limitar por la frontera que ésta pretende dibujar, mostrando así que hay algo más que existe allí en medio y que no se deja reducir a ninguno de los dos elementos de la pareja excluyente que se evoca a partir de los planteamientos pictóricos confrontados. Desmantelando así los presupuestos en los cuales se apuntalan los discursos reduccionistas antes mencionados y, por ende, descentralizando dichos discursos.

Ciertamente, refiriéndonos ahora al lenguaje de la obra que aquí se presenta, al confrontarse dos planteamientos pictóricos distintos, los lenguajes de cada uno de éstos se presentan simultáneamente en la obra resultante, obteniendo así una contaminación de dichos lenguajes al intervenir varios de ellos en una misma obra. Esto tiene el propósito de que surja lo indecible, aquello que por la inestabilidad, e indeterminación, de su significado, posibilita el surgimiento de lo múltiple, las diferencias, las singularidades y, por ende, la aparición de nuevos significados. Buscando de este modo nuevos lenguajes ya que, una vez que los límites detentados por las categorías binarias han quedado desmantelados y sus discursos descentralizados, queda así abierta la posibilidad de que se pueda producir un nuevo lenguaje a partir de una nueva relación de elementos, la cual ya no estará apuntalada en los conceptos oposicionales excluyentes.

Cabe mencionar aquí que, la búsqueda de un lenguaje pictórico propio, se encuentra en la base misma de esta propuesta. Ahora bien, siguiendo con lo anterior, se intenta producir un lenguaje pictórico mediante una relación distinta de elementos pertenecientes a lenguajes existentes. A partir de la confrontación visual de dos planteamientos pictóricos distintos, se pretende relacionar a éstos,

así como también a sus elementos, de un modo distinto a aquel que prescribe su paradigma. Esto comienza ya desde el momento en que éstos se presentan simultáneamente. Todo esto tiene el propósito de resignificarlos, y no es, en ningún modo, una incongruencia ni una ausencia de contenido sino, por el contrario, permitir un nuevo sentido a partir de un cambio en lo que podríamos llamar, el nivel de la sintaxis de los elementos, ya que estos se relacionarán entre sí de un modo distinto al del paradigma que imperaba y, un cambio en el nivel pragmático del planteamiento pictórico que se presenta, en el sentido en que éste al ser presentado de otra manera, esto es, simultáneamente con otro planteamiento pictórico, es obligado a transformar la relación que mantenía con el espectador, surgiendo así una relación distinta. En cierto modo, ambos planteamientos pictóricos fungirán ahora ellos mismos como elementos, y serán capaces por sí mismos de relacionarse a nivel sintáctico para producir un sentido, ocasionando esto, al mismo tiempo, un cambio a nivel semántico, ya que ahora éstos significarán mediante la relación que mantengan entre sí, esto es, por su dimensión sintáctica. Este cambio no produce una pérdida de sentido, sino una resignificación.

Siguiendo con esto, en primera instancia, el sentido ya existente de estos planteamientos pictóricos, incluyendo el de sus elementos, no queda anulado, por el contrario, es importante y necesario para la resignificación ya que es, en base a este sentido, que bien podríamos llamar convencional, a partir del cual se obtendrá el nuevo sentido. En segunda instancia, se da una apropiación de dichos planteamiento pictóricos y sus elementos, para proponer una nueva forma de relación, esto es, una sintaxis distinta a la convencional, transformando a su vez el contexto en el que estos se insertan, surgiendo así una resignificación. Ésta no podría surgir sin tomar en cuenta el significado anterior, convencional, de dichos elementos ya que, lo que se está haciendo aquí es una traslación, un desplazamiento, y que, como tal, debe tener un punto de partida, razón por la cual el nuevo sentido tiene una relación con aquel, incluido aquí su contexto, el cual abarca tanto su dimensión histórica, como cultural y simbólica.

En este sentido, se intenta producir nuevos lenguajes a partir de la reformulación misma de la tradición, aquello que llamamos la tradición pictórica. Mostrando así que no consideramos la tradición como algo clausurado, superado; sino algo con lo que podemos conversar, algo a lo que podemos darle o devolverle la palabra en el otro, dirigiéndonos así al espectro, a aquel que ni está vivo ni está muerto, que es más de uno.<sup>10</sup>

Ahora bien, mediante la presentación simultánea de dos planteamientos pictóricos disímiles, se cancela la lectura 'convencional' del cuadro, la cual muchas veces se asienta en un nivel superficial sustentándose en la narratividad de éste; dejando así abierta la posibilidad de otra lectura. Esta es una lectura que llama al espectador a hacer realmente un trabajo de lectura donde, al quedar desmontado el paradigma convencional, la lectura ya no se hará en base a trasladar identidades equivalentes, sino que se llevará a cabo más bien como una función de tipo matemático y que, debido a esto, posibilita la existencia de varios significados.

Sin embargo, para llegar a la posibilidad de varios significados, es necesario ir más allá del nivel que Barthes<sup>11</sup> denomina nivel de significación para, así, llegar a la significancia, una vía abierta por Julia Kristeva.<sup>12</sup> Este tipo de lectura, a su vez, descentraliza la existencia de un discurso, de un sentido, de una estructura ya que, se construye como la "operación de su pulverización en una infinidad diferenciada".<sup>13</sup>

Para esto, es necesario entender el arte como "un sistema significativo 'estructurado como un lenguaje'"<sup>14</sup> que, a su vez, es considerado como una

---

<sup>10</sup> Jacques Derrida. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

<sup>11</sup> Cf. Roland Barthes. "El mensaje fotográfico.", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1995. pp. 11-27. En un ensayo nueve años posterior, 1970, y contenido en el mismo libro, Barthes aborda el planteamiento de la significancia de Julia Kristeva junto con el suyo de la significación, en un análisis en torno a algunos fotogramas de S. M. Eisenstein, y donde propone denominar al sentido resultante de la significación 'sentido obvio' y, a aquel resultante de la significancia 'sentido obtuso', lo cual dará origen al título del volumen. [Cf. "El tercer sentido", loc. cit., pp. 49-67.]

<sup>12</sup> Vid. Julia Kristeva. *Semiótica* (vols. 1-2) (2da. ed.). Madrid: Fundamentos, 1981.

<sup>13</sup> Julia Kristeva. *Semiótica* (vol. 1) (2da. ed.). Madrid: Fundamentos, 1981. p. 19.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 35.

práctica translingüística, es decir, hecha a través de la lengua e irreductible a las categorías que le son, en la actualidad, asignadas.<sup>15</sup> De modo que el estudio de las prácticas translingüísticas se basa en la función suprasegmental ya que, éstas prácticas exigen como punto de partida una 'unidad' superior en mucho a la palabra, la cual es el texto. Se parte así de la base de que el texto es irreductible a la lengua y que, una aproximación a él exige un punto de vista fuera de aquella como sistema comunicativo y un análisis de relaciones textuales a través de la lengua, de ahí su funcionamiento translingüístico. De esta manera, se pueden abordar como textos todos los sistemas denominados retóricos, entre ellos el arte, así, vistos como textos, éstos obtienen su autonomía con respecto a la comunicación fonética y revelan su productividad transformadora.<sup>16</sup>

Siguiendo con esto, es preciso distinguir tres tipos distintos de unidad significativa mediante la cual opera un texto. A saber, en primera instancia tenemos el símbolo, el cual remite en su dimensión vertical a una trascendencia universal irrepresentable e irreconocible, de manera que en esta dimensión el símbolo trabaja con unidades simbólicas las cuales son unidades de restricción con respecto a los universales simbolizados y, en cuya dimensión horizontal, dos unidades oposicionales son excluyentes. En segunda instancia se encuentra el signo el cual, por su parte, remite en su dimensión vertical a entidades más concretizadas que el símbolo, pero que son universales reificados, convertidos en objetos en toda la extensión de la palabra, de modo que la entidad considerada, esto es el fenómeno, resulta con ello trascendentalizada; en cuanto a su dimensión horizontal sigue manteniendo los términos oposicionales que son siempre excluyentes.<sup>17</sup>

Por último se encuentra la variable, es decir, una notación vacía del tipo numerológico o axiomático y que, significa en la medida en que se combina con otras variables para reconstruir el espacio translingüístico. Se trata menos de una unidad que de una función, esto es, de una variable dependiente determinada

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 147.

<sup>16</sup> Ibid., pp. 96-99.

<sup>17</sup> Ibid., pp. 151-155.

cada vez que las variables independientes que vincula son a su vez determinadas.<sup>18</sup>

Ahora bien, partiendo de esto y asentándolo directamente a la lectura de la obra pictórica, la lectura de la obra ya no se llevará a cabo trasladando identidades equivalentes, sino tomando los elementos que constituyen la obra como variables a operar dentro de una función, variables estas que pueden fungir como variables dependientes o independientes. Cuáles serán las variables dependientes y cuáles las independientes, es una cuestión que depende de la persona que hará la lectura de la obra, el espectador. Así, la variable —o variables— que sea determinada por él, dándole un valor (cualquier valor), o sea, un significado, será la variable independiente y, las que en base a ésta obtengan un significado serán las dependientes. De este modo, al ir determinando las variables de una obra, y dejando que las otras actúen en relación a ésta, el espectador va ‘resolviendo’ la función, esto es, dotando de sentido a la obra.

Así, de cierta manera y hasta cierto punto, esta es una lectura que depende más de la sintaxis, en el sentido de la relación de los significantes entre sí; que de la semántica para la producción del sentido. Pero, debido a que ésta se ve influenciada directamente por las elecciones del espectador, la lectura de la obra queda abierta a un sin fin de lecturas distintas, posibilitando una multiplicidad de sentidos.

Por otro lado, esta propuesta pictórica asume su historicidad, y está consciente de su pasado histórico, en la forma de la herencia pictórica que nos ha llegado a través del tiempo. A partir de ahí, esta propuesta mantiene una relación peculiar con ese pasado pictórico, ya que ésta tiene un carácter doble, a saber, por un lado, pretende producir una crítica para con, y a partir de, dicho pasado, que posibilite el surgimiento de nuevos planteamientos pictóricos en aras de evitar el anquilosamiento de la pintura. Una crítica que pretende estar abierta a su propia transformación, a su reevaluación y a su auto-interpretación.<sup>19</sup> Una crítica que se

---

<sup>18</sup> Ibid., pp. 95-96.

<sup>19</sup> Jacques Derrida. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995. p. 102.

mantenga en constante movimiento y que, a su vez, mantenga en constante movimiento a la pintura, dejando siempre las posibilidades abiertas.

Por el otro lado, interpela a la tradición, la nombra, la mienta, como un elemento repetible que puede ser retomado pero que, al ser repetido en un contexto diferente, adquiere un sentido distinto a partir de una diferencia, de lo singular en la repetición; haciendo así uso de toda la capacidad creadora de lo que Derrida llama iterabilidad,<sup>20</sup> la venida de lo otro en la reiteración, donde una diferencia hace siempre que se desvíe la repetición. De esta manera, buscando, y aprovechando el poder de ésta, se hace mención visual no tanto de obras ajenas, sino de los presupuestos sobre los cuales aquellas se sostienen, evidenciados estos ya sea por sus lenguajes, ya por sus técnicas o por sus planteamientos formales.

Existe además en esta propuesta, una preocupación por mostrar, y privilegiar, las diferencias, la singularidad, la subjetividad, tanto del propio productor como las que éste encuentra en el mundo. Ahora bien, esta preocupación parte de un pensamiento postulado por Derrida<sup>21</sup> frente a la violencia de la igualdad, entendida ésta como la búsqueda de una unidad de medida calculable. Entendida así, la igualdad introduce la medida y el cálculo y, por ende, la condicionalidad, lo cual borra en el cálculo la diferencia de la singularidad y pone término a la singularidad misma, a su calidad o a su intensidad no cuantificable.<sup>22</sup>

Siguiendo con esto, esta propuesta pretende activar las diferencias para usarlas como punto de resistencia. Diferencias estas que nos permiten mantener nuestra identidad, punto focal de resistencia en un mundo donde se nos pretende imponer una realidad homogeneizante, la cual se presenta como fría, impersonal y llena de contradicciones, donde los extremos se engrosan cada vez más. Es aquí donde suena con más fuerza la potencia de la pintura como resistencia, al ser portadora de singularidades, al evidenciar las diferencias a varios niveles y, donde

---

<sup>20</sup> Jacques Derrida. *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003. p. 321.

<sup>21</sup> Nos referimos aquí a lo postulado por Derrida en “La razón del más fuerte (¿Hay Estados canallas?).”, en *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. Madrid: Trotta, 2005.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 67-73.

el valor social de la pintura consiste en el modelo del mundo que ésta propone.<sup>23</sup>

Ahora bien, regresemos una vez más a la tradición pictórica, la propuesta que aquí se presenta pretende abordar un problema que se asienta directamente en ella, a saber, el problema del color en la pintura. Este problema se pretende abordar desde distintos niveles. Por un lado, nos interesa el color como un elemento dentro del lenguaje pictórico y, por ende, capaz de proveer un significado.

Sin embargo, qué tanto podemos afirmar, como lo hizo Itten, que “el amarillo apagado expresa la envidia, la traición, la falsedad, la duda, la desconfianza y el error”,<sup>24</sup> o que el violeta “es el color de la piadosa ignorancia”<sup>25</sup> y, que “tiene algo de enfermizo, apagado (como la escoria) y triste”<sup>26</sup> como dijo Kandinsky. Ciertamente no lo podemos afirmar del todo. Mas, no por eso podemos negar que el color pueda aportar un significado dentro del lenguaje pictórico y, por ende, un sentido a la obra. Es en este sentido, que pensamos que el color guarda cierta ausencia de un centro de control para el significado, debido a su carácter ambiguo, inestable e indeterminado, es decir indecible; en ese sentido el color posee aquel poder innombrable y neutro con el que Derrida se refiere a lo indecible.<sup>27</sup> Sin embargo, como con todo indecible, es necesaria aquí la toma de posición, tomar una decisión, con respecto a este indecible —y es ahí solamente donde una decisión puede ser tomada, a saber, en el contexto del indecible, ya que sino sería algo predeterminado y no una decisión— para que el color adquiera un sentido. Así también, nos interesa el color como elemento expresivo y capaz, por ello, de evidenciar lo singular, lo cual lo liga directamente a la preocupación, antes mencionada, de privilegiar las diferencias.

Por otro lado, nos interesa el color como elemento constructor de la pintura. Construcción que en esta propuesta se lleva a cabo en tres planos, a saber,

---

<sup>23</sup> Este último planteamiento acerca del valor social es propuesto por Julia Kristeva, op. cit., p. 65.

<sup>24</sup> Johannes Itten. *El arte del color*. México: Limusa, 2002. p. 85.

<sup>25</sup> Ibid., p. 89.

<sup>26</sup> Vassily Kandinsky, loc. cit., p. 78.

<sup>27</sup> Jacques Derrida. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995. p. 192.

constructor del espacio, constructor de la forma y constructor de la piel. Cabe mencionar aquí que, esta idea del color como elemento constructor de la pintura, entendida ésta en toda su amplitud, proviene de la pintura del siglo XX, como lo hemos mencionado en la primera parte de este trabajo.

Por último, nos interesa abordar el problema del color a partir de la presentación y la representación en la pintura. Ahora bien, es necesario que tomemos en cuenta que, tanto a partir de la representación como de la presentación, se puede evocar algo, remitir a algo, que va más allá de lo que se muestra. Siguiendo con esto se alude a algo mediante un objeto o mediante la recreación de un objeto.

De manera que, la diferencia entre presentación y representación, radica más bien en lo que el cuadro mismo exhibe, en lo que podemos percibir en la tela; ya sea que se trate de la recreación de un objeto, en cuyo caso hablaríamos de representación, o se trate de exponer la cosa misma sobre la superficie de la tela, lo cual estaría en el terreno de la presentación. En cuanto a la representación y la presentación en pintura, este es un problema que ha sido abordado, en planteamientos como el collage en el cubismo sintético, o el de Rauschenberg y su combine painting, por mencionar sólo algunos, donde se incorporan a la pintura objetos ya existentes.

Sin embargo, ¿qué sucede cuando pensamos el color y lo trasladamos al problema de la presentación y la representación en pintura? En pintura, ¿qué tanto podemos decir que el color es la cualidad de un objeto y no, más bien, un objeto en sí mismo? Pensemos pues en pintura, si estamos hablando del color en un cuadro de Vermeer, e inclusive un cuadro de Monet, podemos decir que el color recae allí en el ámbito de la representación pero, ¿qué tanto podríamos decir lo mismo sobre el color en un cuadro de Matisse? Cuando pensamos en el color en un cuadro de Mondrian, Rothko, Still, independientemente de que, como mencionábamos, estos colores nos puedan remitir a algo más, ¿no estamos hablando ya de un color en presentación?, ¿no es este un color que ya no representa sino que se presenta?



Siguiendo con esto, partimos aquí de la base de que, en pintura, el color puede situarse, tanto en el ámbito de la representación, como en el de la presentación. Esto es, el color puede usarse para la representación cuando su uso está basado, o determinado, en fungir como mecanismo de apoyo para, junto con la forma, producir figuras que recrearán sobre la tela la presencia de algún objeto; en este caso podríamos decir que el color es una característica, una cualidad, de un objeto y que, como tal, su uso está determinado por las reglas de representación.

Mientras que, el color recae en el ámbito de la presentación, cuando él mismo es una presencia sobre la tela, de modo que no pretende evocar ninguna presencia ajena a él, por lo cual su uso está orientado a transmitir algo por él solo, esto es, provee un significado, cualquiera que éste sea, por él mismo; en este caso podríamos decir que el color se transforma en una cosa, en un objeto. Cuando, por ejemplo, un azul sólo pretende ser un azul y no un cielo, un manto, o cualquier otro objeto, estamos ya hablando de presentación ya que, aquella superficie coloreada es la manera en que el color se presenta, donde presentación significa mostrar el objeto mediante él mismo. El objeto, esto es, el color como materia, como pigmento —sustancia material y por ende objeto— pero que a su vez nos remite a una idea, se exhibe así sobre la tela. Obviamente aquí también el color aparece produciendo una forma, ya que eso es inevitable, siempre que aplicamos un color se produce alguna forma, pero ésta no se refiere a un objeto externo, sino a la unión que produce con el color mismo y lo que dicha unión transmite. De este modo, la diferencia estriba en la relación del color con aquello a lo que éste se refiere, ya sea que se le presente como inherente o ajeno.

Ahora bien, el color no procede de la misma manera en el campo de la representación que en el de la presentación, en cada uno de ellos su uso persigue distintos fines, opera mediante distintos mecanismos, sigue distintas pautas, en fin, responde a diferentes ideas sobre la pintura.

De modo que, el problema del color en pintura se desdobra a su vez en dos problemas distintos, el del color como representación y aquel del color como presentación. Pues bien, la propuesta que aquí se presenta, aborda

simultáneamente ambos problemas. Por un lado, aborda el problema del color en el ámbito de la representación a partir de un planteamiento de la construcción de la piel por medio del color. Por el otro lado, aborda el problema del color como presentación a partir de la abstracción en pintura, donde el color se presenta a sí mismo.

## 1. El espacio, los espacios

El espacio es de suma importancia en la pintura que conforma esta propuesta ya que, como dice Rothko, el espacio es la base filosófica de una pintura, además de que el tipo de espacio que se emplee determinará la manera en que los elementos plásticos funcionarán dentro del cuadro.<sup>28</sup> Ahora bien, el espacio que presenta esta pintura es un espacio fragmentado. Esto debido a que presenta de manera simultánea dos espacios diferentes, a saber, un espacio abstracto y otro figurativo. Esta confrontación de dos espacios distintos tiene dos propósitos.

El primero es descentralizar, ya que, como dijimos anteriormente,<sup>29</sup> se pretende mostrar cierta frontera que existe entre dos planteamientos pictóricos, en este caso la abstracción y la figuración, para, mediante esta confrontación, volver porosos los límites que ambos planteamientos detentan y, de esta manera, mostrar que existe algo más allá, algo en medio de estos dos planteamientos y que es irreductible a cualquiera de ellos.

De tal manera que, la pintura que surge de este proceso, no es ni abstracta ni figurativa, y no puede ser ambas al mismo tiempo, de modo que es algo más, en este sentido es indecible. Esto no quiere decir que sea una pintura “neutra”, en el sentido de indiferente, o que sea un absurdo; sino que, el paradigma que da sentido a ciertas ideas pictóricas basadas en la oposición excluyente abstracto/figurativo queda roto y que, de esta manera, habrá que buscar otro.

Del indecible que surge de esta descentralización, parte la necesidad de que las obras que conforman esta propuesta carezcan de un título específico y que, se denominen simplemente por un “sin título” con un número añadido,

---

<sup>28</sup> Mark Rothko, op. cit., p. 55.

<sup>29</sup> Vid. supra, cap. III.

nomenclatura esta que sólo tiene fines prácticos de identificación; ya que, si tuvieran algún tipo de título, éste determinaría en cierto sentido la obra, y predispondría su lectura ya que, por ejemplo, se podría pensar que los dos planteamientos visuales confrontados se unen bajo un rasgo común que pone de manifiesto el título.

El segundo propósito de confrontar dos espacios diferentes es de un interés visual, de crear un impacto, una fuerza visual, más emparentada con la violencia como objeto de la pintura expresada por Bacon. En sus entrevistas con David Sylvester, Bacon hace referencia a lo que podríamos denominar como una violencia de la pintura. En un primer momento introduce esta idea mientras se refiere a lo que él llama el *gran arte*. Bacon menciona que éste es profundamente ordenado y que,

Incluso si dentro del orden pudiera haber cosas enormemente instintivas y accidentales, a pesar de eso yo creo que éstas provienen de un deseo de ordenar y de regresar el hecho al sistema nervioso de una manera más violenta.<sup>30</sup>

En otro momento de dicha entrevista, Bacon relata cómo de alguna manera siempre vivió, desde su infancia hasta los años de la segunda guerra mundial, cerca de la violencia, y es a partir de esto que introduce una distinción entre la violencia que podemos encontrar, por ejemplo en la guerra, y lo que él considera la violencia de la pintura. En este sentido añade que,

Pero esta violencia de mi vida, la violencia entre la cual he vivido, creo que es diferente a la violencia en pintura. Cuando hablamos de la violencia de la pintura, no tiene nada que ver con la violencia de la guerra. Tiene que ver con un intento de rehacer la violencia de la realidad misma. Y la violencia de la realidad no es sólo la simple violencia entendida cuando tú dices que una rosa o alguna cosa es violenta, sino que es también la violencia de las sugerencias dentro de la imagen misma las cuales sólo pueden ser transmitidas a través de la

---

<sup>30</sup> David Sylvester, loc. cit., p. 59. [La traducción es mía.] En el original: “Even if within the order there may be enormously instinctive and accidental things, nevertheless I think that they come out of a desire for ordering and for returning fact onto the nervous system in a more violent way.”

pintura. Cuando te veo al otro lado de la mesa, no te veo a ti solamente sino que veo toda una emanación que tiene que ver con la personalidad y todo lo demás. Y poner eso en una pintura, como a mí me gustaría poder hacer en un retrato, quiere decir que eso pudiera parecer violento en pintura. Nosotros casi siempre vivimos a través de filtros —una existencia filtrada. I yo pienso algunas veces, cuando la gente dice que mi trabajo es violento, que quizás he sido capaz de tiempo en tiempo de eliminar uno o dos de esos velos o filtros.<sup>31</sup>

Ciertamente esta idea de violencia que postula Bacon, está sumamente ligada a, y de hecho conlleva, su idea de pintura. Así, la violencia de la que habla Bacon, se refiere a regresar en la pintura lo que percibimos de una manera más violenta, donde la violencia quiere decir eliminar los filtros a través de los cuales acostumbramos percibir, y experimentar, la realidad, de esta manera la pintura misma recrea el modo en que la realidad nos interpela, esa violencia de lo que sugiere lo real, eso que Bacon llama la violencia de la realidad misma. Esta violencia es así trasladada a la pintura, ya que ésta tiene la capacidad de transmitir aquello que la realidad sugiere, eso que es algo más de lo que vemos pero que aun así podemos percibir. Es en este sentido de una violencia de la pintura al quitar los filtros, y por ende, de sugerir algo más de lo que se presenta, al igual que sucede en la realidad, en el que se retoma aquí el planteamiento de la violencia en la pintura de Bacon.

En este mismo sentido, otro filtro que se intenta remover aquí es uno que más que encontrarse en la realidad, entendida ésta como el mundo circundante, la encontramos en la pintura misma como realidad. El filtro que se pretende quitar

---

<sup>31</sup> Ibid., pp. 81-82. [La traducción es mía.] En el original: “But this violence of my life, the violence which I’ve lived amongst, I think it’s different to the violence in painting. When talking about the violence of paint, it’s nothing to do with the violence of war. It’s to do with an attempt to remake the violence of reality itself. And the violence of reality is not only the simple violence meant when you say that a rose or something is violent, but it’s the violence also of the suggestions within the image itself which can only be conveyed through paint. When I look at you across the table, I don’t only see you but I see a whole emanation which has to do with personality and everything else. And to put that over in a painting, as I would like to be able to do in a portrait, means that it would appear violent in paint. We nearly always live through screens —a screened existence. And I sometimes think, when people say my work looks violent, that perhaps I have from time to time been able to clear away one or two of the veils or screens.”

aquí es la narración y la ilustración en la pintura. Éstos funcionan como una pantalla que nos hace estancarnos en ellos, un freno que nos obliga a quedarnos en la superficie, en la anécdota, que presenta la pintura y no ir más allá con la pintura misma, ya que, como dice Bacon, cancela todas las posibilidades de lo que puede hacerse con la pintura por sí misma.<sup>32</sup> De esta manera, mediante el planteamiento simultáneo de dos espacios distintos, se cancela el aspecto narrativo e ilustrativo de la pintura y, al quitar este filtro, se potencializa la capacidad de la pintura de sugerir algo más de lo que se presenta.

Ahora bien, el espacio que presenta esta pintura es un espacio fragmentado, ya que dos espacios distintos lo conforman, cada uno con sus características particulares. Por un lado tenemos un espacio al que, por motivos de fluidez en cuanto a la exposición de esta tesis, llamaremos simplemente abstracto. Sin embargo, este espacio posee un carácter doble, a saber, por un lado es un espacio abstracto y, por otro lado, y al mismo tiempo, es un espacio conceptual.<sup>33</sup> Pero, vayamos por partes. En su carácter de espacio abstracto, éste obedece a las pautas de la abstracción en pintura y, como tal, se asienta en la idea de que tanto las formas como los colores, y las relaciones que se entablen entre éstos, tienen la capacidad de expresar, y significar, por sí mismos, sin necesidad de imitar la apariencia visual del mundo. De esta manera, es un espacio donde no se pretende representar, sino más bien presentar.

Pues bien, este es un espacio plano, donde el color juega un papel determinante, ya que aquí se va a explorar su potencialidad como elemento expresivo y como elemento constructor, tanto de la forma como del espacio mismo.

En cuanto a la construcción del espacio, éste por lo general —esto es, cuando no interfiere con su carácter conceptual<sup>34</sup>— está construido mediante un sistema modular. Los módulos de este sistema están, a su vez, contruidos

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 23.

<sup>33</sup> En lo subsecuente nos referiremos a este espacio como *espacio abstracto*, sin embargo, no hay que perder de vista que en realidad es un espacio que es abstracto y conceptual al mismo tiempo.

<sup>34</sup> Como es el caso, por ejemplo, de *Sin título No. 9*, *Sin título No. 10* y *Sin título No. 11* [vid. pp. 83-85], en donde se ha optado por evitar el sistema modular en favor de la dimensión conceptual de este espacio.

mediante el color, de modo que tenemos planos de color cuya distinción se basa únicamente en la diferencia cromática entre éstos, y no por medio de alguna línea limítrofe u otro elemento de este tipo. En este sentido los módulos están contruidos solamente por medio del color, y es aquí donde el color despliega su papel como constructor de la forma y el espacio.

Pues bien, en estos sistemas modulares, no es la unidad lo fundamental sino que, más bien, la importancia radica en la repetición de los módulos y la forma en como se relacionan los distintos módulos entre sí. Esta repetición, que se da a distintos intervalos, crea un ritmo, en el que influyen las características cromáticas de los distintos módulos así como también su forma, sus dimensiones y sus posiciones en el espacio.

Es, además, mediante este espacio como se incorporan los cantos del cuadro al espacio pictórico, por medio de la repetición en ellos de un elemento cromático perteneciente a dicho espacio, convirtiéndose así ellos también, en módulos dentro del ya mencionado sistema modular. De esta manera, el espacio abstracto pareciera doblarse, de hecho se dobla, da un giro de noventa grados y continúa en dirección perpendicular al cuadro. Sin embargo, al ser éstos relativamente pequeños en comparación con la demás superficie pictórica, se mantiene la frontalidad del cuadro y, estas franjas adyacentes, se convierten en un acento, reforzando así la idea de la materialidad del cuadro, el cuadro como objeto, un objeto sobrepuesto en una pared, y no una ilusión, una ventana dentro de una pared, como es el caso de el cuadro como ventana al mundo del renacimiento.

Esto viene, además, a evidenciar la postura, antes mencionada, de esta propuesta con respecto a que una pintura es algo más que una imagen, siendo un objeto cuya existencia en el mundo se da por derecho propio y no con relación a algo externo a él —donde éste solamente funge como copia—, un objeto pues, que a la vez, contiene y transmite pensamiento, además de que comporta dentro de sí las marcas de su transformación durante el proceso creativo.

Ahora bien, como decíamos, este espacio tiene también un carácter conceptual. Es a partir de este carácter conceptual como se lleva a cabo la

mención de distintos planteamientos pictóricos, con el fin de hacer surgir la iterabilidad. Así, se retoman planteamientos formales ya existentes, que son usados como índice de los planteamientos conceptuales en los que se asientan, para reinsertarlos en este espacio; partiendo de la idea de que éstos son elementos repetibles y que pueden ser empleados de nuevo en un contexto diferente y, por ende, en un sentido más o menos diferente, ganando así el surgimiento de lo otro en la reiteración a partir de una diferencia, de lo singular.<sup>35</sup>

Un ejemplo de esto lo podemos apreciar en *Sin título No. 10* donde, en una sección del espacio abstracto, se retoma a nivel visual el planteamiento formal de uno de los cuadros *Sin título* de 1965 de Robert Ryman, y que es usado como índice de los planteamientos conceptuales en los que se asienta la obra de Ryman, a saber, la experimentación de la materialidad de la pintura y la pincelada como elementos expresivos, así como también la importancia de la superficie pintada y del toque del pintor.

Todos los conceptos, las ideas, los planteamientos, que se evoquen mediante este espacio tienen, al igual que lo otro que surja a partir de la reiteración, un papel activo en la construcción de sentido de la obra. Asimismo, lo que se pretende también con esto, es mostrar que la tradición pictórica, el pasado pictórico, no es algo que se encuentre clausurado, cerrado; sino que es algo a lo que se puede aludir, y que no se puede eludir ya que, lo queramos o no, lo sepamos o no, está ahí y forma parte de cualquier propuesta, cualquier pensamiento, cualquier producción que se levante en nombre de la pintura, al mismo tiempo que los interpela directamente, en el sentido de que exige, demanda, una razón acerca de aquellos. Del mismo modo, es todo este proceder con respecto a la tradición pictórica lo que nos lleva a pensar que podemos, además, a partir de ella y de su reinterpretación, producir nuevos planteamientos, ya sea a nivel técnico, formal o conceptual, que nos ayuden a impulsar el movimiento de creación y renovación de la pintura.

---

<sup>35</sup> Jacques Derrida. *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003. p. 321.



Por el otro lado tenemos un espacio figurativo cuyo propósito es representar y, donde todos los elementos que lo conforman, se someten a los métodos de representación propios de un espacio como éste. En este sentido, es un espacio volumétrico, que sin embargo, no tiene la profundidad de un espacio pictórico tradicional con su respectiva sucesión de diversos planos, derivado de la perspectiva del punto de fuga que representa el espacio como un cubo; ya que este espacio es más bien convexo.

Esto debido a que este espacio conlleva un acercamiento excesivo del primer plano, el cual se convierte de esta manera en el único plano, parafraseando así, en pintura, el close-up fotográfico. En este sentido el acercamiento es tan grande, que no nada más quedan fueran del campo de visión otros planos, sino que también partes del mismo primer plano, lo cual nos lleva al fragmento. A su vez este fragmento nos anuncia que hay algo más de lo cual él es sólo una parte, sugiriéndonos aquello que no podemos percibir.

Siguiendo con esto tenemos un fragmento que, en la propuesta pictórica que aquí se presenta, es siempre el fragmento de un rostro; de este modo el espacio, al reproducir el volumen del fragmento de este rostro, se convierte en un espacio convexo. Ahora bien, como este fragmento parafrasea el close-up fotográfico, comporta un acercamiento del primer plano y debido a esto un agrandamiento de lo que vemos, razón por la cual éste desdobra sus sutiles retrocesos y avances, cuyas diferencias se hacen así más evidentes y que, sin embargo se mantienen siempre cerca, produciendo así con este vaivén la profundidad de este espacio.

Pues bien, gracias al acercamiento del primer plano y al fragmento, aquí no hay fondo, la piel ocupa la totalidad del espacio, allí sólo hay piel. De modo que ésta se convierte en forma y espacio; sus pliegues, su vaivén, su movimiento, va a producir la forma y, a construir el espacio. Así, aquí la piel es forma y espacio.

Hay muchas maneras de abordar la piel en pintura, sin embargo aquí nos hemos inclinado por el retrato ya que, al avocarse éste al rostro, cobra suma importancia en esta propuesta. El rostro es la parte física mediante la cual nos identificamos unos a otros, es en esta parte del cuerpo donde cada persona

muestra rasgos distintivos que nos permiten su identificación y distinción como una persona específica dentro de la totalidad de personas existentes. De este modo, el retrato, al ocuparse del rostro se ocupa, así mismo, de mostrar las diferencias que producen identidad. Siguiendo con esto el rostro puede funcionar como resistencia, al ser portador de las diferencias, diferencias éstas que no se dejan reducir a la generalidad. Es preciso retomar aquí parte del pensamiento de Lévinas, quien, al analizar la acción violenta, pone de manifiesto la importancia del rostro con respecto a ésta. De acuerdo con Lévinas, el “rostro es el hecho en un ser de que nos afecte, no en indicativo, sino en imperativo, y de ser así exterior a toda categoría.”<sup>36</sup> En ese sentido, “no hay primero abertura y luego mirada”; ya que, penetrar la forma de un ser,

es precisamente mirar, los ojos están absolutamente desnudos. El rostro tiene un sentido, no por sus relaciones, sino a partir de sí mismo y esto es la *expresión*. [...] el rostro es expresión, la existencia de una substancia, de una cosa en sí [...] <sup>37</sup>

Siguiendo con esto Lévinas dice que,

La cara, el rostro, es el hecho de que una realidad se me opone; opuesta no en sus manifestaciones, sino en su manera de ser, si cabe decirlo, ontológicamente opuesta. Es lo que me resiste por su oposición y no lo que se me opone por su resistencia. Quiero decir que esta oposición no se revela chocando con mi libertad; es una oposición anterior a mi libertad [...] La violencia consiste, [...] en ignorar esta oposición, en ignorar el rostro del ser, en evitar la mirada y en entrever el sesgo por donde el no inscrito en la cara, pero inscrito en la cara por el hecho mismo de que es cara, se vuelve una fuerza hostil o sometida. [...] La violencia es una manera de actuar sobre todo ser y toda libertad abordándola de soslayo. [...] La relación con las cosas, el dominio de las cosas, esa manera de estar por encima de ellas, consiste precisamente en no abordarlas nunca en su individualidad. [...] La

---

<sup>36</sup> Emmanuel Lévinas. “Libertad y mandato.”, en *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, trascendencia y altura*. Madrid: Trotta, 2001. p. 80.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 78-79.

acción violenta no consiste en encontrarse en relación con el Otro; es precisamente aquella en la que uno está como si estuviera solo. [...] La violencia aplicada al ser libre es, en su sentido más general la guerra. [...] La guerra no es el choque de dos substancias, no es el choque de dos intenciones, sino el intento realizado por una para dominar a la otra [...] La guerra es [...] mirar a la cara del otro (autrui), al adversario, con un cálculo logístico, como un ingeniero que mide el esfuerzo necesario para demoler la masa enemiga, al otro (autrui) hecho masa. [...] Lo diremos de una manera más precisa: el hecho de no encontrarlo de cara, de ver a la otra libertad como fuerza, como salvaje [...] <sup>38</sup>

Así, la violencia es mirar al otro como si no tuviera cara, como si no tuviera rostro. En este sentido y, hasta cierto punto, lo que pretende esta propuesta es restituir esas caras, devolver esos rostros, mediante la pintura, mediante el retrato. Es de este modo como el retrato se convierte en la pintura de la diferencia, de las singularidades, de las subjetividades, de la resistencia. Esta unión del retrato, la diferencia y la resistencia, se refuerza a nivel visual en el momento en que los rostros que se presentan en él pertenecen a la periferia, cuando estos son rostros marginales.

Marginales ya sea por el género al que pertenecen, mujeres en una sociedad fallogocéntrica; ya sea debido a su edad, ancianos en una sociedad que privilegia la juventud; o debido a su religión, musulmanes<sup>39</sup> que no entran en una lógica greco-judeo-cristiana del mundo. Marginales por el grupo étnico al que pertenecen, afganos<sup>40</sup> que luchan por su identidad y que no entran en una lógica eurocéntrica y a quienes, Estados Unidos considera como un pueblo “peligroso”, declarándoles así la primera guerra del siglo XXI; o tibetanos,<sup>41</sup> que se han visto despojados de su tierra, de sus bienes, de su religión, de su tradición, de sus costumbres, en fin, de todo aquello que conforma su identidad como pueblo, debido a los intereses expansionistas del régimen autoritario chino. Ya sea debido

---

<sup>38</sup> Ibid., pp.75-77.

<sup>39</sup> Como en el caso de *Sin título No. 6* [vid. p. 80] y *Sin título No. 9* [vid. p. 83].

<sup>40</sup> Como es el caso de *Sin título No. 2* [vid. p. 76], *Sin título No. 4* [vid. p. 78] y *Sin título No. 6* [vid. p. 80].

<sup>41</sup> Como es el caso de *Sin título No. 7* [vid. p. 81] y *Sin título No. 8* [vid. p. 82].

a su condición económica y social, gente perteneciente a los más bajos estratos en la pirámide social y económica, y que, por ende, sólo interesan cuando sirven a algún propósito donde solamente fungirán como medio.

Estos son los rostros que muestra esta pintura. Rostros todos ellos marginales, rostros que pertenecen a personas que se encuentran en la periferia, personas que conforman el rostro de la resistencia. Personas que se niegan a sucumbir bajo el dominio, personas que con su sola existencia realizan ya un acto de resistencia, que muestran mediante sus rostros que hay otras posibilidades, de pensar, de actuar, de vivir, de existir pues, más allá de aquellas que se nos quieren presentar como únicas y absolutas; personas todas ellas que resisten luchando.

Ahora bien, regresando al espacio pictórico, y tomando en cuenta la totalidad de éste, esto es, los espacios mencionados como un todo dentro de una superficie que es el cuadro, éste algunas veces muestra un quiebre, una separación física, ya que algunas obras se presentan como un díptico. Este recurso formal tiene como propósito el funcionar como resonancia, como eco, de dos aspectos de suma importancia en esta propuesta. A saber, en primer lugar reafirma el ya mencionado espacio fragmentado de esta pintura, al retomarlo y llevarlo a un plano diferente, esto es, a la materialidad del cuadro mismo, al lienzo. En segundo lugar, sirve para enfatizar la verticalidad de la obra, al alargar visualmente la dimensión vertical de ésta, ya que el espacio vacío entre un panel y otro pasa a formar parte de la totalidad del espacio de la obra.

Siguiendo con el espacio, llegamos al formato de la obra, siendo este la cantidad de espacio pictórico y la cualidad de dicha cantidad en cuanto a sus dimensiones. En cuanto al formato como cantidad, aquí se hace uso, en la gran mayoría de los casos,<sup>42</sup> del gran formato. La razón de hacer uso del gran formato es que el tamaño influye de manera importante en el impacto visual que provoca la

---

<sup>42</sup> Todos los cuadros que se presentan aquí como parte de esta propuesta pictórica, oscilan en cuanto a la dimensión vertical, desde el tamaño normal de una persona hasta un poco más de dos metros y medio, sin embargo existen dos excepciones, un cuadro mide 1.40 m. de alto y otro 1.50 m. Razón por la cual, para generalizar, podemos decir que esta propuesta emplea el gran formato.

obra, ya que, junto con los expresionistas abstractos norteamericanos, pensamos que el tamaño sí es importante en pintura.

El sentido en que la propuesta pictórica que aquí se presenta, retoma esta idea del gran formato, se da a partir de tres sesgos. Por un lado, Mark Rothko y Adolph Gottlieb, señalan un aspecto importante del gran formato cuando dicen que, están a favor “de las grandes dimensiones porque tienen el impacto de lo inequívoco”.<sup>43</sup> Es este impacto, el que persigue la propuesta que aquí se presenta; un impacto visual donde interviene la cantidad de espacio pictórico que se presenta y que, mediante ella, se reafirma la presencia del cuadro en el espacio circundante de manera firme y evidente. Por otra parte, podemos apreciar que el gran formato tiene repercusión a dos niveles, por un lado en el productor y por el otro en el espectador. Con relación al pintor esto se debe a que, como lo expresa Rothko,

Pintar un cuadro pequeño es ubicarse uno mismo fuera de la experiencia [...] contemplar la experiencia con una lente reductora. Sin embargo, cuando uno pinta un cuadro grande, está en él. Es algo que uno no gobierna.<sup>44</sup>

Esta sensación de sentirse dentro del cuadro, en el sentido de estar envuelto por él parte de que, debido a sus grandes dimensiones, cuando nos colocamos frente a él nos ubicamos en una situación en la cual la *casi* totalidad de lo que percibimos es el cuadro mismo, sensación esta que sólo se logra en su totalidad frente a la pintura mural, de ahí el *casi* usado en esta expresión. Es este poder estar en él, el poder situarse y sentirse dentro del cuadro mismo, el cual nos interesa a partir de dos aspectos, a saber, el primero se encuentra dentro del momento de la producción, donde el productor se puede situar dentro del cuadro durante el proceso creativo, el segundo aspecto lo encontramos en el consumo visual de la obra por parte del espectador, donde éste entra al cuadro al sentir su

---

<sup>43</sup> Carta publicada por el New York Times el 13 de junio de 1943, firmada por Mark Rothko y Adolph Gottlieb, citado en John Golding. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: FCE y Turner Publicaciones, 2003. p. 176. Aquí Golding asegura que, aunque el nombre de Newman no aparece como signatario de dicha carta, tuvo una activa participación en la elaboración de su contenido.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 221.

propia visión acaparada por la obra, sintiéndose así él mismo parte de la experiencia que ofrece el cuadro.

Por otro lado y siguiendo con el espectador, el empleo del gran formato tiene, además, otro propósito ya que, las obras que hacen uso de él, “incitan a que nos midamos con ellas y a ser conscientes de nuestra escala y presencia humana en relación con ellas”.<sup>45</sup> De este modo el gran formato dialoga con nuestra propia escala. Surgiendo así, una repetición de las dimensiones del espectador por medio del formato, tanto en lo referente a la altura como en cuanto a la predominancia de la vertical sobre la horizontal, esto es, la propia verticalidad del espectador. De este modo se da una identificación entre las dimensiones, y proporciones, de la obra y el espectador.

Esto nos lleva al segundo aspecto del formato, la cualidad de sus dimensiones, en esta propuesta siempre predomina en el formato la dimensión vertical. Es preciso mencionar que ésta se repite a su vez en las dimensiones de los dos espacios que lo conforman, continuando así, la preeminencia de la verticalidad en esta propuesta. Esta verticalidad, a su vez, está en consonancia con los elementos principales de un rostro —ojos, nariz y boca— y, a su vez, permite abarcarlos dentro del fragmento. De esta manera hay una repetición de la disposición espacial de los elementos del rostro en el formato, es una resonancia de la verticalidad del rostro. De modo que, como hemos podido apreciar, el formato de esta propuesta, está íntimamente ligado al tamaño y proporción de un ser humano, en referencia tanto del espectador como del productor.

## **2. El color, los colores**

La propuesta pictórica que aquí se presenta tiene una marcada preocupación por el color; sin embargo, aquí no se puede hablar simplemente de color, ya que existen varios planteamientos distintos y simultáneos en cuanto a él. De tal manera que tenemos tres planteamientos cromáticos distintos, primeramente se

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 163.

encuentra el color en el espacio que hemos denominado anteriormente abstracto, en segunda instancia se encuentra el color en el espacio figurativo y, por último, tenemos el planteamiento que surge de la confrontación de ambos.

Pues bien, en el espacio abstracto, el problema del color se aborda desde el ámbito de la presentación. Aquí el color, aunque nos pueda remitir a algo más, no es usado como un elemento que ayude a evocar la presencia de algo ajeno a él, tampoco es la cualidad de un objeto. Aquí el color no necesita evocar una presencia ausente, él mismo es un objeto, él mismo es presencia sobre la tela y, como tal se presenta.

Ahora bien, tenemos el color en el espacio abstracto. En él, en algunos casos el color se ve hasta cierto punto determinado por la referencia que se hace a algún planteamiento cromático, como es el caso, por ejemplo, de *Sin título No. 2* y *Sin título No. 7*, donde en el primer caso se lleva a cabo un replanteamiento del contraste de complementarios y, en el segundo, del contraste cálido-frío.

En estos casos no se presenta simplemente dicho contraste, sino que se hace alusión a ellos en un sentido conceptual ya que, por ejemplo, en *Sin título No. 2* la pareja cromática que se presenta, rojo-verde, debido a los matices con los cuales éstos se presentan, no son exactamente complementarios en cuanto a su posición en el círculo cromático. Debido a la posición de éstos en el círculo cromático, la oposición diametral —condición necesaria para el contraste complementario—dentro del círculo cromático está desfasada y, más bien, sirven como índice para hacer alusión al concepto de contraste complementario, ya que a pesar de sus matices siguen siendo un rojo y un verde. Tal planteamiento responde completamente al presupuesto mencionado anteriormente de la iterabilidad.

Cuando no se hace referencia a ningún planteamiento externo de carácter cromático surgido de la teoría convencional del color, el uso de éste se acerca más a la posición acerca del color del artista contemporáneo David Batchelor, quien menciona que:

El círculo cromático ha dominado el entendimiento y uso del color en el arte. Basado en una geometría de la triangulación y una gramática

de la complementariedad, el círculo cromático establece relaciones entre los colores y también implica una jerarquía casi feudal entre los colores —primarios, secundarios y terciarios, los puros y los menos puros. La carta de colores ofrece un escape a todo eso. Es, en efecto, simplemente una lista, una acumulación sin gramática de unidades de color. En la carta de colores, cada color es equivalente e independiente de cualquier otro color. Ahí no hay jerarquías, sólo eventos de color aleatorios. La carta de colores divorcia el color de la teoría convencional del color y convierte a cada color en un readymade. Promete la autonomía para el color; de hecho, ofrece tres distintos pero relacionados tipos de autonomía: aquella de cada color con respecto a cualquier otro color, aquella del color con respecto a lo dictado por la teoría del color y aquella del color con respecto al registro de la representación.

[...] El círculo cromático es analógico; la carta de colores es digital. El color analógico es un continuo, un espectro sin divisiones, un todo indiviso, una fusión de un color a otro. El color digital es individualizado; viene en unidades discretas; allí no hay fusión o modulación; sólo hay límites, pasos y bordes. El color analógico es color; el color digital es colores.<sup>46</sup>

Cabe aclarar aquí que no pretendemos desvalorizar la importancia de la teoría del color en la pintura, sin embargo, pensamos que alinearse en demasía a ella puede llegar a anquilosar la producción de nuevos planteamientos cromáticos en pintura.

---

<sup>46</sup> David Batchelor. *Cromophobia*. London: Reaktion Books, 2005. p. 105. [La traducción es mía.] En el original: The colour circle has dominated the understanding and use of colour in art. Based on a geometry of triangulation and a grammar of complementarity, the colour circle establishes relationships between colours and also implies an almost feudal hierarchy among colours — primaries, secondaries and tertiaries, the pure and the less pure. The colour chart offers an escape from all that. It is, in effect, simply a list, a grammarless accumulation of color units. In the colour chart, every color is equivalent and independent of every other colour. There are no hierarchies, only random colour events. The colour chart divorces colour from conventional colour theory and turns every colour into a readymade. It promises autonomy for colour; in fact, it offers three distinct but related types of autonomy: that of each colour from every other colour, that of colour from the dictates of colour theory and that of colour from the register of representation. [...] The colour circle is analogical; the color chart is digital. Analogical colour is a continuum, a seamless spectrum, an undivided whole, a merging of one colour into another. Digital colour is individuated; it comes in discrete units; there is no merge or modulation; there are only boundaries, steps and edges. Analogical colour is colour; digital colour is colours.”



Asimismo, creemos que la teoría del círculo cromático presenta una reificación del color, y por lo tanto un acercamiento reduccionista a él y que, como tal, se encuentra en discordancia con la práctica pictórica, siendo así el círculo cromático útil en un sentido pedagógico, o didáctico, pero no como directriz dentro de la producción pictórica. Esto debido a que la teoría del color trabaja con colores que bien podríamos llamar 'ideales', a saber, azul, amarillo, rojo, verde, anaranjado, violeta; pero ¿cuál azul?, ¿cuál violeta?

En la práctica pictórica trabajamos con colores concretos, específicos, — azul cerúleo, azul cobalto, azul ultramar, azul prusia, por mencionar algunos— cuya especificidad está dada por la composición química de los pigmentos y que no siempre encuentran una relación directa con la teoría del círculo cromático. Esto tiene su base, en parte, en que la teoría del círculo cromático está basada en el aspecto físico del color, a saber, los hallazgos de Newton en la descomposición del haz de luz y el fenómeno de absorción y refracción de una porción del espectro lumínico por parte de los pigmentos; mientras que el color como lo usamos en la práctica pictórica tiene su base en el aspecto químico de éste, esto es, los pigmentos son resultado de las reacciones químicas de sus componentes.

Allí, por ejemplo, el paso de un rojo (color primario dentro de la teoría del color) a un naranja (color secundario) se da, dentro de los pigmentos de cadmio (sulfato de cadmio), mediante un ajuste en el grado de selenio del compuesto; o en el caso de la ftalocianina, el paso del azul al verde está dado mediante un reemplazamiento de la mayoría de los átomos de nitrógeno presentes en la ftalocianina azul por átomos de cloro, lo cual produce la ftalocianina verde y donde, a su vez, se pueden reemplazar algunos de estos átomos de cloro por átomos de bromo para producir verdes que tienden más al amarillo, dando origen así a la ftalocianina verde 36.

Esta diferencia entre el aspecto físico y químico del color, es la misma diferencia que se encuentra en la base de la distinción entre una mezcla aditiva, empleada en la fotografía, y una mezcla sustractiva, la cual empleamos en la práctica pictórica. Ciertamente, tanto el aspecto físico como el aspecto químico del color son parte de un mismo fenómeno, y éstos no se encuentran completamente

escindidos. Sin embargo, el sesgo por medio del cual abordemos el color sí hace una diferencia ya que, en pintura, no sólo interesa la percepción del color, cuestión que está más ligada al aspecto físico del color y la luz, sino que también nos interesa la creación y producción del color, la cual va más ligada al aspecto químico de éste.

Es por todo esto que decimos que la teoría del círculo cromático se encuentra en discordancia con la práctica pictórica. Aunado esto a que la teoría del color es una racionalización del color y, como tal, responde a una racionalización de las artes. Dicha racionalización conlleva la producción de jerarquías dentro de las artes y, del mismo modo, cuando dicha racionalización es introducida en el ámbito del color, éstos quedan jerarquizados, llegándose así a privilegiar unos en detrimento de otros. Por todo aquello es que compartimos la opinión de Paul Klee cuando dice,

Claro que para nosotros podría ser de alguna utilidad, pero no tenemos ninguna necesidad de una teoría de los colores. Toda la infinitud de mezclas posibles jamás producirá un verde de Schweinfurt [verde esmeralda], un rojo Saturno, un violeta de cobalto.<sup>47</sup>

Ahora bien, el hecho de que nos acerquemos a la idea de color de Batchelor, radica en que vuelve poroso un límite que se ha mantenido por largo tiempo en la pintura, a saber, la teoría del color, y que por otro lado, descentraliza —y es este un punto importante en esta propuesta, como lo hemos ya mencionado en páginas anteriores— una idea del color basada en relaciones oposicionales, con lo cual se abre la puerta a nuevas posibilidades. Siguiendo con esto, en los casos de las obras antes mencionadas, *Sin título No. 2* y *Sin título No.7*, lo que se lleva a cabo es una alusión a la teoría del círculo cromático mediante uno de sus presupuestos, a saber, los contrastes de complementariedad y de temperatura, y no la simple aplicación de los preceptos cromáticos que propone.

En cuanto a la paleta que emplea esta propuesta pictórica —y he aquí el aspecto material del color pero que, a la vez, su uso refleja cierta dimensión

---

<sup>47</sup> Phillip Ball, op cit., p. 396.

conceptual—, ésta está determinada por el uso de colores basados en pigmentos orgánicos sintetizados artificialmente. Ahora bien, estos pigmentos son producto de la revolución industrial y el desarrollo de la química producido a finales del siglo XIX, lo cual dio pie, a principios del siglo XX, a la revolución de los pigmentos orgánicos, continuando sus avances hasta la actualidad.<sup>48</sup> Así, a partir del siglo XIX los colores aparecieron con una profusión desconcertante, alentada por el descubrimiento de nuevos colorantes sintéticos.<sup>49</sup> Y, para el siglo XX, “fue posible aplicar a la fabricación de pigmentos la ‘síntesis del color’, cada vez más racional, que evolucionó a partir de la industria de los tintes.”<sup>50</sup>

Así, con esta paleta que incluye estos pigmentos orgánicos sintetizados artificialmente, lo que se pretende es explorar las nuevas dimensiones cromáticas abiertas por la química en el siglo XX. Ya que, como dice Philip Ball, “al fin y al cabo, todo artista firma su propio pacto con los colores de su tiempo.”<sup>51</sup> De esta manera, pigmentos relativamente nuevos como pigmentos azo, arilamida, benzimidazoles, pirroles, quinacridonas, naftol, dioxazinas, ftalocianinas, antraquinonas, son frecuentes en esta paleta. Esto debido a que éstos pigmentos orgánicos sintetizados artificialmente, gracias a su pureza y fuerza de tinte, poseen colores más brillantes y tienden a hacer mezclas más brillantes, en general, que los pigmentos minerales inorgánicos. Aunque, cabe aclarar, que dentro de éstos últimos también existen algunos que se destacan por su brillantez. Pues bien, todos estos colores son usados enfatizando esa cualidad que los distingue de otros pigmentos, esto es, su intensidad, su cromatismo.

Dentro de este espacio abstracto, existe un marcado interés por colores fuertes, intensos, altamente cromáticos. Sin embargo, muchas veces la intensidad de los pigmentos, como se presenta ésta en los colores acrílicos —medio usado en esta pintura— no es suficiente, lo cual nos lleva, junto con un interés por lograr matices diferentes a los que comúnmente se manejan en los catálogos de pinturas para artistas, a emplear diversos recursos técnicos para construir un color con una

---

<sup>48</sup> Liquitex. *El libro del acrílico*. New Jersey: Liquitex Artist Materials, 2003. pp. 22-23

<sup>49</sup> Phillip Ball, loc. cit., p. 402.

<sup>50</sup> Ibid., p. 424.

<sup>51</sup> Ibid., p. 24.

intensidad y un matiz específico. Este interés de lograr matices diferentes, proviene de una idea de dotar al color de la diferencia, de lo singular y lo subjetivo, todo lo cual queda, en cierta medida, excluido mediante la reducción de posibilidades que ofrecen los catálogos de pinturas, así como por el carácter, “listo para aplicar” de sus colores y que Batchelor denomina el color como *readymade*.<sup>52</sup> Los recursos usados van desde el empleo de mezclas de diversos matices, la construcción de un color mediante veladuras, hasta el uso de materiales diferentes ya sea por el medio que usen, como óleos<sup>53</sup>, esmaltes acrílicos<sup>54</sup> o alquidáticos; o por el mercado al que se enfoquen como es el caso de las pinturas vinil-acrílicas empleadas para pintar casas.

Ahora bien, en cuanto al color como constructor del espacio y de la forma, como mencionábamos anteriormente, por lo general, este espacio queda construido mediante un sistema modular, de modo que cada módulo puede ser considerado como un plano, un plano de color, un campo saturado de color que declara el espacio plano de la superficie del lienzo.

Hace ya más de cien años que se hace uso de los planos de color en pintura como constructores tanto del espacio como de la forma, remontándose esto hasta finales del siglo XIX con pintores como Van Gogh y Gauguin. Los planos de color tienen la cualidad de que ponen de manifiesto la idea de que lo único real sobre la tela es el plano. Ariel Jiménez nos muestra la posición de Gauguin con respecto al color y los planos, cuando menciona que,

la sombra, y todo otro medio imitativo —en el sentido renacentista— debía evitarse en provecho de la ‘verdad del color’ [...]En efecto, Gauguin insistía en que los juegos de luz y sombra no pueden dar el equivalente de la luz, sino que representan simplemente una especie de ‘letrero para indicar que allí reside la luz’ mientras la verdadera luminosidad sólo podía obtenerse eliminando las sombras (el

---

<sup>52</sup> Vid. supra. p. 52.

<sup>53</sup> Como en el caso de los elementos color magenta en situados en el espacio abstracto de *Sin título No. 10* [vid. p. 84]

<sup>54</sup> Como es el caso de los módulos rosa intenso de *Sin título No. 4* [vid. p. 78].

letrero que indica la luz) y utilizando en su lugar los contrastes de colores puros y planos.<sup>55</sup>

Sin embargo, en la opinión de Matisse,

lo que impide que Gauguin sea asimilado por los fauvistas es que no emplea el color para crear espacios, sólo lo utiliza como medio de expresión del sentimiento.<sup>56</sup>

Pues bien, lo que se intenta aquí por medio de estos planos de color es lograr eso que Matisse menciona acerca de emplear el color para crear espacios, por medio de los contrastes de colores puros y planos a los que se refiere Gauguin. Ahora bien, como estos planos de color se encuentran dentro de un sistema modular, la importancia no radica en la unidad, i.e. un único plano, sino en la repetición y en las relaciones que los distintos módulos mantengan entre sí. Además de las relaciones que éstos mantengan entre sí debido a sus dimensiones y su posición en el espacio, se encuentran aquellas relaciones que entablan debido a sus cualidades cromáticas. Así, estos colores se organizan en el espacio en función de las influencias recíprocas y estrictamente plásticas entre sus tonalidades.<sup>57</sup> De modo que estos planos de color determinan, y a la vez estructuran, la espacialidad del cuadro. El espacio va a quedar estructurado, y operará en función de las relaciones que dichos planos, por medio de su color, mantengan entre sí.

Ahora bien, en lo que respecta al espacio figurativo, allí se muestra siempre, en cuanto a la obra que aquí se presenta, el fragmento de un rostro. De modo que tenemos un retrato, el cual, como dice Jean-Luc Nancy,

[...] es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no sólo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia con los dos valores de la

---

<sup>55</sup> Ariel Jiménez, op. cit., p. 56.

<sup>56</sup> Phillip Ball, op. cit., p. 389.

<sup>57</sup> Ariel Jiménez, loc. cit., p. 57.

palabra francesa 'rappel': hacer volver de la ausencia, y recordar en ausencia.<sup>58</sup>

Esto tiene que ver con aquello a lo que se refiere Bacon cuando dice que, "con los rostros tiene que atrapar usted la energía que emana de ellos."<sup>59</sup> Lo cual, de cierto modo, se logra a través de una mirada, de evocar, en pintura, una mirada. Pero no en el sentido de reconstruir un par de ojos, sino que, como hace notar Nancy,

[...] es preciso considerar, en cada ocasión, de qué modo la mirada no mira sino con el concurso del rostro entero, de la boca y de los pómulos, de los orificios nasales, de las orejas...La mirada pone en juego, con el rostro y toda su avanzada, el conjunto del sentido, de la capacidad de ser afectado y de dejarse tocar.<sup>60</sup>

Pues, "en el ver, yo veo, por razón de óptica; en la mirada, soy puesto en juego."<sup>61</sup> Dejarse tocar por la mirada del otro, del otro en pintura, donde

[...] la mirada no puede ser solamente su imitación; o, más bien, en la mirada pintada la pintura deviene mirada, y si al fin de cuentas toda pintura deviene lo que ella pinta, esto sucede siempre, sin duda, a partir de la mirada; lo que quiere decir, en un mismo movimiento, a partir de la mirada de donde sale la pintura y a partir de la mirada que ella deviene al pintarla.<sup>62</sup>

Pues bien, la presencia de aquel ausente se evoca aquí por medio del rostro, un fragmento del rostro en este caso, y sucede que éste problema se resuelve a partir del color, ya que el rostro está construido por medio del color. Al hablar de evocar la presencia, de presentarla en tanto ausente, estamos ya hablando de representación y, como esta tarea va a ser llevada a cabo por medio del color, esto quiere decir, que es aquí donde abordamos el problema del color en pintura desde el ámbito de la representación. Al tener el color la finalidad de

---

<sup>58</sup> Jean-Luc Nancy. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 53.

<sup>59</sup> Reinhold Hohl, *Face to Face to Cyberspace*, catálogo de la exposición homónima. Basilea: Foundation Beyeler, 1999. p. 71. Citado en Jean-Luc Nancy. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. p. 83.

<sup>60</sup> Jean-Luc Nancy, loc. cit., p. 71.

<sup>61</sup> Ibid., p. 73.

<sup>62</sup> Ibid., p. 71.

presentar una presencia ausente, estamos hablando de un color cuyo uso recae en el campo de la representación.

Ahora bien, el rostro es piel, la piel es color, aquí el color es piel. En este espacio el uso del color va a quedar determinado por la función de éste de construir la piel, ya que, la piel que le interesa a esta pintura es aquella que puede ser construida mediante el color. Esta piel no pretende ser la ilusión de una piel real, sino una piel pictórica. Para ello, se enfatizan colores ocultos en la piel, pero que siempre han estado ahí, para explotar su cualidad cromática en orden de producir la piel pictórica.

Aquí la construcción de la piel no se va a dar por medio de un modelado, donde un plano oscuro penetra un plano claro, sino que se construye por medio de una modulación. Llevándose así a cabo un juego de yuxtaposición y superposición de tonos, que van desde los quebrados, casi grises, hasta los ligeramente atenuados con blanco para acercarse lo más posible al color puro. Para que la unión de todos ellos a nivel visual, logre un efecto altamente cromático pero conservando a la vez una luminosidad bastante alta, en la medida de lo que cada tono de piel específico lo permite, quedando así un poco más limitado en las pieles más oscuras.

Siguiendo con esto tenemos que, una vez más, al igual que en el espacio abstracto, de cierta manera —aunque diferente— tanto este espacio como las formas en él quedan contruidos mediante el color. De modo que, como se puede apreciar, el color es sumamente importante, y determinante, en esta propuesta pictórica.

Pues bien, por último tenemos el planteamiento cromático general del cuadro, a saber, el tercer planteamiento cromático, conformado por aquel que se presenta en el espacio abstracto y aquel otro del espacio figurativo. Por un lado, en el espacio abstracto, tenemos un color puro, que a la vez es plano y que se encuentra situado en diversos módulos o planos; mientras que por el otro lado, en el espacio figurativo, tenemos una yuxtaposición de manchas de color quebrado, serpenteante y gestual. Del mismo modo, el color en el espacio abstracto es un color que tiende a ser bastante intenso, altamente cromático; mientras que aquel

del espacio abstracto, aunque persigue mantener cierto cromatismo, se distingue más bien por su alta luminosidad.

De manera que, al aparecer de forma simultánea a nivel visual estos dos planteamientos cromáticos, surge el tercer planteamiento cromático, el cual, debido a lo disímil de los dos tipos de colores que lo conforman adquiere un efecto de contraste, de choque, entre las cualidades de dichos colores. Sin embargo, al mismo tiempo crea un efecto de resonancia, en la cual un color intenso en el espacio abstracto busca su repetición en un tono quebrado y luminoso en el espacio figurativo, del mismo modo que algún color luminoso busca su repetición en un color intenso en el espacio abstracto, llevándose así a cabo la resonancia cromática y, lográndose el tercer planteamiento cromático.

Por ejemplo, en *Sin título No. 1*,<sup>63</sup> los tonos quebrados del rostro que tienden al naranja buscan su repetición en los dos módulos color bermellón del espacio abstracto. Del mismo modo, en *Sin título No. 4*,<sup>64</sup> los módulos de color rosa intenso hacen resonancia con los tonos quebrados del rostro que tienden al rosado y, sobre todo, con los tonos intensos del fragmento de mano que aparecen en el espacio figurativo. En *Sin título No. 6*,<sup>65</sup> encontramos la resonancia de manera más marcada al ser esta doble, por un lado los módulos de color ocre buscan su repetición en los tonos quebrados y más luminosos de la piel, los cuales tienden al amarillo y, por el otro lado, los grises, menos luminosos, de la piel, resuenan en los módulos violetas.

---

<sup>63</sup> Vid. p. 75.

<sup>64</sup> Vid. p. 78.

<sup>65</sup> Vid. p. 80.



## A MODO DE CONCLUSIÓN

(Lo que logran los espacios y los colores)

Después de discurrir sobre los distintos espacios y planteamientos cromáticos de esta propuesta por separado, es preciso ahora, a modo de conclusión, hablar acerca de lo que sucede cuando todos estos elementos aparecen simultáneamente, es decir, el planteamiento general del cuadro.

Ahora bien, en todas las obras que aquí se presentan, tenemos un cuadro cuyo espacio fragmentado presenta, de manera simultánea, un retrato compuesto por un fragmento de rostro y un espacio plano, abstracto, que contiene diversos planos de color. Surgiendo así, una pintura que no es ni abstracta ni figurativa y que, debido a la forma en que dichos conceptos se han construido, esto es, una oposición excluyente apuntalada en una lógica binaria, dicha pintura no puede ser abstracta y figurativa al mismo tiempo. Lo que logra todo esto, a nivel conceptual, es evidenciar el límite que plantea dicha oposición, así como lo violento y arbitrario de éste con el objeto de, al mostrar que existe algo allí en medio que no se deja reducir a ninguno de los términos del binomio, traspasar dicha barrera, en el sentido de no dejarse limitar por ella y, encontrar algo más allá de ella.

Por otro lado, lo que se pretende a partir de la presentación simultánea de dos planteamientos pictóricos disímiles es sugerir, evocar, algo más de lo que se muestra en la tela, al permitir que dichos planteamientos funjan ahora como elementos que se relacionarán, en lo que podríamos llamar un nivel sintáctico, para producir un nuevo sentido. De modo que el paradigma que imperaba sobre estos elementos, pertenecientes a lenguajes ya existentes, queda roto, al relacionarse ahora éstos de manera distinta, operando sobre ellos una resignificación y, propiciando con esto, la aparición de un lenguaje distinto. Intentando así producir nuevos lenguajes a partir de la reformulación misma de la tradición.

Esto nos lleva a hablar del lenguaje de la obra, aquí lo que encontramos es una contaminación de lenguajes, esto debido a que tenemos, por un lado el lenguaje propio de un planteamiento pictórico figurativo y, por el otro, aquel de un

planteamiento abstracto, de modo que, al tomar ambos parte en la obra, hay más de un lenguaje operando en ella. Al darse la contaminación de lenguajes, los elementos de la obra ya no pueden significar en base a trasladar identidades equivalentes, de manera que el centro de control del sentido se vuelve inestable, indeterminado, surgiendo así lo indecidible y, posibilitando así, la multiplicidad de significados y la aparición de nuevos sentidos en la obra, quedando ésta así. abierta a un sinfín de lecturas.

De modo que, al final, tenemos una pintura, un cuadro, en cuyas entrañas yace el más de uno, la subjetividad, lo singular, la diferencia, y que, como tal, permanece indecidible, hasta que alguien entre en contacto con él y vuelva a llamar al imposible a que tome la palabra. Un cuadro que es cada vez distinto, siendo siempre el mismo.

Ahora bien, es preciso mencionar que el proceso creativo que dio origen a ésta propuesta no ha quedado clausurado, no se agota en ella. Ya que, como en todo proceso creativo, se van encontrando nuevos horizontes al tiempo que se camina. Sin embargo, esta propuesta se presenta, por lo menos a nivel personal, como una ventana, una vía abierta por la cual se puede seguir caminando. La obra pictórica que se presenta en esta tesis y el proceso que implicó su producción, fueron esbozando nuevos caminos y nuevos problemas que serán objeto de posterior investigación y experimentación pictórica. De modo que, esta producción pictórica y la base conceptual que la argumenta, fungen como un precedente, un punto de partida sólido a partir del cual dirigirse en pos de nuevos horizontes, contribuyendo así al desarrollo de la producción pictórica propia.

Siendo esta propuesta lo que viene aquí a testimoniar, a dar testimonio de la deuda y de la tarea que se ha emprendido con la pintura, con la pintura como herencia.

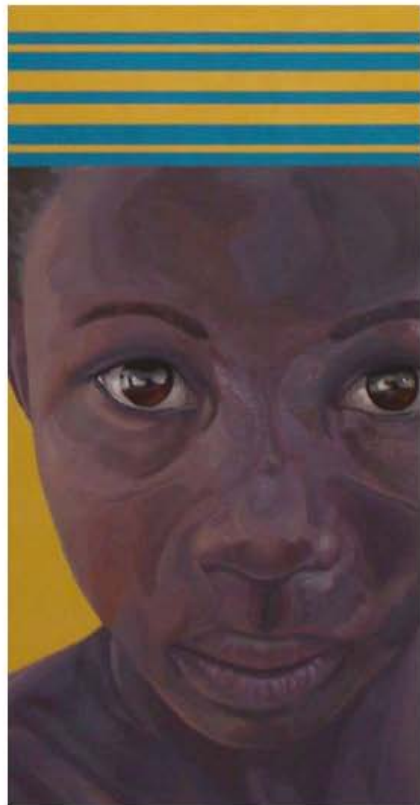
ANEXO  
(Imágenes de la obra pictórica  
que conforma esta propuesta)



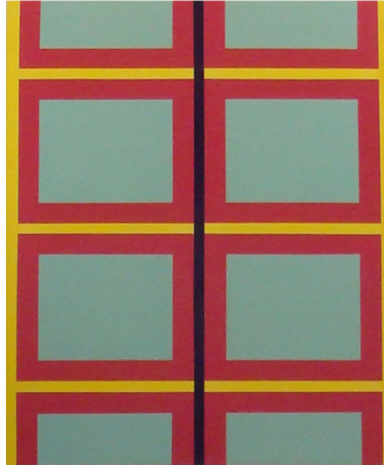
*Sin título No. 1*  
acrílico sobre tela  
140 X 30 cm.  
2008



*Sin título No. 2*  
acrílico sobre tela  
32 X 46 cm., 138 X 46 cm.  
2008



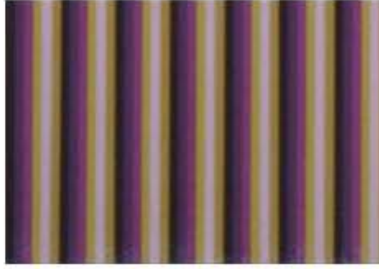
*Sin título No. 3*  
acrílico sobre tela  
80 X 64 cm., 120 X 64 cm.  
2008



*Sin título No. 4*  
acrílico y esmalte acrílico sobre tela  
90 X 72 cm., 174 X 72 cm.  
2008



*Sin título No. 5*  
acrílico sobre tela  
110 X 90 cm., 169 X 90 cm.  
2008



*Sin título No. 6*  
acrílico sobre tela  
30 X 42 cm., 120 X 42 cm.  
2008





*Sin título No. 7*  
acrílico sobre tela  
180 X 78 cm.  
2009



*Sin título No. 8*  
acrílico sobre tela  
200 X 63.5 cm.  
2009



*Sin título No. 9*  
acrílico sobre tela  
175 X 110 cm.  
2009



*Sin título No. 10*  
acrílico y óleo sobre tela  
185 X 101 cm.  
2009

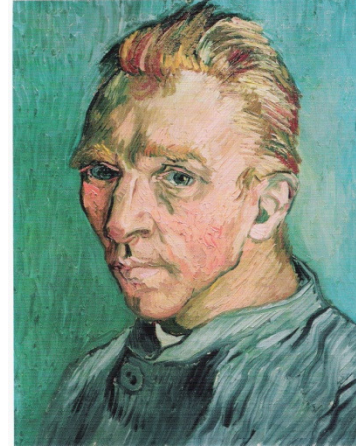


*Sin título No. 11*  
acrílico, óleo y laca automotiva sobre tabla  
169 X 25 cm., cada panel  
2009

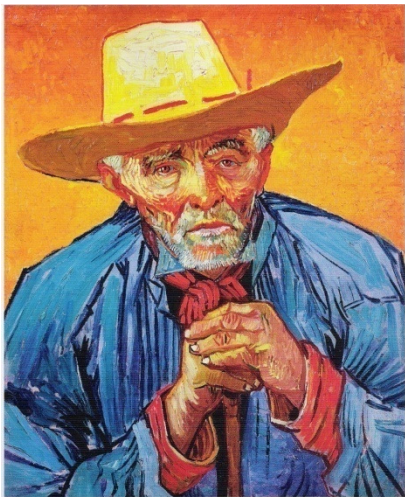
## LÁMINAS



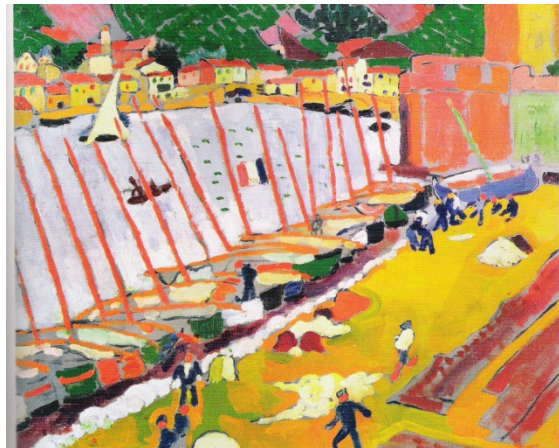
Lam. 1. *Ramas de almendro en flor* (1890)  
Vincent Van Gogh



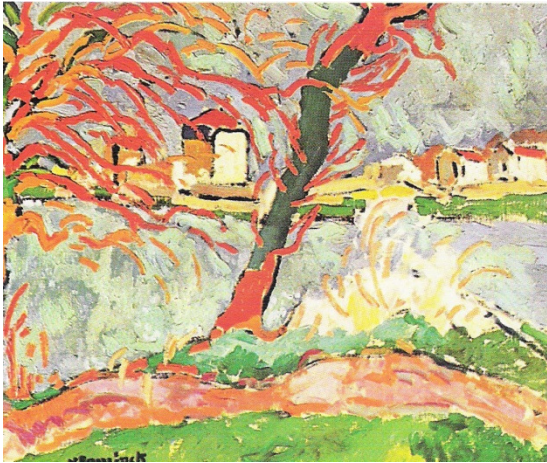
Lam. 2. *Autorretrato* (1889)  
Vincent Van Gogh



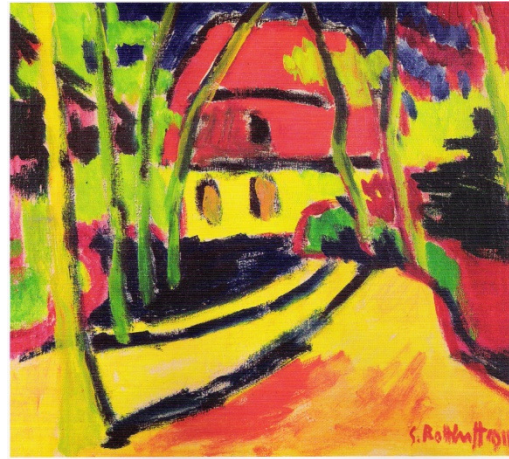
Lam. 3. *Retrato de un paciente segador* (1888)  
Vincent Van Gogh



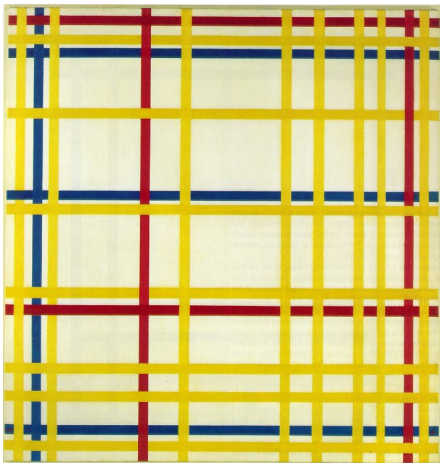
Lam. 4. *Puerto de Collioure*  
(1905)  
André Derain



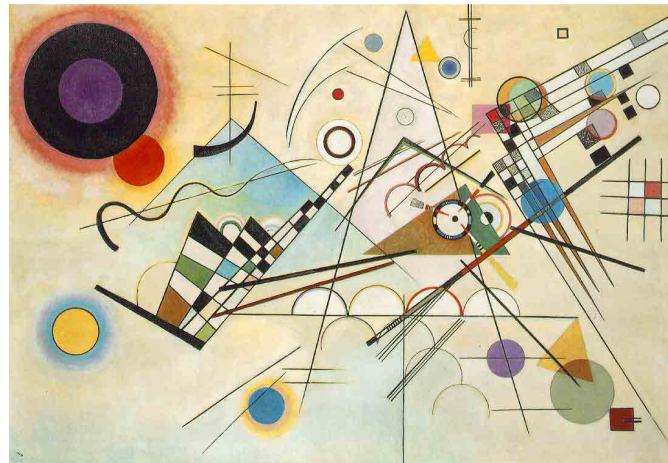
Lam. 5. *Orilla del Sena* (1906)  
Vlaminck



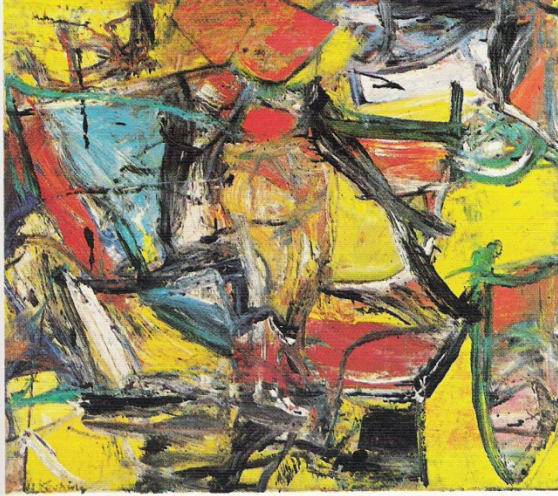
Lam. 6. *Primera primavera*  
(1911)  
Schmidt-Rottluff



Lam. 7. *New York City* (1942)  
Piet Mondrian



Lam. 8. *Composición VIII* (1923)  
Vassily Kandinsky



Lam. 9. *Police Gazette* (1954-1955)  
Willem De Kooning



Lam. 10. *Vocales* (1950)  
Wols



Lam. 11. *Winterpool* (1959)  
Rauschenberg



Lam. 12. *Mujer desnuda de pie, manos a los lados* (1994)  
Jean Rustin





Lam. 13. *La señal de angustia*  
(2000)  
Jean Rustin



Lam. 14. *The brick*  
Odd Nerdrum



Lam. 15. *Gravid Kvinne*  
Odd Nerdrum



Lam. 16. *Summer nights*  
(2001)  
Odd Nerdrum



Lam. 17. *Big Umbrella* (1993)  
David Salle



Lam. 18. *Angels in the rain* (1998)  
David Salle



Lam. 19. *Demonic Roland* (1987)  
David Salle

## BIBLIOGRAFÍA

Archimbaud, Michael. *Francis Bacon: in conversation with Michael Archimbaud*. London: Phaidon Press, 1993.

Ball, Phillip. *La invención del color*. Madrid: Fondo de Cultura Económica y Turner Publicaciones, 2001.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1995.

Batchelor, David. *Cromophobia*. London: Reaktion Books, 2005.

Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Cézanne, Paul. *Correspondencia*. Madrid: Visor, 1991.

Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.

—*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1997.

—*El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós, 2003.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002.

—*Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

—“Inflamando la pintura”, en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

—*Políticas de la amistad. Seguido de El oído de Heidegger*. Madrid: Trotta, 1998.

— *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Madrid: Trotta, 2003.

- *Canallas. Dos ensayos sobre la razón*. Madrid: Trotta, 2005.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne, lo que vi y lo que me dijo*. Madrid: Godir, 2005.
- Golding, John. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: FCE y Turner Publicaciones, 2003.
- Itten, Johannes. *El arte del color*. México: Limusa, 2002.
- Juanes, Jorge. *Kandinsky/Bacon (pintura del espíritu/pintura de la carne)*. México: Ittaca, 2004.
- Jiménez, Ariel. *La primacía del color*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Kandinsky, Vassily. *De lo espiritual en el arte* (4ta. ed.). México: Premià, 1981.
- Kristeva, Julia. *Semiótica* (vols. 1-2) (2da. ed.). Madrid: Fundamentos, 1981.
- Lévinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, trascendencia y altura*. Madrid: Trotta, 2001.
- Liessmann, Konrad. *La filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.
- Liquitex. *El libro del acrílico*. New Jersey: Liquitex Artist Materials, 2003.
- Lucie-Smith, Edward. *Visual arts in the twentieth century*. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- Mondrian, Piet. *Arte plástico y arte plástico puro*. México: Ediciones Coyoacán, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Nietzsche, Friedrich. *La voluntad de poder* (6ta. ed.). Madrid: EDAF, 2008.
- *Fragmentos póstumos*. Madrid: Abada, 2004.
- Pawlik, Johannes. *Teoría del color*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Peppiatt, Michael. *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Picasso, Pablo (declaraciones hechas a Marius de Zayas). “El arte es una mentira que nos hace ver la verdad.” *The Arts*, Nueva York, Mayo 1923. En Adolfo Sánchez Vázquez (Ed.). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Pickeral, Tamsim. *Van Gogh*. London: Flame Tree Publishing, 2007.

Rothko, Mark. *The artist's reality*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

Sproccati, Sandro. "Abstracción y arte informal". En AA. VV. *Historia universal del arte*. España: Everest, 1988.

Sylvester, David. *Interviews with Francis Bacon*. London: Thames and Hudson, 1975.

Van Gogh, Vincent. *Cartas a Théo*. Barcelona: Paidós, 2004.