



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

**“CONSIDERACIONES EN TORNO A LA IDEA DE LA  
MUERTE DE LA PINTURA A FINALES DEL SIGLO XX”  
“PINTURA UN RETORNO SIN PARTIDA Y UNA PROPUESTA  
MÁS”**

Tesis que para obtener el grado de:  
**MAESTRO EN ARTES VISUALES**  
Con orientación en:  
**PINTURA**

Presenta  
**LIC. LAURA MICHELLE SANDOVAL MARTÍNEZ**  
Director de tesis:  
**MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY**

MÉXICO D.F. MARZO 2010

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes Visuales





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Escuela Nacional de Artes Plásticas y a la Academia de San Carlos por ser quienes me han dado las herramientas para cumplir cada una de las metas y los sueños que en sus aulas se han gestado.

A mi director de tesis:

Arturo Miranda por la solidaridad, por el compromiso, por la guía y la confianza que tuviste en la realización de este trabajo, gracias por las herramientas que pusiste ante mi y por escuchar cada una de las inquietudes que tuve durante todo el proceso de este trabajo. Gracias por haber dirigido y confiado en este proyecto.

A mis sinodales:

Javier Anzures, por la calma, la paciencia y la motivación que recibí siempre de tu parte, por el tiempo dado, por la gran contribución a mi formación académica y por aguantar en ocasiones mis dramas. De verdad muchas gracias maestro!

Luis Rene Alva, principalmente por la amistad, por ser el impulsor de este trabajo y por la confianza que siempre has depositado en mi, por ser parte importante en mi formación y contribuir a que siempre piense que hay más, por impulsar mi sensibilidad hacia la pintura. Muchas muchas gracias!

Julio Chávez, por los conocimientos dados, por llevarme siempre a cuestionar, a reflexionar, por motivar la constante búsqueda, gracias por la guía, por el apoyo y el compromiso que tienes con cada uno de tus alumnos lo que hace que nos comprometamos con lo que hacemos. Gracias por todo!

Alejandro Pérez Cruz, por la amistad, por las largas y placenteras charlas, por el conocimiento que me transmitiste en cada palabra dicha, en cada anécdota contada, gracias por haber sido algunas veces mi psicólogo, por haber escuchado cada cosa, cada drama. Gracias por haber sido parte de esto!

A mis padres y hermanos por ser quienes han impulsado y apoyado cada proyecto, cada sueño; porque han estado siempre a mi lado incondicionalmente compartiendo cada momento sin importar nada más. Por la confianza que tienen en las cosas que hago, por aguantar lo difícil que puedo llegar a ser. Pero sobre todo gracias porque por ustedes soy lo que soy!

A Erik e Ixcheel porque son parte de mi vida y comparten cada momento de ella conmigo, porque aguantan mis angustias, mis dramas y las preguntas más ridículas que puedo hacer, y apoyan mis ideas volviéndose parte de ellas, simplemente gracias porque siempre han estado ahí.

A mis amigos de la academia, Yumi, por haberte integrado a mi vida y compartir parte de los momentos más bonitos en mi estancia en ella, por tu amistad y lealtad, por los locos proyectos que hemos hecho y los que nos faltan por hacer; Olger, Jhoffre, Goretti, Paty, Tania, Bernardo, Pavel, y a cada uno de mis compañeros por los momentos compartidos, por la amistad y por el camino que recorrimos juntos!



**“CONSIDERACIONES EN TORNO A LAS TRANSFORMACIONES DE LA  
PINTURA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLOXX”**

**“Pintura: un retorno sin partida y una propuesta más”**

Introducción.....	7
Capítulo 1.-	
La muerte de la pintura.....	11
1.1 Modernismo - Vanguardia.....	12
1.2 Del expresionismo abstracto a las nuevas formas de producción artística.....	15
1.3 ¿Dónde están los conceptos de belleza y de lo estético? ¿Decadencia o progreso?.....	32
Capitulo 2.-	
Pintura: un retorno sin partida.....	38
2.1 Los Neo-expresionistas “Nuevos salvajes”.....	42
2.2 La Transvanguardia Italiana.....	52
2.3 América	
2.3.1 Estados Unidos.....	59
2.3.2 México.....	62
Capitulo 3	
“Abstracciones Temporales”	
3.1 Proceso creativo, desarrollo de la propuesta, análisis y reflexión sobre el trabajo personal.....	72
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	104





# Introducción





## Introducción

Por mucho tiempo fue la pintura la disciplina que dictó los paradigmas estéticos del arte, era a partir de ella que se determinaba lo que era y no era arte, giraba todo en torno a ella.

Es el siglo XX un periodo donde esto cambia radicalmente donde el posicionamiento de la pintura cambia frente a las nuevas formas de hacer arte. Es un siglo en el que ocurren radicales cambios en las organizaciones políticas de los países, en las sociedades, en el pensar de los hombres, en las tecnologías, en la vida cotidiana, etc., cambios que se verán notablemente en el transcurrir del tiempo, en la forma de producir de los artistas, en el modo de vivir la vida.

Es un siglo cargado de fuertes cambios en todos los sentidos, de innovaciones tecnológicas y artísticas, de emancipación y democratización para el arte o bien de su decadencia; es un siglo en el que pasan el mayor número de manifestaciones artísticas.

La presente investigación hace un breve recorrido por los conceptos de principio de siglo, plantea los fines del modernismo y la vanguardia, para llegar a lo que será el expresionismo abstracto como detonante para las nuevas formas de producción artística, hago referencia a personajes como Marcel Duchamp, Joseph Beuys, entre otros, por la importancia que considero tienen dentro de la historia del arte por romper con toda forma establecida hasta entonces, por la provocación que representa y por el discurso que manejan.

Del mismo modo hago referencia a aquellos movimientos, grupos o personajes que cambian a mi parecer el rumbo de las artes.

Menciono los diferentes puntos que considero claves dentro de las transformaciones que se dan en este lapso, diferencias importantes que dan la pauta a nuevas formas de producción, a nuevas estrategias que desplazan a las artes tradicionales, que las hacen pasar a un segundo plano de importancia, “*enterrando a la pintura*”, es mediante este recorrido que planteo las consideraciones en torno a esta idea, sobre la muerte de la pintura que han sido manejadas de manera apocalíptica por Hegel, Arthur Danto, Douglas Crimp, Paul Delaroche, Duchamp, etc.; pues han matado desde la historia, la pintura y al sujeto también. Convirtiéndose en asesinos de uno de los oficios más viejos de la historia.





A partir de la diferenciación de conceptos y fines que maneja cada vertiente artística y de las transformaciones que se dan principalmente a partir de la década de los 50 en el arte, de la inclusión de nuevas formas y estrategias de hacer arte, de la legitimación de otros medios, de la aparente democratización del arte, planteo si todo lo anterior deriva en un progreso o una fatal decadencia para el arte.

Cuestiono si siguen operando los conceptos de belleza y de estética en el arte, si con la pérdida de ellos se ha perdido el verdadero valor de las actuales obras artísticas; si son necesarios para la forma actual con que opera el arte y si cabe la posibilidad de que se integren a las nuevas formas de producción artística.

Es un recorrido rápido por los cambios vividos, cómo las nuevas formas de producción fueron ganando terreno, de qué modo se dieron dichos cambios como consecuencia de la llegada de la modernidad y sus tecnologías, sus cambios de pensamientos, etc.

El enfoque va dirigido a la forma en que estos cambios entierran a la pintura, de que forma la van haciendo a un lado, ganando terreno otras maneras de producción.

Para posteriormente en el segundo capítulo plantear el supuesto retorno de la pintura, el cual hace referencia a los aspectos sociales y políticos en el cual surge, el contexto artístico en el que se da este retorno y las diferentes formas en que es tomado este regreso; tanto por artistas, críticos y consumidores de arte.

La forma en que se da dicho retorno no es igual en Europa que en norte América, cambian las maneras en que es manejado y recibido; la conceptualización de dicho retorno cambia. Por lo cual planteo estas diferencias y poderes con que es concebida la vuelta de la pintura.

Se encuentra también una relación directa con México, pues si bien la pintura no ha muerto en ningún lugar, menos podría haber sucedido eso en México, por lo cual se hace referencia a la gran cantidad de estilos que suceden al mismo tiempo para marcar ciertas similitudes o diferencias.

El objetivo real de la presente investigación ha sido mostrar las transformaciones del arte, para defender de algún modo la experiencia estética y la vigencia de la pintura, su constante permanencia y su nuevo cohabitar con las





nuevas formas de hacer arte.

En un tercer capítulo se plantea el desarrollo del proceso creativo personal, el cómo empezó mi propuesta práctica y en lo que derivó; mediante la intencionalidad y el funcionamiento de los planos semántico, sintáctico y pragmático.

La relación de los individuos con el tiempo y la temporalidad, la forma de resignificar motivos para la construcción de mis cuadros.

Es una muestra de lo que se hizo y el proceso que llevó para llegar a la pieza final que reúne mis inquietudes durante la maestría.





# Capítulo 1

La muerte de la pintura





CAPITULO 1  
LA MUERTE DE LA PINTURA

A lo largo de la historia universal hemos observado diversos cambios, los cuales han modificado la vida del hombre, su pensamiento y sus sociedades. La llegada de la modernidad, la implantación de sus nuevos sistemas, políticas y nuevas tecnologías han planteado uno de los más importantes cambios en la historia, teniendo una seria repercusión en la transformación del arte, particularmente en la pintura, quien por siglos dictó los paradigmas estéticos del arte.

Las nuevas tecnologías que ha traído consigo la modernidad han generado cambios en los usos cotidianos de las sociedades y cambios en la producción de los artistas de principios del siglo XX, lo cual se ha reflejado de manera importante en la recepción, en la forma de concebir, consumir y de producir la obra de arte; en la manera de pensar y de crearla.

Es el siglo XX, un siglo donde podemos ver la mayor cantidad de cambios en periodos de tiempo realmente cortos con relación a otros periodos de la historia del arte, donde un mismo estilo podía durar siglos completos; estos cambios vividos en el arte han generado gran desconcierto y crítica por parte de los espectadores, críticos de arte y por los artistas mismos; por ello, es importante reflexionar si estas transformaciones derivaron en un fortuito progreso o una terrible decadencia para las artes visuales; así mismo, cómo responde la pintura a dichos cambios y a su supuesta muerte, habiendo sido la disciplina reinante por siglos.

Es desde principios del siglo XX que el denominado arte moderno comienza una rápida transformación con las vanguardias artísticas. La aparición del ready made y el expresionismo abstracto resultan importantes aperturas en el mundo del arte a principios y en la segunda mitad de dicho siglo, ya que dan pie a nuevas formas de creación como el land art, arte povera, arte conceptual; surgen con ello las instalaciones, el performance, las acciones, los happenings, el pop, el minimal, el situacionismo; o bien la mezcla de una o más disciplinas y/o estilos en una misma obra; surgen también estrategias de producción tales como la apropiación, el pastiche, la simulación, entre otras; dando por resultado manifestaciones artísticas que derivan en lo que los historiadores llaman ahora arte posmoderno.





Dichas transformaciones responden al cambio en el pensamiento y actuar de los seres humanos como consecuencias de su momento, de las guerras mundiales, la guerra fría, las crisis económicas, ataques de unos países en contra de otros, movimientos sociales, avances tecnológicos, el proceso de globalización, entre muchos otros factores que han vivido las sociedades del siglo XX.

Si bien, dentro de las artes visuales han existido diversos momentos “claves” que han marcado la pauta en el cambio de los paradigmas artísticos; como en su momento fue la aparición del barroco para el renacimiento, o el romanticismo para el barroco, más aún el impresionismo para el romanticismo; o bien como lo hiciera la aparición de la fotografía y su integración en la obra artística; considero por ello importante plantear los que para mi forman parte de dicha transición en el siglo XX y los causantes de la aparente “muerte de la pintura”. Sin embargo es necesario diferenciar primero los fines del modernismo y la vanguardia para la mejor comprensión de las rápidas transformaciones en dicho siglo.

### 1.1 MODERNISMO – VANGUARDIA

Es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando la fotografía se posiciona comercialmente, lo cual implica un cambio en la forma de concebir las nuevas imágenes producidas por los pintores.

Se inicia el siglo teniendo como escenario a los impresionistas, post impresionistas, simbolistas, modernistas, fauvistas, cubistas; quienes centran sus principales preocupaciones en aspectos de innovación formal y técnica en la obra de arte, los modernismos de principio de siglo conciben al arte como un medio y consideran que el arte debe ser autónomo de las circunstancias sociales e históricas o de cualquier situación política; es decir, plantean un arte autónomo, arte como una búsqueda o actividad, no pretenden ni cambiar el mundo ni al hombre por medio del arte, concibe al arte como un medio y no como un fin.

Sin embargo a la par de estos modernismos aparece en escena un personaje muy importante para la historia del arte, pues es quien inicia uno de los cambios más impresionantes en todo lo que se venía haciendo hasta entonces; su nombre, Marcel Duchamp, su aportación, el “ready made”.

Duchamp resulta importante por ser el primero en transgredir los paradigmas estéticos de aquel momento, al darle el valor de objeto artístico a un objeto cotidiano (el urinario), pasándole la importancia al espectador, excluyendo la idealización estética del arte de ese momento, en el que finalmente prevalecía la importancia de la pintura.







Para Duchamp el acto estético, es siempre un acto social. "Está en relación irónica con el acto creativo del artista y falsifica su intención mediante la interpretación y la socialización; esto es, la intelectualización y la despersonalización de la obra de arte que lo realiza<sup>1</sup>"

Es así como le transfiere la importancia al espectador, propiciando un trabajo de tipo mental para quien lo ve. Unificando a través de los objetos cotidianos el arte y la vida, en esta línea podría considerársele un vanguardista. Con Duchamp ahora importa más el procedimiento de la obra que la sustancia que la conforma.

A diferencia de los primeros estilos del siglo XX como el impresionismo, el cubismo o el fauvismo, cuando surgen las vanguardias estas intentan destruir la institución del arte y defender la autonomía de la creación artística, ver el arte como una rebelión activa que generará una fuerza productiva para el cambio social; es decir hay una preocupación por transformar el mundo y unificar el arte con la vida; la experiencia estética esta en relación con los contextos históricos donde tiene lugar.

Tanto los modernismos como las vanguardias componen el arte moderno, y será hasta la década de los cincuenta cuando el arte moderno tendrá otra transformación radical que deriva en lo que algunos críticos como Arthur Danto, Douglas Crimp o el mismo Duchamp han denominado "la muerte de la pintura". En un contexto donde aparentemente lo que menos se produce es pintura, donde la producción de los artistas gira en torno a la construcción de ambientes y/o conceptos.

Este cambio implica una transformación dramática de los intereses y prioridades de los artistas, pues la idea de innovación, de originalidad, de romper con lo anterior, quedarán en el olvido, ya que, después de la segunda guerra mundial se da el brinco al expresionismo abstracto, que promueve el arte como experiencia de vida.

De algún modo la idea de la autonomía que manejó la vanguardia, no dejó de ser sólo una idea; pues finalmente el arte se libera del yugo de la iglesia o del estado; para pasar a las redes de la mercantilización, con ello los valores simbólicos de la obra de arte cambian a valores de uso; el arte se mercantiliza, volviéndose un producto consumible; sin embargo, al tiempo que se vuelve mercancía al alcance de burgueses, se vuelve también accesible a la cultura de masas. Como contra parte del arte elitista, del arte bello o arte elevado, surge "el Kitsch", el cual se vuelve un mediador que accesa el arte a la cultura de masas mediante la toma de ciertos elementos consumibles por la cultura popular, mediatizando la cultura y su acceso a las masas.

1 Kuspit, Donald. "El fin del arte", p. 29



El arte de la primera mitad del siglo XX se desarrolla por oposiciones; parece ser que el modernismo se contrapone a la vanguardia; sin embargo son transformaciones propias de los aspectos sociales que se viven en la historia. Las guerras han cambiado el pensamiento de los hombres y con ello sus sociedades. Los avances tecnológicos han influido abruptamente en las nuevas formas de producción artística, se han integrado a ellas, transformándolas.

Con ello, para algunos críticos y teóricos, el arte se ha expandido, para otros como Adorno, ha derivado en algo decadente, en su mercantilización; para Benjamin en la pérdida del aura o bien como fuera para Debord en su espectacularización; sin embargo hay quien promueven la idea de que se ha abierto con las nuevas tecnologías el acceso a todo el público y reconocen que ha tenido un papel emancipador.

*“La reproducción técnica de la obra de arte, como sacrilegio abrumadoramente repetido contra el arte que fue producido, y que se produce aún, en obediencia a la vocación aurática, es para Benjamin sin duda un factor que acelera el desgaste y la decadencia del aura, pero es sobre todo un vehículo de aquello que podrá ser el arte en una sociedad emancipada y que se esboza ya en la actividad artística de las vanguardias<sup>2</sup>”*

La idea de marcar la diferencia entre lo que promueve la pintura moderna y la vanguardia, es solo para comprender parte de la enorme transformación que se da en el siglo XX, cómo se llega al expresionismo abstracto y de ahí a las nuevas formas de producción artística; pues si bien, es una lucha por hacer que el arte pueda ser accesible al público en general a mi parecer deriva en el no acceso a todo tipo de público, pues a partir de los 60, luego del expresionismo abstracto se requiere de un cierto nivel cognitivo para acceder a las nuevas formas de producción artística, las cuales de algún modo promueven la participación del espectador, al cual no siempre le resultan comprensibles estas nuevas obras de “arte”.

Ya Roland Barthes lo anunciaba <<es, la muerte del autor, pero el nacimiento del espectador>><sup>3</sup>, en este sentido, es claro que el arte ha dado un giro hacia la interacción directa con su público pero ¿qué tan certeros estamos de que el público, espectador o participante comprenda la obra en su totalidad? Si de por sí siempre queda la incertidumbre entre el artista (pintor, grabador, escultor, etc.) y su obra, más aún con relación al espectador en cuanto a lo que quiere decirse, si no existe nunca la certeza de que el espectador comprenda o siquiera intuya la intencionalidad primaria del autor, ¿cómo debe ahora abordarse el nuevo arte?

2 Walter, Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, p. 17

3 Citado por Kaprow en “El legado de Jackson Pollock”





Es por ello que considero importante mencionar el expresionismo abstracto como parte de dicha transformación, pues aunque libera a la pintura de lo establecido hasta ese momento, a su vez tiene mucho que ver con ese anunciado entierro, promoviendo por principio la pintura como experiencia de vida, que resultará un detonante importante para las nuevas formas de producción artística.

Si bien el modernismo tuvo un fin distinto al de la vanguardia, ambos utilizaron la imagen principalmente como medio de producción. Ya la historia de los estilos pictóricos nos ha dado muestra de los dramáticos cambios en la pintura, es por ello que el expresionismo abstracto representó su liberación y al mismo tiempo su supuesto fin.

## 1.2 DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO A LAS NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN ARTÍSTICA

*“El creador de obras es cada vez más productor de experiencias, ilusionista, mago, o ingeniero de efectos, y los objetos pierden sus características artísticas establecidas [...]Las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de obras...”<sup>4</sup>*

Luego de un periodo de guerras mundiales los intereses de los artistas se transforman; es el expresionismo abstracto lo que da la pauta a las radicales transformaciones de lo que se venía haciendo en cuanto a pintura puede decirse, pues es a partir de este momento con Jackson Pollock, que la pintura deja de ser algo estático, en ese momento la pintura se vuelve un ritual, una experiencia de vida, donde importa más el aspecto procesual que la imagen misma.

Para Greemberg<sup>5</sup>, lo significativo en las pinturas del expresionismo abstracto era el contraste con las intenciones sociales y políticas de los artistas de los 30 o periodo de la depresión quienes ven en el arte una parte de la lucha ideológica sobre el capitalismo en Estados Unidos y una posibilidad de un futuro socialista alternativo; Rothcko, Pollock y Newman están comprometidos con la política socialista.

Después de la segunda guerra mundial, con estos pintores se va del realismo al abstraccionismo; la abstracción se adopta como nuevo paradigma y valor crítico; lo importante es desconectar al arte de las realidades políticas y sociales, se identifican como la primera generación de post guerra de la escuela de Nueva York y se nota un alejamiento de las ideas políticas y estéticas de los 30.

*“La abstracción fue la gran aventura del arte moderno. En su fase <<irrupti-*

4 Yves Michaud. *“El arte en estado gaseoso”*. P12

5 Vid.Wood, Paul. Et.al. *“Modernidad a debate”*.



*va>>, primitiva, original, ya fuese expresionista o geométrica, formaba parte todavía de una historia heroica de la pintura, de una decostrucción de la representación y de un estallido del objeto”.*<sup>6</sup>

Greemberg declara que el arte norteamericano tiene un contenido fresco, este nuevo arte se internacionaliza como un arte poderoso, un arte que intenta partir de la experiencia personal interna mas no externa, es un arte que busca la total libertad y el único arte internacional capaz de combatir el autoritarismo de París; es así como Nueva York se convierte en el centro principal para los artistas.<sup>7</sup>

*“Crea para sí mismo y para quienes le persiguen , pero no para la sociedad”*<sup>8</sup>

En este sentido existe una gran diversidad en el arte de Estados Unidos, las pinturas de los expresionistas abstractos son descritas como autónomas respecto de la vida económica y política de la guerra fría, como símbolo de un tipo de práctica libre y creativa característica de una estado libre que se resiste al capitalismo. El estadounidense pretendía además ser libre y sin raíces de París.

Dentro de esta tendencia surge un personaje importante, su nombre Jackson Pollock, y al respecto Kaprow dice:

*“El acto de pintar en un nuevo espacio, la marca personal que construye su propia forma y significado, la infinita confusión, la gran escala, los nuevos materiales son por ahora clichés de colegio”*<sup>9</sup>

Esto por que la nueva forma de pintar representa un ritual, una verdadera experiencia de vida, es el sitio donde termina el mundo del artista y más allá inicia el mundo del espectador pues responde a la pureza de la elección personal, nos hace partícipes de la experiencia, pues el carácter de mural que tienen sus pinturas las convierte al mismo tiempo en ambientes.

Pollock convierte la pintura en un proceso, como si viviera dentro de sus cuadros, pero a la vez se le considera su destructor, pues a partir de aquí la pintura se abre a un sin fin de posibilidades que contribuyen a su supuesta muerte.

6 Baudrillard, Jean. *“El complot del arte”* p.21

7 Vid. *“De cómo Nueva York les robo el concepto de modernismo a los parisinos”*.

8 Wood, Paul, *“Modernidad a debate”*, p56.

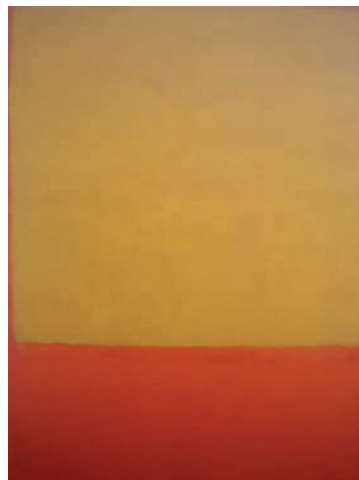
9 Kaprow, Allan. *“El legado de Jackson Pollock”*.



Los cuadros de Gorky, de De Kooning, Still y Hofman están privados de las formas de contenido socialmente simbólico, cambian los métodos de aplicación de la pintura y los formatos. Pollock intenta trascender las convenciones del realismo social y construir una expresión pública.



Mark Rothko  
"Sin título" 1949



Mark Rothko  
"No. 13" 1950



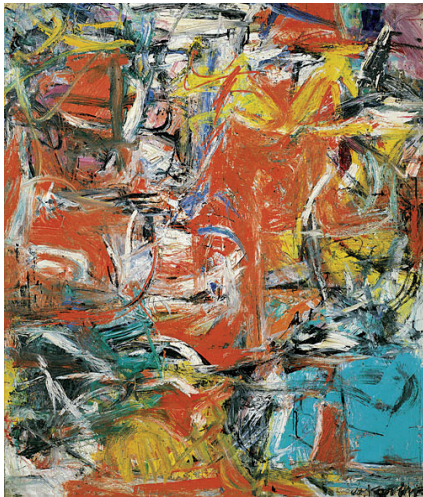
Mark Rothko  
"# 10", 1950



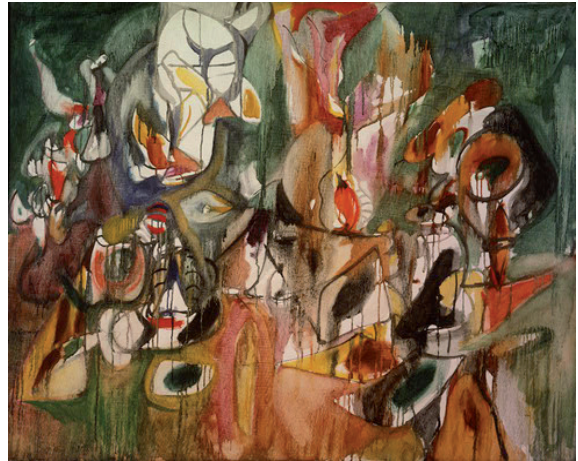
Willem De Kooning  
"Fire Island", 1946







Willem De Kooning  
"Composición", 1955

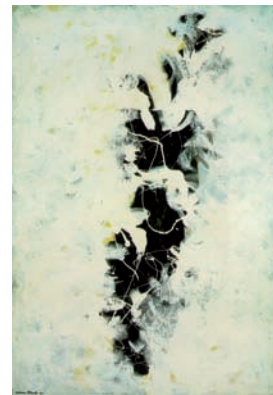


Arshile Gorky  
"One Year The Milkweed", 1944

Greemberg asegura que es un arte que puede provocar la capacidad de una sociedad y defiende el arte abstracto como una defensa contra el Kitsch, asegurando que la pintura es una práctica única e irreductible que puede actuar por encima de sí misma para descubrir sus propios métodos.<sup>10</sup>



Jackson Pollock  
"Autumn Rhythm #30", 1950



Jackson Pollock  
"The deep", 1953

Las pinturas del expresionismo abstracto fueron una manera de alcanzar el estatus y valoración de un grupo de artistas como parte de un arte elevado estadounidense, como sucesor de la modernidad francesa. Estas pinturas significaron una negación del realismo, los lienzos del expresionismo abstracto niegan las imágenes y signos del sistema de producción capitalista triunfante en los Estados Unidos en la década de los 50, rompen totalmente con la idea figurativa o con cualquier relación que pudiera referenciar algún aspecto social, buscan que el arte sea una experiencia sensitiva.

<sup>10</sup> Vid. "Modernidad a debate"





Jackson Pollock, "Convergencia # 10", 1952

El expresionismo abstracto rompe en su momento con la línea de la vanguardia, pues retoma del modernismo la idea de ser un arte autónomo de toda idea política y social; rompe con los paradigmas estéticos del momento, integra otras estrategias en la forma de aplicar la pintura, los formatos cambian y realza la importancia de los aspectos procesuales para obtener una obra.

Se vuelve un arte de evasión de la realidad, se convierte en una experiencia mística, espiritual. El arte se convierte en una experiencia de vida, en ritual, pasándole la importancia al espectador.

*"Aquí termina el mundo del artista y más allá comienza el mundo del espectador"*<sup>11</sup>

Sin embargo, rápidamente le surge al expresionismo abstracto como reacción contraria, el pop art que retoma imágenes de la cultura popular estadounidense como reacción a la realidad tan alejada y nada comprensible que exponía el expresionismo abstracto; como complicidad o bien como crítica al monopolio del capitalismo, retomando la idea de la serialidad y el consumismo como parte de su lenguaje para la identificación de la cultura popular de los estados unidos.

11 Kaprow. *Op.cit*





Es a partir de aquí que la acción en la pintura “accion painting” detona y promueve otras formas de hacer arte; los artistas salen a la calle, comienzan los happenings, los performances, las acciones e instalaciones; se le denomina conceptualmente como un arte total; que incluye para su elaboración sonidos, elementos naturales, tierra, olores, etc., buscan despertar los niveles sensoriales de los espectadores, construyendo ambientes.

*“La producción contemporánea ha abandonado los cimacios para invadir el espacio. Está hecha de instalaciones, dispositivos, máquinas y demás recursos alterando el medio ambiente, destinados a producir efectos visuales, sonoros o ambientales. Estos complejos montajes pueden recurrir a elementos recogidos en el universo cotidiano: objetos en desuso, basura, envases, carteles, materiales industriales, elementos de decoración, productos de consumo común, signos de la cultura popular o de la cultura de lujo “de gran consumo...”<sup>12</sup>*

El pop art se desarrolla a la par como crítica y promotor de una sociedad consumista, quitándole la interioridad a las imágenes que reproduce, convirtiéndolas en especie de fetiches, tomando objetos de consumo transformándolos en íconos; en este contexto la pintura parece haber desaparecido, pues las estrategias de producción se basan en la integración de la fotografía, el uso de la serigrafía, la implementación de elementos naturales, de estructuras ya no tradicionales, desechos, etc.



Andy Warhol  
“Marilyn”, 1960



Andy Warhol  
“Green coca-cola bottles”,  
1960



Andy Warhol  
“Campbells soup can”,  
1960

12 Yves Michaud. *Op. Cit.* P. 30







Robert Rauschenberg  
"Brace", 1962



Robert Rauschenberg  
"Estate", 1963



Roy Lichtenstein  
"In the car", 1963



Roy Lichtenstein  
"Maybe", 1963

Para 1962 paralelo al pop, surge Fluxus, simultáneamente en Alemania, Francia, Holanda, Dinamarca, Japón y Estados Unidos; Fluxus es un grupo de artistas que creían que el anti arte podía ser adoptada como una estética oficial. Pretendieron ser



una campaña contra el imperialismo cultural, querían acabar con el arte, rechazaban todos los conceptos ortodoxos del arte, su objetivo consistía en derribar toda la barrera que separa el arte de la vida, en abolir las líneas de demarcación entre las diferentes disciplinas del arte, toda actividad debía ser libre; las acciones de este grupo integraban y demandaban la participación del público presente, donde combinaban música, plástica, textos y estaban siempre abiertos a la improvisación, de acuerdo a lo que la misma acción fuera pidiendo.

Es un arte hecho principalmente de acciones y conceptos que van contra la institución del arte. Un nuevo tipo de arte donde la pintura parece no tener cabida, parece no resolver las nuevas inquietudes, no cumple los parámetros críticos que supuestamente ofrecen las nuevas formas de producción, donde aparentemente ha desaparecido, ha muerto.

Junto con fluxus aparece un personaje que cambia de nuevo la forma de concebir el arte, su nombre Joseph Beuys, sin duda su trabajo es difícil de comprender; sin embargo, lo interesante en él es que busca una transformación social y su visión del arte como un pedazo de la vida han influido en el desarrollo de las artes luego de la segunda mitad del siglo XX, es por ello que considero importante hacer referencia a dicho personaje.

Beuys es artista, activista, algunos autores lo han llamado chaman, o bien puede ser llamado también guía espiritual generador de emociones; busca un concepto más amplio del arte; integra la idea de que “todo hombre es un artista”. Tiene la necesidad de crear conceptos de otros poderes de pensamiento, de poderes de voluntad, de poderes de sensibilidad; donde los seres humanos podamos reflexionar sobre la esencia del hombre.

*“El hombre es una forma de existencia autónoma, que en ellos se encierra algo que nunca se han atrevido a usar: la fuerza de la autodeterminación que le permite a uno mismo entrar en el juego social [...] La creación esencial del mundo es el hombre, actualmente se está ocupando más de las cosas que no tienen ningún sentido. Tiene que ser capaz de decidirse a no hacerlo más. No fabricar más armamento, negarse a cumplir el servicio militar, ¡esto es arte...!”<sup>13</sup>*

El arte para Beuys debe comprenderse de modo antropológico como una teoría de la creatividad; la capacidad de creación de una persona es el medio por el cual se logra la autonomía personal; en este sentido para él “cada persona es un artista”, y cada persona debe encontrar la libertad de decidir sobre sí mismo; es decir “autodeterminarse”.

13 Lebrero, José, Entrevista a Joseph Beuys “*El arte no existe*” p117





La creatividad es para Beuys la forma en la que se encuentra la libertad y la capacidad del hombre para desarrollar sus propias habilidades.

*“Cuando se pone en movimiento mediante el convencimiento íntimo, la persona se convierte en un ser soberano y autónomo. Partiendo de su soberanía es capaz entonces de solidarizarse con otras personas autónomas y así transformar las circunstancias”<sup>14</sup>*

Tiene fe en los hombres y busca a través de su trabajo transformar la conciencia humana, generar pensamiento, pues el pensamiento para él es ya un acto artístico.

*“Estético, en sí no significa nada malo. Si se juzgara todo con principios estéticos, bajo una perspectiva estética, no necesitaríamos fabricación de armas o ejércitos. Hay que ampliar el concepto de estética al campo del hombre. Debe formar con él una unidad y no limitarse a permanecer únicamente en el objeto. Lo que ya no vale es la tradición estética, los sistemas filosóficos sobre la estética han envejecido, así como la imagen que tenemos de ella en el arte, la publicidad o la producción de bienes. Hoy es una cuestión antropológica-humana. Yo he dicho: estética=ser humano”<sup>15</sup>*

Beuys considera que el arte no existe, sólo existen personas que trabajan para el sistema, de la misma manera hay pintores y escultores que se ensucian igual del sistema capitalista, donde todo se ha convertido en una mercancía; donde la gente se preocupa por las cosas menos importantes; considera que la sociedad necesita ser sanada y para sanarla se necesita poner en marcha a la conciencia para poder transformar al hombre; es decir debemos “autogestionarnos libremente”, ser capaces de decidir sobre nosotros mismos; busca más una estetización de la sociedad.

En principio difundió sus acciones con el grupo Fluxus, el objetivo en común que tenía Beuys con este grupo era el incluir un cambio en la conciencia humana, así que realizaron acciones con la idea de influir radicalmente en el desarrollo artístico e intelectual para un cambio que pudiera evolucionar el proceso humano.

Lo que pone en marcha Beuys en sus acciones son diversos aspectos combinados para escenificar y hacer presente un proceso que quiere trascender el evento y convertirse en expansión de la experiencia y la sensibilidad, tiene el deseo de desper-

14 *Ibidem*, p.121

15 *Ibidem*, p.119



tar sensaciones tanto visuales, como olfativas, auditivas y de espacio temporales; es por ello que integra materiales poco comunes en relación al arte hasta ese momento, materiales incluso industriales, música o sonidos, grasa, miel, etc.

Concibe la acción como un despliegue de energía en el tiempo desde un emisor, en este caso él mismo, hacia un receptor, el espectador, con una enorme descarga energética de la que supone el surgirán nuevas perspectivas; pues para él cada acción cambia radicalmente a los individuos que la experimentan.

Sus acciones tienen dimensión política y pública, su arte conduce siempre hacia una discusión social con los espectadores, esta discusión es ya para él un acto artístico y cumple el objetivo primordial que el tiene, que es generar pensamiento, traducirlo creativamente, de esta manera el participante se concibe como un ser libre que se autodetermina y así logra una transformación en la conciencia humana mediante la intuición.

La intuición es la forma más elevada de la razón para Beuys, quería sacudir los residuos presentes en el inconsciente y llevar los fragmentos resultantes a un estado de turbulencia a través de un proceso que produce caos en el individuo, ya que todo lo nuevo siempre ha surgido del caos y de esta manera provocándolo en el espectador, considera que genera caos interior, de este modo surgirán como nuevos seres más conscientes, sensibles y libres; es una especie de morir y renacer.

*“Demostrar el principio escultórico que interviene en la formación y el desarrollo de la percepción y la educación, el despertar y la transformación de la conciencia humana: en toda la existencia”<sup>16</sup>*

La escultura la considera una manera monumental de inducir al pensamiento, un desafío que retorna a la vida, en calidad de experiencia artística, como pensamiento creativo y conducta socialmente consciente. Su interés primordial consistía en investigar el elemento vital en el hombre, su conocimiento de la naturaleza del tiempo, del movimiento y del espacio.

En el tipo de obra escultórica que realiza, los productos de la abeja y la organización de la colmena se convierten en metáforas de la vida humana y la creatividad, son materias de una transformación espiritual.

16 Götz, Adriani, “Joseph Beuys”, p 8.







Joseph Beuys  
“Fondo VII”



Joseph Beuys  
“Fin del siglo XX”

Joseph Beuys logró ampliar el concepto de arte; deseaba realmente hacer del arte una extensión de la vida; democratizarla; fue sin duda un vanguardista, para quien “todo hombre es un artista”, cuya única condición para lograrlo es aprender a ser seres libres espiritualmente.

Beuys es un personaje de suma importancia en la historia del arte pues cambia los parámetros establecidos del arte hasta entonces e impulsa otras formas de hacer y concebir al arte; lo cual para algunos ha sido algo decadente para las artes visuales, para otros ha sido una nueva etapa, que permite vivirlas mediante la experiencia y no mediante la contemplación.

En estos momentos la pintura parece no existir, parecería que los pintores han desaparecido; sin embargo, la pintura siempre ha estado presente, tal vez en continua transformación, pero ahí; mientras tanto, son las nuevas formas de hacer arte las que se posicionan de la esfera artística, las miradas se vuelcan hacia estas manifestaciones, la mayor parte de las veces por generar desconcierto en quienes las viven, pues ha quedado claro que el arte ya no se ve, ya no se mira, no se contempla más; ahora se vive.

A la par de Beuys hay dos representantes en pintura que resultan ser muy importantes, Gerard Richter y Sigmar Polke, estos artistas replantean nociones supuestamente en crisis como el estilo, la autoría, la expresividad y autenticidad mediante la pintura, conviviendo con el pop art y las acciones. Son estos pintores los que plantean el retorno de la pintura o bien los conocidos como la primera generación.

Richter, creía que el arte no tiene nada que ver con la expresividad personal, la composición o el color y pensaba que la fotografía era mejor alternativa que la pin-



tura; sus cuadros usan la fotografía adquiriendo otro significado y proporcionando otras informaciones, integrando la tecnología a su forma de producción. Para él, un cuadro que se presta a una interpretación y que encierra un determinado significado, es un mal cuadro.

*“El objeto entendido como documento sobre la realidad, carece de importancia, incluso si lo hace visible como si lo tuviese, significa que se anula el objeto representado como tal, lo que sucede es que la representación adquiere otro sentido convirtiéndose en un pretexto para el cuadro”<sup>17</sup>*

Ritcher supone que al usar la fotografía como parte de su pintura le permite crear un espacio especial que surge de una compenetración y tensión, entre lo que se representa y el espacio pictórico.



Gerard Richter  
“Phantom interceptors”, 1964



Gerard Richter  
“Administrative Building”, 1964

<sup>17</sup> Gerard Richter, *Notas 1964-1965*





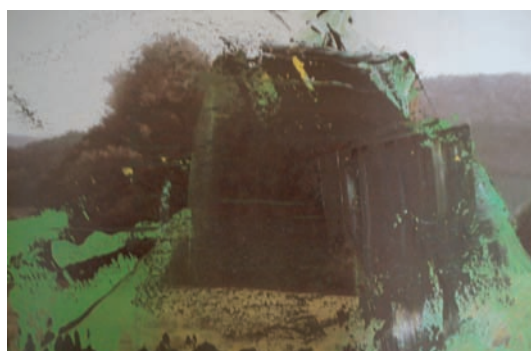
Sigmar Polke  
"Campamento", 1982



Sigmar Polke  
"Alicia en el país de las maravillas", 1983



Gerard Richter  
"Sin título", 1984

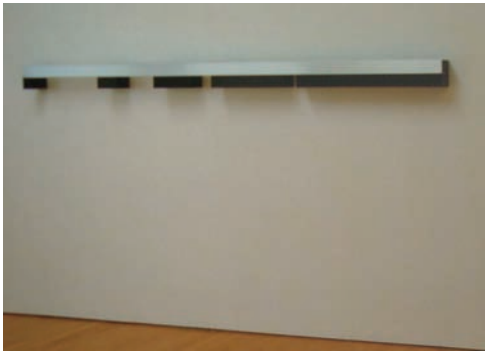


Gerard Richter  
"Grupo de árboles", 1987

Alrededor de 1965 en Estados Unidos aparecen los minimalistas quienes retomaron del pop la idea de la serialidad pero bajo la reducción de los elementos y la serialidad de los mismos, siendo lo más importante para el minimalismo restaurar la dimensión temporal y corporal de la experiencia estética.

El minimalismo rompe además con estructuras muy establecidas de la escultura por ejemplo deja de estar sobre pedestales, se redefinen las obras en términos del espacio y el lugar, con lo que obliga al espectador a interactuar con las piezas.





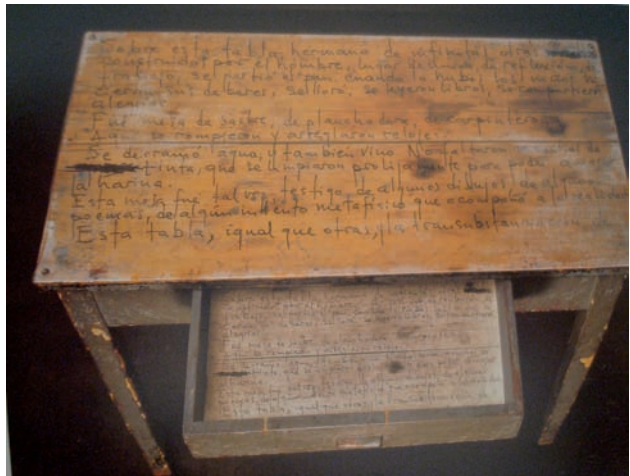
Donald Judd  
Sin título, 1991



Joseph Kosut  
"No Number #3, 1990



Donald Judd  
Sin título, 1991



Victor Grippo  
"Tabla", 1978

El minimal tiene un interes en el cuerpo, no en la forma de una imagen atropomorfa o sugiriendo un espacio ilusionista de la conciencia, se preocupa más bien por lo que se percibe y por tanto por el sujeto, de nuevo vemos como constante la preocupación por que el arte se viva y ofrezca una experiencia al espectador.

El conceptual basó sus ideas en el lenguaje, suplanto con la discursividad a la opticalidad. Ven la imagen como un texto.

Todos estos movimientos reflejaban la creciente politización del arte que en lugar de reflexión interna sobre la forma estética, cuestiona a la institución del arte.

Resaltan la importancia del lenguaje como opuesto a la percepción, pone de relieve el papel olvidado del cuerpo, acentúa las implicaciones políticas de ciertas prácticas visuales, trabajan el concepto, la idea.







Realmente las décadas de los 60 y 70 son importantes en el arte, pues es el tiempo de surgimiento de nuevas formas de producción artística, las cuales en algún momento retoman elementos de su pasado, la diferencia es que lo hacen de un pasado muy inmediato consiguiendo con ello nuevas estrategias en la producción tales como el pastiche, la simulación, la apropiación, la intervención, entre otras.

Es el siglo XX un periodo en el cual, se hacen y deshacen propuestas artísticas, se reciclan unas entre otras, retoman, recomponen, rehacen, se integran y desechan entre sí.

Los mecanismos de producción artística han cambiando radicalmente, algunos se han politizado demasiado, mientras que otros intentan romper los parámetros que se van estableciendo, el arte actual se ha vuelto efímero, inconsistente, fugaz, interpretativo; ha hecho a un lado la preocupación en la idea de la belleza o de la obtención de la experiencia estética. Los intereses del arte actual radican en muchos ejes pero no en los parámetros de lo estético o lo bello.

Del mismo modo es un periodo en la historia del arte en el que confluyen diversas maneras de pensamiento, distintos discursos, se da mayor apertura a la libertad de expresión, aparecen en escena grupos de feministas, gays, de raza negra; con lo que la mujer, los homosexuales, por llamarlo de algún modo, las minorías comienzan a ser parte importante dentro de la esfera del arte, empieza a ser tomados en cuenta, pues hasta entonces parecían no existir.

En este sentido, las nuevas estrategias de producción intervienen en las nuevas formas de concebir el arte; el artista toma el control de sí mismo y de ciertas situaciones usándolas en su beneficio, crítica y se burla del sistema, parodia y se mofa.

Cindy Sherman, es una fotógrafa que ejemplifica muy bien estas partes del arte contemporáneo, pues por un lado resalta la visión femenina, por el otro hace uso de la apropiación y la simulación; es decir utiliza estas nuevas formas de estrategias productivas.

Lo interesante en la obra de Sherman es que a través de ella nos muestra la visión femenina sobre las mujeres, esta vez tomando el control de sí misma, es decir rompe con el parámetro establecido de la mirada masculina sobre la mujer, es ella quien se presenta así misma, quien se pone frente al lente de la cámara; siendo ella su propio modelo, no está ya bajo la mirada del hombre artista, sino de ella misma como artista, tomando así el poder de sí misma y construyendo un discurso personal cargado ideológicamente, que puede entenderse como una crítica a esta visión masculina que ha prevalecido por siglos, como una crítica a la sociedad consumista que promueve y codifica estereotipos femeni-



nos muy determinados, o bien como un mero juego que explota a través del disfraz.



Cindy Sherman  
Untitled #15



Cindy Sherman  
Untitled #205



Cindy Sherman  
Untitled #15

Sus imágenes juegan el rol de mujer- hombre, de mujer-objeto, mujer-mercancía, pero inteligentemente adquiere con ello su propio rol, donde a partir de esos distintos roles protagoniza su propia historia dentro de la historia del arte.

Y es que el arte para las feministas constituye una ideología no una ilustración de ella.

Por otra parte Sherman no solo usa fragmentos de películas, también se apropia de escenas de obras clásicas y las representa, con ello queriendo criticar la mirada mas-





culina sobre la mujer dentro de la historia del arte, en otras queriendo parodiar o burlarse a partir del recurso de la cita, la apropiación y la simulación.

Es a partir de estas décadas que el arte se torna cambiante constantemente, va y viene entre el pasado, el presente; dejan de existir los estilos de grupos, porque la importancia radica ahora en el hombre artista, en la producción como artista individual a manera de “propuesta personal”; los procesos van de la instalación, al arte urbano; las acciones toman un poder muy importante, son las nuevas formas de producción del artista, el valor radica ahora en la participación del espectador y en la acción del personaje “artista” a manera de redentor del mundo, en una simulación de ese mismo mundo.

*“Se tiene la impresión de que una parte del arte actual contribuye a un trabajo de disuasión, a un trabajo de duelo de la imagen y de lo imaginario, a un trabajo de duelo estético casi siempre fallido. Y esto trae como consecuencia una melancolía general de la esfera artística, que parece sobrevivirse a sí misma en el reciclado de su historia y sus vestigios (aunque ni el arte ni la estética son los únicos en verse condenados a este destino melancólico de vivir, no por encima de sus medios, sino más allá de sus propios fines). [...] Cita, simulación, reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo”.<sup>18</sup>*

Ahora plantearía la pregunta de si las nuevas formas de producción artística como la instalación, el arte sonoro, el performance, el eclecticismo, la cita, la apropiación, etc., son accesibles a cualquier tipo de público o bien se requiere de cierto nivel de conocimiento para acceder a este nuevo arte; pues si bien todas estas nuevas formas pueden tener el argumento válido para existir, me parece no nos ofrecen nada cercano a lo que es una experiencia estética, si bien su objetivo es la crítica, la burla, la parodia son excelentes las formas de operar; sin embargo es aquí donde reafirmo que se requiere de cierto nivel cognitivo para comprenderlas y digerirlas como espectadores y como artistas la capacidad intelectual de fundamentarlas y darles la forma correcta para tener el impacto adecuado y no se queden como la mayoría en meras ocurrencias que derivan en una espectacularización del acto artístico.

Si, tal vez sea cierto, el arte se “reinventa” constantemente, pero con esto ¿dónde queda el goce estético, la idea heiddegeriana de que la obra de arte es capaz de presentar ante nuestros ojos tantas posibilidades como veces pueda ser visto? ¿dónde está la idea de transitar mundos a través de la obra de arte?, si bien, puede ser una idea bastante romántica, me parece que era accesible, pues las obras de arte de disciplinas tradicionales, tenían la cualidad de entrar por los ojos pero llegarnos sensitivamente a distintas partes, nos permitían emocionarnos o inventar e imaginar.

18 Baudrillard, Jean. “El complot del arte”, p.11



Todas estas nuevas formas han cambiado los paradigmas y los mecanismos con los que operaba el arte de principios del siglo XX, hay cambios en la institución del arte, en los medios de producción y en los artistas.

La pregunta es si estos cambios van en favor o en detrimento del arte, pues si bien se abre de alguna manera el acceso a que cualquier persona pueda apreciar o incluso producir, el arte a mi consideración ha ido en decadencia respecto de la formación de obras; respecto a su mercantilización y el consumo, el arte sigue siendo elitista y tal vez ahora lo sea incluso más, pues esta ansia de que cualquier persona pueda digerirlo ha derivado en un no entendimiento de las obras artísticas, en un deber tener conocimiento al respecto de las producciones, los artistas, los modos de operar, etc., para acceder a esta nueva cultura artística urbana que por otro lado a derivado muchas veces en simples ocurrencias.

Estas considero son de las ventajas que nos presentan estas nuevas formas de hacer arte, si lo vemos bajo los parámetros de difusión y promoción artística, sin embargo si lo pensamos desde el punto de vista de los parámetros de goze o experiencia estética considero el arte va en una profunda decadencia.

No puedo generalizar que todo el arte actual sea decadente, como tampoco puedo afirmar que derive en progreso, simplemente creo que sigue la disyuntiva y seguirá porque al tiempo que se populariza se vuelve elitista, porque al tiempo que hay nuevas propuestas urbanas se pintan cientos de cuadros, al tiempo que se construyen instalaciones efímeras, se manufacturan esculturas y lo único claro es, que en esta era de multiculturalidad, donde todo se vale, todo se puede, tienen cabida todas estas formas de expresión artística, en todas sus manifestaciones incluso las ya llamadas muertas.

Si bien, la muerte de la pintura ha sido una especulación desde hace mucho, consideré necesario marcar los parámetros históricos de las transformaciones que ha contribuido a dicha especulación, plantear el contexto artístico en el cual se habla de dicha muerte, concluyendo que no hay tal deceso, simplemente no ocupa el trono como lo hiciera antes, por siglos.

### **1.3 ¿DÓNDE ESTÁN LOS CONCEPTOS DE BELLEZA Y DE LO ESTÉTICO?, ¿DECADENCIA O PROGRESO?**

El arte ha recorrido un largo camino y sus finalidades han sido distintas en cada momento que ha deslumbrado con alguna novedad o hallazgo; sin embargo, el arte ha cambiado sus paradigmas; ante esto la pregunta que haría es, ¿Todavía operan los conceptos de belleza y de lo estético en estas nuevas formas de producción artística?





Si bien el arte ha respondido a diferentes fines en cada una de sus épocas y los parámetros de apreciación han ido cambiando conforme se ha ido transformando el arte mismo; debemos tener en cuenta que lo que había prevalecido hasta el siglo XIX era el concepto de la belleza y de lo estético.

Dichos conceptos se han transformado también con el paso del tiempo, es cuestionable, si de alguna manera se han ido adaptando a los cambios que han ido exigiendo nuestras sociedades actuales.

Parece ser que no queda nada del concepto de lo bello como manifestación del bien o de la verdad; el concepto de lo bello se ha transformado también junto con las sociedades, ¿dónde ha quedado la idea de lo bello como la aparición de lo sensible, como Hegel lo definía?.

*“El arte tiene la función de revelar la verdad en la forma de las formas artísticas sensibles y de presentarnos la reconciliación de la contradicción [entre sentido y razón, entre lo que es y lo que debería de ser, entre deseo y deber] consecuentemente contiene su fin en sí mismo, en esta misma revelación y presentación”<sup>19</sup>*

Si bien, dicho concepto se ha transformado y ha ido de lo bello como manifestación de ideas como lo planteaba Platón, o bien como el orden en la simetría o imitación para Aristóteles; es hasta el siglo XVIII cuando las nociones de arte y lo bello se entrelazan bajo el concepto del gusto y continuará transformándose aportando distintas formas de concepción de lo que es el arte, lo bello y lo estético.

Kant dice por ejemplo que la naturaleza es bella cuando tiene apariencia de arte y que el arte no puede ser denominado bello cuando nosotros lo consideremos como naturaleza.<sup>20</sup>

*“Sólo cuando la imaginación, en su libertad, despierta el entendimiento, y éste, sin concepto pone la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación, no como pensamiento, sino como pensamiento interior de un estado del espíritu conforme a un fin”<sup>21</sup>*

Schelling invierte esta relación que se vuelve tradicional entre arte y naturaleza y considera que el arte es la perfecta y necesaria realización de la belleza que la naturaleza adquiere de modo parcial y casual, cree que toda creación estética es en su principio totalmente libre; el arte para Schelling es la actividad creadora de lo absoluto, porque para

19 Citado por Donal Kuspit en *“El fin del arte”* p.36

20 Vid. Kant, Emmanuel. *“La crítica del juicio”*.

21 *Ibidem*.



él, el mundo es un poema y el arte humano es una continuación a través del genio y de la actividad creadora de Dios<sup>22</sup>; la pregunta es ¿dónde está esta idea romántica del arte planteada por Schelling?, ¿la idea del arte como manifestación del espíritu de Hegel?, ¿Dónde esta la apreciación de la obra de arte como posibilidad de transitar mundos?

Hoy, esta forma de concebir el arte podría parecernos demasiado romántica; sin embargo encierra en sí los orígenes de la obra de arte concebida como creación, como elaboración y que se relaciona directamente con lo sensible, y la libertad.

Encontraremos siempre distintas maneras de definir lo bello o lo estético; desde el arte subordinado a la imitación, o el arte que George Luckács maneja como reflexión de la realidad, entendido como una relación recíproca entre naturaleza y el hombre, la cual esta mediada por el trabajo y por la sociedad en cada uno de sus momentos históricos; por lo tanto ve en el arte el método de expresión más adecuado y más elevado de la auto consciencia de la humanidad.

Es claro que el arte no se puede mirar ni percibir igual en un siglo que en otro, ni siquiera se mira igual en un lugar que en otro; ya lo decía Wölfflin <<no todo es posible en todas las épocas>><sup>23</sup>.

El arte ha sido por siglos representación de la realidad, reflexión de la misma, manifestación del espíritu, creación, construcción, encuentro entre naturaleza y hombre, libertad, representación de lo sublime, entre algunas otras concepciones; sin embargo, el arte nos ha ofrecido desde siempre momentos mágicos, una experiencia que solo el arte podía otorgar; el hacer sentir diversas emociones con sólo mirar un cuadro, una escultura, un edificio; nos otorgó durante mucho tiempo eso que era nombrado como “la experiencia estética”.

Es hasta el siglo XIX donde se da una transformación, pues se vira hacia el arte como expresión; consiste ahora en ver al arte como una forma final de las experiencias de las actividades, acciones y actitudes humanas, involucra ya una forma de pensamiento conceptualizada. Plantearán un nuevo retorno a lo natural; es decir a los elementos primarios de orden sensible, el arte se vuelve una y mil posibilidades para los artistas.

Es importante recordar que durante muchos años la pintura dictó los paradigmas de lo que era el arte, es por ello que resulta un tanto extraño ahora imaginarnos y aceptar fácilmente todas las nuevas formas de hacer arte sin encontrar alguna tendencia hacia el concepto de belleza o una experiencia de tipo estético o que se relaciona a la expresión del artista.

22 Vid. Schelling, Friedrich. “*Sistema del idealismo trascendental*”.

23 Vid. Wölfflin, Enrique. “*Conceptos fundamentales de la historia del arte*”







Es en la segunda mitad del siglo XX cuando la estética en las artes ahora llamadas visuales se orienta hacia el orden de lo pragmático; es decir apunta a su valoración al alcance práctico, a su alcance político y de reflexión de la realidad que busca una transformación práctica.

A partir de estos momentos la relación y el entendimiento va a depender en su mayoría de lo pragmático; de lo cognitivo y como lenguaje.

La forma de acceder a las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX es mediante la participación y el alcance pragmático que esta tiene sobre los espectadores; sin embargo para que se de la comprensión y con ella el acto interpretativo se necesita del conocimiento sobre las tendencias actuales o el proceso que ha llevado el arte.

Nada queda ya de la búsqueda de la belleza o de la experiencia estética dentro de las obras de arte actual, estas categorías parecen escapárseles; buscan, en palabras de Benjamin << dar a conocer lo eterno a través de lo caduco >><sup>24</sup> arte efímero, reproducible y de consumo.

Si bien, el arte actual busca la emancipación del arte y el acceso de todo público, ¿por qué cierra sus posibilidades al entendimiento de unos cuantos? ¿dónde quedaron los conceptos, sino de belleza, si de experiencia estética?

La transformación de los conceptos, de la recepción de la obra por parte del espectador, la participación de dichos espectadores con el artista ¿hacen de la pieza una obra de arte, solo por el hecho de participar? Me parece que mucha de la tendencia del arte actual ha derivado en mero entretenimiento, en ocurrencias sin fundamento, ni ningún tipo de nivel reflexivo sobre dichos trabajos, cuando podrían ofrecer si no una experiencia estética si algún tipo de experiencia única para el que se vuelve parte de la obra. Es más ahora hasta nos cuesta trabajo definir por sus componentes matéricos si algo es pintura, gráfica, escultura; empezamos a hablar en terminos de instalación, obra en sitio específico, stencil, etc; muchas veces se sigue diciendo que algo es pintura sólo por estar en un espacio bidimensional aunque ninguno de sus componentes sean de algún componente pictórico.

Claro está que no operan más ni la idea de lo bello, ni lo estético, mucho menos la de ver el arte como libertad de ser lo que uno haya querido ser mediante él, la finalidad de las artes visuales actualmente radica en otros intereses que distan mucho de los primeros. Sin embargo las transformaciones ocurren y los hombres se adaptan, pero es

24 Walter, Benjamin, *op.cit*





labor de los artistas que el arte no derive en algo decadente.

Resulta difícil hablar de decadencia o de progreso, pues con la aparente “*democratización*” del arte y el “*fácil*” acceso a él, promovido por el arte actual; bien puede ser la democratización del arte un acceso para todos; sin embargo, el ponerlo al alcance de todos, puede resultar ambivalente, pues a mi parecer al tiempo que se democratiza se vuelve elitista, juega con elementos de fácil acceso para la gente, con elementos tan cotidianos, tan simples que vuelven confusa la lectura y los significados, en caso de que los tengan, el arte actual se ha vuelto un mero juego de intenciones.

Intenciones confusas que han llevado al arte a decaer; si es cierto que han abierto muchas posibilidades, que las formas de creación han rebasado límites y con ello el arte hoy puede hacerse de cualquier cosa.

Es en este sentido en el cual creo que han decaído más que progresado las artes visuales, pues el progreso va en las formas de desarrollar procesos creativos que nos permiten emplear distintas cosas y casi todo, si no es que todo, pero a mi consideración “*no es lo mismo hacer arte con cualquier cosa, que hacer que cualquier cosa pueda ser arte*”.

Es la segunda mitad del siglo XX cuando el arte sufre las mayores y más radicales transformaciones, en cuanto a sus conceptos, su modo de operar y de producir, la institución misma, los intereses y estrategias de los artistas; es un siglo donde la pintura deja de dictar los paradigmas en cuanto a lo que es arte y lo que no es; es un momento en el que la pintura tiene los mayores cambios posibles hasta entonces, las tendencias más radicales en cuanto a conceptos, temas, aspectos formales; sufre la pintura el mayor número de transformaciones, se habla de su muerte e incluso de su retorno.







# apítulo 2

Pintura: un retorno sin partida





## CAPITULO 2 PINTURA UN RETORNO SIN PARTIDA

La década de los 50 es un parte aguas en la historia del arte, comienzan los cambios radicales en cuestión de lo que es la tradición de la pintura o al menos lo que había sido hasta entonces incluso con la aparición de las vanguardias; es un tiempo en el cual los hombres enfrentan la realidad atroz luego de un periodo de guerras; así como, los cambios en las economías y políticas de cada país.

Para principios de los 60 el cambio es aún mayor, la vida y el arte se viven de distinta manera, el arte y la pintura son ahora una experiencia de vida y esta última deja de ser lo importante que había sido hasta este momento; comienza a hablarse del fin de la historia, de la muerte de la pintura y de la muerte del sujeto.

Acciones, instalaciones, comienzan a hacer aparición en el contexto de las artes plásticas, es en este contexto cuando se empieza a hablar de la muerte de la pintura.

Después del dripping de Pollock, la pintura jamás vuelve a ser igual, aparecen en escena el pop, grupos como fluxus, personajes como Joseph Beuys buscando ampliar el concepto del arte, Kaprow, los minimalistas, los conceptuales y los situacionistas; para después ver lo que será el retorno de la pintura dentro de la historia del arte.

Sin duda todas estas transformaciones en la creación y recepción de la obra artística son una apertura en el mundo del arte, que dan cuenta de los cambios y el devenir que ha sufrido el mundo, sus sociedades y el ser humano, cambios que responden a una nueva etapa que los historiadores llaman posmodernidad; la cual es para Jameson<sup>1</sup> un término de periodización histórica de tiempo.

Es, en esta época posmoderna donde desaparecen las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas, donde se da el multiculturalismo, es un tiempo en el que “todo vale” y “todo es posible”: para Jameson<sup>2</sup> se inaugura un nuevo tipo de sociedad que llama postindustrial, sociedad de consumo, sociedad de los media; es un periodo en el cual la cultura se ha vuelto mera mercancía, donde se habla de los fenómenos culturales en términos empresariales y cuando no, en términos de política económica; sin embargo, esta mercantilización de la cultura bien puede ser su democratización mediante la cual la gente puede acceder a ella.

1 Vid. Jameson Fredric, “*La lógica cultural del capitalismo tardío*”, en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1999.

2 *Ibidem*.





De algún modo la llegada de nuevas tecnologías y la idea de progreso manejadas desde la modernidad generan cambios a nivel social y cultural; lo cual se pone de manifiesto también en el arte, mediante la integración de las mismas en la producción artística, en la pintura se notan más estas transformaciones, pues representa el fin del estilo como algo único y personal, el fin de la pincelada individual y distintiva que caracterizaba y definía a los pintores de la primera mitad del siglo XX, significa la desaparición del sujeto individual, la muerte del autor pero el nacimiento del espectador; con ello cambian los paradigmas artísticos y genera nuevas prácticas artísticas o estrategias de producción, tales como el pastiche, el simulacro, la apropiación entre otras, que se desarrollan a partir de la segunda mitad del siglo XX y que aún hoy forman parte en la producción de arte.

Luego de haber sido la pintura durante siglos, la disciplina artística que dictó los parámetros estéticos del arte; es en la década de los sesenta con los conceptuales, cuando el arte se transforma radicalmente y parece pasar a un segundo término, prácticamente desaparece; con ello los parámetros estéticos cambian y pasan a un segundo plano; es decir, la preocupación de los artistas no se centrará más en una cuestión de goce estético, ni en la búsqueda de la belleza o la contemplación; el arte actual involucra ahora la participación de los espectadores, su interacción con la obra; los artistas integran la burla, la provocación. Este nuevo quehacer artístico nada tiene que ver con la idea del hacer o manufacturar la obra como todavía lo hacían los pintores o escultores de la primera mitad del siglo XX que aunque de algún modo quisieran transformar el mundo o unificar el arte con la vida, había una preocupación por los aspectos formales de la obra de arte; pero después de la segunda mitad del siglo ésta preocupación desaparece por completo.

Sin duda el arte actual involucra la participación del espectador, mediante la interacción, la indagación y el conocimiento por parte de quien consume estas obras para poder acceder a ellas y comprenderlas.

Los cambios en las economías de los países y el proceso de globalización transforma todos los sectores de la vida; es la década de los 80, la era del capitalismo y la globalización impuesta por Estados Unidos, esto trae consigo una nueva cultura de la imagen que instauro un imaginario global, el imaginario colectivo, que es implantado por medio de la TV, el Internet y los medios masivos de comunicación; donde el consumo adquiere diversos significados. La instauración de estos nuevos imaginarios y deseos integrados en las sociedades globalizadas generan cambios en los valores, el valor simbólico y el valor de uso son desplazados por el valor de cambio, donde lo aparentemente y lo único importante es “gastar” y consumir.



En este sentido el fenómeno de la posmodernidad en palabras de Oliver Debroise<sup>3</sup> ha venido a modificar nuestro entorno, nuestro paisaje físico y mental, nuestras costumbres alimenticias, nuestras mitologías infantiles, nuestro orden de pensamiento y mentalidad; nos obliga a una serie de reajustes, de reequilibrios, obliga a resignarse a asumir el error y a inscribirlo a la fuerza en nuestra conciencia, en nuestra cotidianidad.

En las artes visuales se manifiesta de dos formas, por el rescate de ciertos tiempos y de ciertas zonas olvidadas emprendidas por los historiadores y por la reintegración de estos olvidos en obras contemporáneas. El posmodernismo abandona la pretensión a la originalidad como lo hacían las vanguardias; y podemos verlo con los neo salvajes de Alemania o bien los transvanguardistas italianos, y en México con el neomexicanismo y la mayor gama de estilos pictóricos presentes, aunque aquí la situación es distinta, pues la pintura no desaparece nunca por completo.

Pero ¿cómo es tomado este retorno de la pintura en esta nueva sociedad posmoderna, donde los medios tecnológicos han tomado un importante lugar en la producción del arte, donde las producciones nada tienen que ver con el espacio bidimensional ni pictórico?, ¿cómo es la recepción de la pintura por parte de los espectadores y de los mismos artistas luego de haber estado supuestamente desaparecida? es verdad que surgen discrepancias entre los críticos, productores y consumidores de arte.

Al respecto Buchloh<sup>4</sup> nos dice que el planteamiento o idea de regresar a la pintura se da desde Picasso y que la idea del estilo que tanto rechazaban los artistas es ahora utilizada por ellos mismos para cargar de significados históricos los modelos ya agotados.

*“Así pues, el estilo se convierte así en el equivalente de mercancía, su intercambiabilidad universal, su libre disponibilidad indican un momento histórico de clausura y estasis cuando la única opción que se le deja al discurso es el mantenimiento de su propio sistema de distribución y la circulación de sus formas mercantiles, no resulta sorprendente que <<toda audacia se haya transformado en convención>>y que los cuadros comiencen a ser escaparates decorados con fragmentos y citas históricas”*<sup>5</sup>

3 Vid. Debroise, Oliver, “Posmodernismo: una parodia mexicana”, México, La Jornada Semanal, 2 de julio de 1998.

4 Vid. Buchloh, Benjamín, “Figuras de autoridad, claves de regresión. Nots sobre el retorno de la pintura” en Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

5 *Ibidem*. P 117





Este eclecticismo constituye una red de significados históricos que puede ser leída de distintos modos, como un ensamblaje de recuerdos de la historia que permiten de algún modo la identificación en el presente, es para Buchloh un espectáculo teatral, un retorno a lo reprimido bajo un esbozo cultural, donde lo novedoso era la disposición de los elementos históricos, pero consideraba no había ningún tipo de innovación en la práctica artística.

*“A pesar de sus pretensiones universalistas, las intenciones de los artistas y sus defensores no <<expresan>>mas que las necesidades de un grupo social perfectamente circunscrito. Si la expresividad y la sensibilidad han vuelto a ser criterios de evaluación estética, si una vez nos enfrentamos con descripciones de lo sublime y lo grotesco, entonces se reafirma la noción de sublimación que define la obra del individuo como determinada por la alienación, la privación y la pérdida”.*<sup>6</sup>

En este sentido los artistas plantean un regreso en términos históricos, como un regreso a los estilos muertos, retornan a las herramientas tradicionales del oficio del pintor, así como a las formas de significación perceptual de la representación mimética, material y cognitivamente primitivas; lo nuevo en esta etapa es el regreso al pasado, recuperar los signos estéticos del pasado, lo cual no significa un desarrollo en términos artísticos, pero si plantea la restauración del estilo y con ello la idea del sujeto individual.

Para Buchloh estas pinturas que el público considera expresivas traen consigo el ritual de la emoción inmediata y la gratificación eternamente propuesta por el modo de experiencia burgués; esto es lo que realmente critica el autor pues para él, la pintura representa el autoritarismo y simboliza la opresión, en realidad no es a la pintura a la que realiza su crítica; la nueva pintura es presentada como una regresión y es rechazada incluso por otros pintores, que al aceptarla aceptarían su propia decadencia. En esta línea se encuentran otros críticos como Douglas Crimp, Thomas Lawson, Joseph Kosuth, entre otros.

Al contrario de Buchloh y estos críticos, Donald Kuspit ve en la nueva pintura alemana un poder reivindicador de identidad y de historia, así como liberador del pasado por el cual se sienten perseguidos los alemanes.

Como en todo periodo de la historia del arte hay discrepancia entre artistas, críticos e historiadores con respecto de la obra de arte; desde luego hay quienes ven este retorno a la pintura como decadencia propia de la pintura misma; sin embargo existe la otra vertiente que recibe este retorno como un reivindicador de la historia alemana.

6 *Ibidem.* p120





## 2.1 LOS NEO- EXPRESIONISTAS “NUEVOS SALVAJES”

El prefijo NEO es dado por Wolfgang Becker, pues encontraba en el trabajo de estos artistas una relación con los Fauves y los expresionistas, de ahí el término de “neo salvajes”

Es importante mencionar que se ha establecido una diferenciación generacional entre este grupo de pintores; se habla de una primera generación cuyos integrantes nacieron antes de la Segunda Guerra mundial, se les conoce también como <<la generación de 1961>> donde destacan Gerhard Richter y Sigmar Polke; dentro de la segunda generación están los pintores nacidos en la posguerra en donde destacan George Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Jörg Immendorff.

Estos pintores procedentes en su mayoría de la República Democrática Alemana, retoman las maneras expresionistas como símbolo de libertad formal que testimonia la relación del artista con la realidad y con la historia. Los contenidos de sus obras se mueven en el trauma de la ciudad dividida, entre la angustia y el temor, así como la búsqueda de esa añorada libertad que les permita olvidar y restaurar la tragedia.

Esta nueva pintura alemana hace su aparición en Norte América, en el museo de Arte Moderno de Nueva York a finales de los setenta, con una exposición de cinco pintores Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penck, Rainer Fetting y Salomé quienes intentan crear una ilusión de naturalidad y sensibilidad que de algún modo cuestiona o critica lo artificial de esta nueva sociedad tan tecnologizada, y funciona de alguna manera para liberarse de ese pasado histórico que los ha perseguido durante años, los pintores ven a la pintura como una salvación espiritual que los libera de esa alienación cotidiana.

*“Los alemanes generan una ilusión de naturalidad extraña e intensa, que implica la invención de formas <<desfiguradas>>, que sin embargo son reconocibles como existentes en el horizonte de lo natural. Estas formas transformadas por la experiencia de la abstracción, a medida que se hacen alegóricas, se afirman de manera enérgica y agresiva. Gozan tanto del poder conceptual de las abstracciones autoritarias como del poder <<natural>>de las cosas con las que estamos concretamente –apasionadamente- comprometidos. Son objetos de una doble atención y, así, se convierten en puntos fijos de una referencia en tanto que límites de nuestro propio proceder y signos de energía elemental. Los símbolos históricos alemanes que aparecen en la nueva pintura muestran este doble carácter, que los hace especialmente incisivos. Son al mismo tiempo realidades naturales y abstracciones espectrales; por una parte son aceptados fatalmente como absolutos irrevocables, por otra, han triunfado porque han sido objeto de una apropiación y una experiencia artística, han sido asimilados en un poderoso proceso creativo. Las formas son en parte diabólicas, espeluznantes, propias de una*





*pesadilla de la historia de la que no logramos despertar, pero también remiten a una <<segunda naturaleza>> con la que debemos lograr reconciliarnos críticamente, sobre la que debemos triunfar imaginativamente”.<sup>7</sup>*

Los signos que utilizan estos pintores alemanes pueden no significar algo con claridad, sin embargo no quiere decir que no estén cargados de significaciones históricas y culturales que adquieren al ser pintados un valor liberador de transformar su historia, una forma de renovación, no es una simple búsqueda de la expresión inmediata sino una creación de una ficción de lo natural, donde intentan estos pintores crear una concreción ficticia a partir de las abstracciones representativas, hay un regreso a la naturaleza que implica una re naturalización del gesto y el símbolo ya desnaturalizado, es por ello que Kuspit lo considera un arte de vanguardia pues nos llega como algo natural que tiene un efecto crítico y poder sobre nosotros que nos obliga a reflexionar y a cuestionar; de algún modo vuelven a cargarla de ese valor simbólico que había desaparecido en la pintura.

Y es que los cambios que se dan en el arte, no sólo afectan aspectos formales sino que transforman e intervienen en la concepción del arte. Las guerras sin duda transformaron el mundo y con ello el arte y la cultura, las tradiciones son rotas, fragmentadas y este retroceso en el arte plantea el retorno de posiciones artísticas que se creían superadas.

*“Los artistas alemanes, alejados de la tradición formalista y poco afines a los valores de abstracción y espiritualidad que se difundieron tras la segunda guerra mundial; entendieron la vuelta a la pintura como el medio más eficaz para hallar la razón histórica de su presente y en tal caso, como la manera más inmediata y directa de asimilar la modernidad y reencontrarse con sus raíces y con su tradición cultural”<sup>8</sup>*

Esta idea de regresar al pasado para liberarse de él, podemos verlo claramente en las pinturas de Anselm Kiefer que dan testimonio del pasado, utilizando significaciones históricas que derivan en cuadros vibrantes y violentos que generan tristeza, angustia o temor y que nos hablan de ese pasado alemán que tanto desean olvidar, encierran en ellos mismos lo trágico y la culpa, pero a su vez, combaten el peso del pasado y los libera de él.

7 Kuspit, Donald B., *“Fuego antiaéreo de los “radicales”: la causa norteamericana contra la pintura alemana actual”* en Wallis, Brian (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001. P126

8 Guash, Ana María. *El arte último del siglo XX*. P 241





“Pintura de la tierra quemada”. 1974  
Anselm Kiefer

El tratamiento e intención de Kiefer en sus pinturas no es el apropiarse de lo olvidado o de organizar lo manipulado, mucho menos sacar a flote lo sumergido; lo que hace es una apropiación subjetiva de todo ese material histórico y lo proyecta a través de la pintura; “encamina sus pasos hacia la buhardilla para examinar la herencia desechada”<sup>9</sup>

Utiliza la idea de la buhardilla como el lugar para guardar alimento, y entiende esta significación como ese nutrir del acto creativo.

Sus cuadros están cargados de materia superpuesta, generando a partir de las gruesas capas de pintura que llenan la superficie, que posteriormente es quemada como parte de su proceso creativo y vuelta a llenar con carga pictórica, es una especie de quitar y poner, de poner y quitar, donde por resultado final obtiene pintura perfectamente integrada y donde no es notorio este proceso para llegar a la obra como tal, sus pinceladas y la manera en que aplica la carga pictórica son sumamente expresivas, generando en el espectador una extraña sensación respecto de lo que ve; sin embargo, este proceder no es gratuito, tiene una relación con lo que el mismo nos dice de la siguiente manera

9 Conversaciones de W. Grasskamp con A. Kiefer, en Origen y visión. “Nueva pintura alemana” (Cat. Exp) 1984 p. 42



*“Mis cuadros funcionan como un palimpsesto, como un texto que borra otros textos originales y que a su vez están siempre en peligro de ser borrados”<sup>10</sup>*

Sin duda la obra de Kiefer está impregnada de aquellos sucesos históricos de los cuales el mundo no ha podido escapar, y que se esfuerza por olvidar.



“Caminos a la sabiduría mundial”. 1978  
Anselm Kiefer

Dentro de este grupo de pintores alemanes operan de distinta manera las formas mediante las cuales proponen un retorno de la disciplina pictórica y cada uno de ellos problematiza diferente las imágenes.

Estos pintores alemanes no pretenden copiar o representar a la naturaleza, sino que crean imágenes que provocan asociaciones y traen recuerdos como si establecieran un puente entre el pasado y el presente, buscan reafirmar la idea del yo individual y la versatilidad personal, de algún modo están unidos por el espíritu de la época.

Baselitz por ejemplo intenta romper sus modelos visuales ya conocidos a través de la inversión de valores al invertir sus cuadros; es decir, realiza una pintura de carácter figurativo con un planteamiento iconoclasta, no abstracto que él mismo denomina <<ornamento>> para así provocar la reacción contraria; en sus cuadros sus pinceladas son anchas y agresivas.

10 *Ibidem.*







*“Yo no hago cosas que la gente realmente necesite ; con lo que yo elaboro no se pueden fabricar coches mejores. Hago cosas que enriquecen, que mantienen alerta, por ejemplo para ver ornamentos ya existentes. Con mi trabajo seduzco ojos y cabezas hacia la supervivencia, hacia una nueva vitalidad, hacia la conservación de la vitalidad”<sup>11</sup>*

Para Baselitz lo realmente importante es tener la posibilidad de pintar cuadros; el cuadro es para él un objeto autónomo, donde lo que realmente le importa es el ornamento, ve en la pintura la inversión de nuevos ornamentos, ve a la pintura como ponerle trampas al ojo, de ahí la inversión de sus cuadros, pues al crear estos nuevos ordenes a partir de disarmonias genera imaginación y por tanto reflexión por parte del espectador.

Con la inversión del motivo busca que el individuo asuma a través del arte una actitud de oposición al sistema social y político de su país. Busca que el espectador entre y permanezca en un estado de alerta.

Markus Lüpertz también hace uso de la inversión de valores aunque no de la imagen, trabaja con un expresionismo donde su pincelada y uso del color se relaciona con los informalistas; define su pintura como el hacer vivir las formas muertas, dice esforzarse por hacer una pintura fría y sin contenido, la realidad jamás le ha interesado.

*“Para mi fue desde siempre importante encontrar formas nuevas, nunca fui de aquellos que se dedicaban a lo puramente informal, siempre he buscado la línea, la limitación. El contorno de las formas fue siempre importante para mi, el determinar, el definir”<sup>12</sup>*

En un principio los motivos que jamás habían sido pintados eran los que realmente le interesaban a Lüpertz, posteriormente el color adquiere peso a través de su aplicación, luego adquiere la dimensión de velocidad.

Conjuga lo gestual con lo geométrico buscando lo que él llama la concreción de lo abstracto, pues gracias a esa concreción aparece un nuevo significado. Parte de temas buscando provocaciones, es así como llega la historia del arte a sus manos.

*“Yo pienso que uno tiene que estar en condiciones de concentrar o abstraer la cosa hasta el punto de que después no sea ya una cuestión de la materia sino de la escenificación, de que la vitalidad no sea una forma de vitalidad efectiva, sino de vitalidad deliberada, escenificada”<sup>13</sup>*

11 *Op. Cit.* Conversaciones de W. Grasskamp, p. 8

12 *Op. Cit.* Conversaciones de W. Grasskamp, p. 54

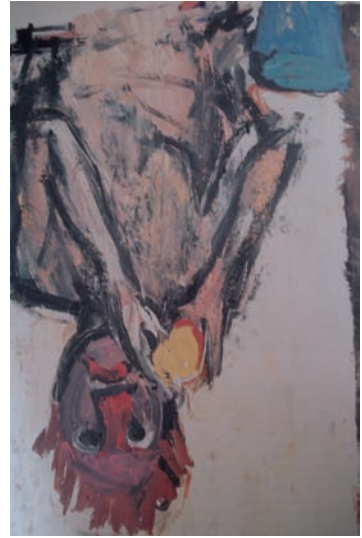
13 *Op. Cit.* Conversaciones de W. Grasskamp, p.57







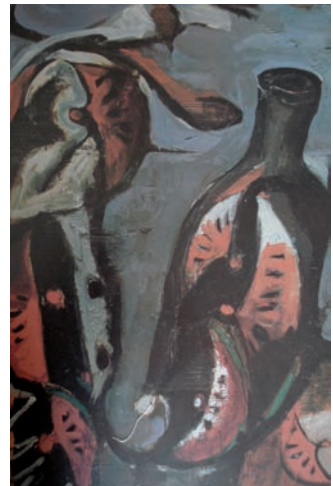
Gorge Baselitz  
Cabeza con lágrimas, 1986



George Baselitz  
Comedor de naranjas II, 1981



Gorge Baselitz  
"Adieu", 1985



Markus Lüpertz  
"Melones - Matemáticas XXIII", 1984-85



Markus Lüpertz,  
"5 Bilder über das mykenische Lächeln",  
1985



Por otra parte A.R. Penck tiene una actitud crítica al sistema de la república Democrática Alemana, crea un lenguaje a partir de signos simples y muy esquemáticos con la idea de que sean comprensibles universalmente, crea especie de signos primitivos y cromatismo reducido a blanco, negro y rojo.

*“En el fondo soy un pintor abstracto frustrado, me encanta la pintura sistemática, monocromática, pero esto en mi contexto histórico-social no deja de ser una falacia. Había que dar una respuesta a las viejas cuestiones sociales. Mi respuesta fue volver la mirada a las formas de arte primitivas, a las formas dominadas por el dibujo, por lo arcaico [...] Un arte parecido al de la edad de piedra, al africano o al esquimal”*

Tenía la intención de hacer cosas que estuviesen en contraste con el espacio en el que él se hallaba, deseaba hacer cosas que resaltaran del espacio de donde provienen, ese fue su intento de llegar a la abstracción, a través de la reducción de medios; en cuanto a la reducción del color responde a lo que el define como <<trabajar económicamente>>.

El espacio para Penck es sumamente importante, su trabajo guarda relación con el contexto vital inmediato y la pintura para él es un proceso mágico.

*“Dependo fuertemente de los lugares donde estoy, en cada espacio trabajaría de una manera diferente, incluso me comporto de modo distinto. Cada espacio engendra su propia teoría”<sup>14</sup>*

Del mismo modo Immendorf a partir de 1976 concreta su anti imperialismo y su crítica a la situación de la Alemania dividida, lo que hace que presente en su pintura cuadros de historia, entiende el espacio pictórico como metáfora del espacio social, cuestiona el orden codificado políticamente; la pintura desestructura la realidad, la libera de su orden jerárquico, confiriéndole agitación, impulso y participación al margen de la tradicional jerarquía fondo figura. La utilidad del arte y de la pintura son parte de la idea central de su trabajo y ve la pintura como una consecuencia de necesidades internas. Se define el mismo, como un artista esquizofrénico que al tiempo que instaura una forma artística, inmediatamente la combate.

*“...la pintura tiene que ver con encontrarse a uno mismo, con crear con la propia mano, una satisfacción que posiblemente quepa encontrar también en otras profesiones, pero no con esa soberanía espiritual, con esa soberanía creativa que se da en la pintura. Lo cual no la libera de su carácter contradictorio –la pintura fue siempre para mi una osadía esquizofrénica. Instaurar simultáneamente una forma artística bajo el aspecto de combatirla; he ahí lo que siempre llamo la esquizofrenia constructiva”<sup>15</sup>*

14 Op. Cit. Conversaciones de W. Grasskamp, p. 69

15 Op. Cit. Conversaciones de W. Grasskamp, p. 40





Immendorff es un pintor que habla al respecto del sentir del artista y de la relación de la obra con el que la crea; así como, con el espectador <<El arte es siempre una historia íntima, un proyecto privado e íntimo del artista>>; es importante para él, el hecho de que la pintura pueda volver a tener un valor posicional frente a las nuevas formas de hacer arte que según él son más adecuadas que la tabla y lo que intenta a través de su pintura es crear reflexión en el espectador y que de éste modo la pintura pueda revalorarse; pues para él las acciones de la calle, se quedaron en un espectáculo bastante superficial que la gente no comprendió.

*“Yo siempre me vuelco entero en cada cuadro que pinto, y presupongo una seria igualdad de derechos al no querer darle facilidades al espectador. Y es por el convencimiento de que comprometiéndose hay más probabilidades de que se mueva algo dentro de él”<sup>16</sup>*

Con éste pintor podemos ver clara la idea del regreso del sujeto individual, el retorno al hacer con las manos y claramente está implícita la carga histórica que reúne a estos pintores alemanes, el carácter político de su obra es directo y claro.

Para Rainer Fetting la pintura tiene una estrecha relación con las cosas cotidianas que le suceden y es la gente que mira sus cuadros quienes encuentran relaciones propias con las pinturas que él produce.

Fetting es un pintor cuyo oficio surge a consecuencia de la carpintería, también produjo videos; sin embargo su pintura refleja todo lo que le rodea; su vida en Berlin y posteriormente en Nueva York.

*“A veces lo que pinto es también el anhelo de un rostro determinado, de una cierta expresión, que luego se transforma al ir pintando. Y es que la pintura tiene una fuerza inmensa y hace muchas cosas por sí sola sin que yo influya para nada, entonces tengo que aceptarlo como viene, no lo puedo controlar. La técnica acude en ayuda de aquello que tengo en la mente o que encuentro en mi entorno y para ello se desarrolla precisamente una sensibilidad”<sup>17</sup>*

Del mismo modo que con los artistas anteriores vemos lo importante que es la individualidad del artista en este retorno de la pintura, ya que supone el reposicionamiento del sujeto creador, del ser sensible que proyecta mediante su trabajo, el retomar las herramientas propias de la pintura y el poner en práctica la manufacturación por medio de la técnica.

16 *Op. Cit.* P37

17 *Op. Cit.* Conversaciones de W. Grasskamp, p. 28







“Acontecimiento en N.Y. 3” 1983  
A.R. Penck



“N-Complejo” 1976  
A.R. Penck



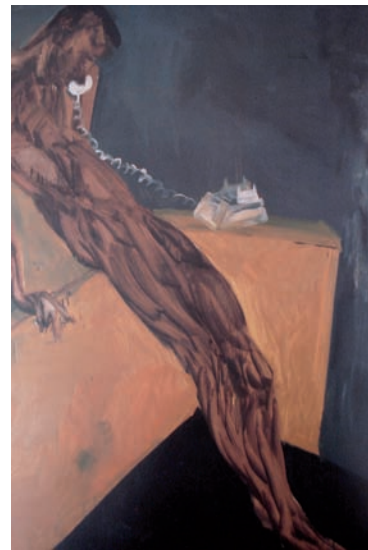
“En Marcha hacia la XXXVIII Asamblea del partido I”  
Immendorff



“Caldera”, 1985  
Immendorff



Fetting Rainer  
“Mabutu Tanz”, 1983



Fetting Rainer  
“Llamada”, 1984





Si bien he hablado hasta aquí sólo de algunos pintores que representan este periodo del nuevo expresionismo alemán, es porque realmente son muchos los pintores que son integrados en esta etapa de la Historia del Arte, por lo cual me centré en los más representativos; sin embargo son parte de este grupo también pintores como Werner Büttner, Peter Chevalier, Dieter Hacker, K.H. Hödicke, entre otros.

*“Claramente, los alemanes tienen un sentido de hacer historia; un sentimiento de que si uno no es alemán no puede comprender que hacer arte hoy supone introducir la historia en la historia del arte”<sup>18</sup>*

Las aproximaciones críticas que se han dado a los nuevos pintores expresionistas alemanes suponen un <<zeitgeist>> o <<espíritu de época>>; en el cuál muestran la historia alemana y así la identificación del artista con su propia tradición histórica; plantean también el regreso a la individualidad, a la subjetividad y soluciones a distintas problemáticas a nivel pictórico; es decir, “el retorno de la pintura”.

Este retorno, ha sido bien recibido por unos y rechazado por otros, sin embargo, un hecho importante es la época en la que se da, pues es el tiempo donde puede darse prácticamente cualquier cosa en cuanto a arte se refiere, luego de un periodo donde la fotografía y los medios de reproducción mecánica ocuparon un lugar importante en la producción artística el cual para muchos ha significado una terrible decadencia en las artes y para otros un progreso; sin embargo este retorno sólo es posible por la era multicultural en que se vive desde entonces.

Es importante mencionar que esta vuelta a la pintura se da paralelamente en Italia, Alemania y Norte América; pero las soluciones y los resultados a nivel visual son distintos. Los italianos reviven a través de la cita los procesos históricos de producción, mediante referencias iconográficas y de algún modo restablecen las categorías estéticas, celebran el regreso de la subjetividad y rescatan la idea de un arte hecho con las manos, la imagen para los transvanguardistas italianos es el origen de una trama sentimental ligada a condiciones emotivas distintas a los alemanes, que dan por resultado imágenes dulces y recuperan el sentido de la individualidad mediante referencias internas y externas de los individuos, plantean a la pintura como medio de representación, es un retorno como práctica artística; mientras que los alemanes como ya vimos ven a la nueva pintura como un reivindicador de su pasado histórico.

18 Guash, Ana Ma. *“El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural”*, p 241.





## 2.2 LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA

Si bien, los italianos retoman la pintura como medio de producción, sus diferencias históricas con Alemania son bastantes, lo cual es notorio en la producción de sus imágenes y en las finalidades que tienen entre sí los pintores de cada país. Sin embargo esta propuesta de regresar y retomar la pintura como disciplina surge en un mismo periodo de la historia empatándose así con los alemanes.

Es Achille Bonito Oliva quien funda el grupo italiano de la transvanguardia, donde los artistas que integraban el grupo desafiaban con sus obras la estética momentánea, en específico la de la abstracción pura; pues el arte de la transvanguardia se convierte en un arte de la representación que busca restituir mediante sus obras la fantasía, el mundo individual de los sentimientos, lo inconsciente, lo íntimo, etc. Nos encontramos frente a un arte que habla de relaciones y mundos personales; planteando un mundo pictórico desideologizado y apolítico, que de algún modo se opone a la forma en que los alemanes abordan la imagen. La imagen de la transvanguardia italiana es el fruto de una trama sentimental ligada a las emociones; en palabras de Bonito Oliva: <<un sujeto dulce habita la imagen de la transvanguardia>>.

Busca la transvanguardia ver a la pintura como un medio válido y vigente, tiene la convicción de que existe una necesidad de representar, de crear, de inventar imágenes.

*“A. Bonito Oliva defendió un nomadismo diversificado, una nueva subjetividad y la <<fragancia>> de una obra cuyos componentes materiales no estuviesen momificados por posiciones ideológicas ni por proyectos intelectuales, sino transidos de materia viva, apostó por un arte que, en tanto que producción biológica, creaba desequilibrios en el sistema metafísico y que, frente a la unidad y al equilibrio, oponía lo fragmentario, el residuo y la teoría de la catástrofe potenciadora de discontinuidades”<sup>19</sup>*

La transvanguardia se propone abrir las posibilidades del arte, en específico de la pintura, que ésta pueda moverse en todas direcciones incluso las del pasado, de ahí que se recurra a la cita como recurso en este grupo de pintores.

Los principales representantes de la transvanguardia italiana fueron Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi y Mimmo Paladino; quienes fueron relacionados con los manieristas, pues se dice que del mismo modo asimilaron un pasado reciente para fragmentarlo y deformarlo; sin embargo a diferencia de los alemanes se nota más claramente éste uso de la cita de otros pintores del pasado para la elaboración de sus nuevas pinturas, y pueden establecerse más fácilmente estos referentes tomados por

19 *Op. Cit.* Guash, Ana María, p. 275





cada uno de ellos; vemos en los cuadros de estos pintores a Marc Chagall, a Matisse, Picasso, Carrá y otros; las similitudes entre esta nueva ola de pintores es que retoman a la pintura como práctica artística, regresan a la idea de la creación por medio del pincel y la ejecución manual y desbaratan la idea del progreso en el arte mediante una abstracción conceptual.

La transvanguardia aparece como la única vanguardia posible de recuperar el *genius loci*, las raíces del territorio cultural del artista; siendo la cita el recurso que les permite la recuperación de los modelos lejanos sin ninguna identificación, es decir traer el pasado al presente; así como, el uso continuo de elementos figurativos y abstractos en una misma pintura abren estas obras a infinidad de posibilidades expresivas e interpretativas; es decir, que en una misma imagen podemos encontrar la alusión a uno o más pintores ya conocidos y éstas pueden ser interpretadas de muchas formas distintas. La transvanguardia hace una especie de recorrido en la historia del arte a través de sus imágenes.

En las imágenes de la transvanguardia podemos ver que este renovado interés por la pintura muestra una mentalidad ligada a las emociones intensas de la individualidad del artista que encuentra de nuevo su valor dentro de los procedimientos propios de la pintura; el artista posmoderno se ha liberado de los discursos lineales y de la búsqueda de los valores de innovación y originalidad. Se sirve de los pintores del pasado mediante citas y fragmentos que le permiten construir su obra como un todo, produciendo imágenes de su manera de concebir la realidad y el arte; ponen de manifiesto su proceder con el mundo, dando por resultado imágenes distintas a la de los alemanes, estas imágenes a diferencia de las otras son imágenes dulces, felices y hasta cierto punto cursis e incluso carentes de algún tipo de valor creativo; es como reencontrarse así mismo en un mundo sacudido por la crisis.

*“Es posible que el tiempo nos permita una mejor perspectiva de los artistas reunidos en la transvanguardia, reconociendo de antemano, su valor al defender la pintura como un medio válido y contemporáneo, tan antiguo como vigente, y su convicción de que existe una necesidad humana esencial de representar, de crear e inventar imágenes, de generar ficciones con los símbolos y de desbordar nuestra mano y mirada en la sensualidad de las formas”.*<sup>20</sup>

Los pintores alemanes e italianos tienen un fin común, el cual consiste en mantener a la pintura vigente y que ésta pueda ser un medio posible dentro de las nuevas formas de producir arte, las cuales se han encargado de enterrarla.

Dentro de los principales representantes de la transvanguardia italiana se en-

20 Reynoso, Pohlenz, “*Vigencia de la pintura*”, México, Saber ver, Segunda Época, Febrero – Marzo, 2004.





cuentra Sandro Chia, quien es un claro ejemplo del abanico de estilos que maneja en su obra, practicando así un eclecticismo de referencias a Cézanne, Picabia, Chagall, De Chirico, entre algunos otros; haciendo uso de la ironía como parte de su discurso; retoma la figuración iconográfica para burlarse de algún modo lo que representan las imágenes en su tiempo.

*“Mascullar el pasado, pero sin jerarquías, éste es el problema [...] Los artistas de la transvanguardia realizamos este proceso, dentro de la óptica presente, sin olvidarnos que vivimos en una sociedad de masas, gobernada por la producción de imágenes de los mass media. Nosotros no hacemos sino contaminar distintos niveles de cultura, el nivel alto de las vanguardias y el bajo que tiene su origen en la cultura popular y procede de la industria cultural”<sup>21</sup>*

Chia busca la fuerza de sus pinturas en la unión entre tradición y presente, la imagen sustenta la necesidad de un título o de una explicación, recurre a los mitos clásicos asimilándolo con la idea del artista – héroe.

*“El recurso del héroe convertido la mayoría de las veces en un recurso cómico, mezcla de payaso y burócrata, desprovisto de dimensión épica alguna, plantea en último término una ambigüedad desmitificadora de la ideología del progreso artístico propio de la modernidad, la ridiculización del artista - héroe, pero, a la vez, su resurrección”<sup>22</sup>*

Al placer de la pintura se le une el placer de lo espiritual del cuadro con preventiva distancia de la ironía, sus imágenes son construidas con muchos añadidos, con muchas citas; busca dentro de sí los motivos de su propia existencia, donde lo verdaderamente importante no es el fin de la novedad sino la capacidad de utilizar distintos caminos para llegar a la imagen final; es la pintura donde se encuentra el equilibrio entre la manualidad y el concepto.

21 Citado por Guash, Ana Ma. *Op. Cit.* p 280

22 *Op. Cit.* Guash, Ana María, p. 281-282





Sandro Chia  
"Juego de manos" 1981



Sandro Chia  
"Primavera" 1981-1982



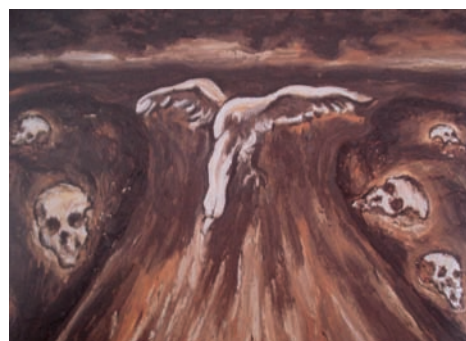
Sandro Chia  
"Padre e figlio", 1984



Sandro Chia  
"Incidente en el café Tintoretto", 1981



Enzo Cucchi  
Sin título, 1985



Enzo Cucchi  
"Paisaje desértico", 1983





Por el contrario Enzo Cucchi nos recuerda con sus cuadros a Kiefer mediante ambientes misteriosos y sombríos, sus imágenes parecen apocalípticas, los colores cumplen una función sensorial, que en ocasiones se torna la imagen un tanto violenta, amplía el espacio pictórico a una tercera dimensión, rapta figuras, signos y color, que se atraviesan y filtran recíprocamente el sentido de una visión cósmica, radicaliza la práctica pictórica haciendo del cuadro un instrumento y no un fin. La pintura se ha convertido en suma de varios elementos figurativos y abstractos, mentales y orgánicos, explícitos y alusivos; el cuadro para Cucchi es el depósito provisional de energías que suscitan imágenes, fuera del tradicional lienzo.

*“Enzo Cucchi pinta, entendiendo la pintura como un ave fénix que renace de sus cenizas, en perpetua invención, es decir, en perpetuo cuestionamiento, duda y riesgo, cuadros – caverna, amantes de sitios arqueológicos y preocupados dramáticamente por el paso del tiempo (cruces, calaveras, ciudades-cementerios, naufragios, tormentas, etc.), paso del tiempo que no se enfrenta tanto a la muerte o al fin, sino a lo fragmentario de la historia, a la nula distancia que separa el pasado del presente”<sup>23</sup>*

Considero que las pinturas de Cucchi plantean dicotomías en todos los sentidos, partiendo de una básica como lo es la vida y la muerte, vista ésta dualidad como éste proceso de purificación del hombre, el arte y la pintura misma, a través de ciclos; que resuelve pictóricamente a través de contrastes compositivos.

Su trabajo es atmosférico y posee un carácter sensorial que crea a partir de la elección cromática, el mayor peso de la obra recae en la aplicación de los colores.

Francesco Clemente es el más complejo por poseer su obra un carácter narcisista, sus pinturas nacen la mayoría de las veces de motivos personales, autorreferenciales, proyectando elementos con los que está culturalmente familiarizado; para él el arte es simple producción de opulencia, su lenguaje apunta a un portador de luz, la imagen no busca rivalizar con la realidad, es sólo producción de catástrofes, es una ruptura de movimiento dentro del silencio imparcial del lenguaje; de algún modo sus pinturas son recurrentes del surrealismo, cita elementos de orden surrealista que sugieren o suponen otra realidad; imaginada, inventada, es por ello que no intenta rivalizar con la realidad, sólo nos ofrece otras posibilidades interpretativas de su pintura, intenta crear un lenguaje diferente y ofrecerlo a los espectadores.

Como nos lo diría Klaus Honneff <<Es un resplandor ciego que permite una distancia sin tiempo, un tiempo que se contrae en el mismo instante en el que aparece, en el retorcimiento de una materia además pictórica, estratificada y llena de superficie>>.<sup>24</sup>

23 *Ibidem.*

24 Honneff, Klaus. “Arte contemporáneo”.







El arte para Clemente no es nunca reproducción porque eso supondría la realidad como prehistoria, como espejo en el que se refleja el artista con sus posturas ya hechas en la construcción del lenguaje, es por ello que sus autorretratos y pinturas que hacen referencia a él mismo, tienen un toque de ironía y burla; su pintura esta cargada de elementos personales que proponen o sugieren mundos imaginarios muy personales y que del mismo modo permiten al espectador interpretar a manera muy personal.

Mimmo paladino realiza una pintura de superficie, en el sentido en el que tiende a hacer que emerjan visualmente todos los datos, incluso los mas internos; es claro el empleo de la cita de Matisse en un sentido formal y visual; el cuadro guarda motivos culturales y elementos sensibles, todo se traduce en terminos de pintura, signo y materia; del mismo modo que Matisse compone su pintura a través de planos de color que cubren la superficie; colocando sobre dichas superficies estos elementos por medio de un contraste de color, de temperatura, entre mancha y línea, etc. Contrastes que nos hacen referencias a aspectos culturales; equilibra siempre sus cuadros cromáticamente y por contrastes. Esta manera de emplear el color y el uso de dichos contrastes en su composición es lo que nos permite tener mayores interpretaciones tanto expresivas como sensitivas.

Dentro del grupo de la transvanguardia italiana se encuentran otros pintores como De María, Lombardi, entre otros; sin embargo los arriba mencionados son los más representativos y quienes hacen uso de la ironía, parodia y burla para crear su obra, usan como estrategia la cita de otros referentes visuales en sus obras, creando un eclecticismo; sin embargo comparten con los alemanes el retomar la pintura como una actividad vigente y que puede volver a tener el valor que tuvo antes, recuperan la idea del autor, el sujeto revive a través de estas obras, hay una recuperación de la individualidad y proyección mediante la imagen.





Francesco Clemente  
"Suono", 1982



Francesco Clemente  
"Contemplation", 1990



Mimmo Paladino  
"Agua en reposo", 1981



Mimmo Paladino, "Sin titulo" 1989





Alemanes e italianos luchan porque la pintura tenga cabida en un mundo donde se le ha hecho a un lado, donde las nuevas tendencias han ganado un camino inimaginable, donde hoy todo puede ser arte, intentan recuperar elementos del pasado para traerlos a nuestro presente; sin embargo, ¿será esa la forma adecuada de hacerlo?, ¿mediante la reproducción, la copia, la cita, la imitación? O será que Baudrillard tenía razón al decir que:

*“La pintura se reniega, se parodia, se vomita a sí misma [...] Ya no existe si quiera la posibilidad de una mirada: aquello ya ni siquiera suscita una mirada porque, simplemente, ya no nos concierne. Si ya no nos concierne, nos deja completamente indiferentes. Y esa pintura se ha vuelto, en efecto, completamente indiferente a ella misma como pintura, como arte, como ilusión más poderosa de lo real. Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma y en lo grotesco”<sup>25</sup>*

Si bien las nuevas estrategias artísticas en principio resultan una novedad y apertura, considero se vuelven formulas repetibles que generan un determinado resultado en el ambiente artístico. Aunque en intención este aparente retorno trae consigo la reafirmación del sujeto creador, la idea de la manufactura, el regreso al oficio, se quedan en un vaivén de historias e inquietudes ya contadas anteriormente, resultan el agotamiento de la vivencia personal, son reflejo a mi parecer de la despersonalización provocada ya por este proceso de globalización, por la falta de identidad, dónde lo unico que queda es voltear a ver que han hecho los demás.

No sólo fueron los italianos y alemanes, también en España, Francia y otros países de Europa se da ésta tendencia de recuperación de la pintura; sin embargo, también es importante saber como se da este retorno de la pintura en otro continente, en América y que sucede en México.

## 2.3 AMÉRICA

### 2.3.1 Estados Unidos

En Estados Unidos este retorno de la pintura se da devolviendo la expresión figurativa fuera de la imagen serial planteada por el pop y el minimal; así como fuera de lo puramente conceptual, plasmando elementos subjetivos y personales que va contra la producción industrial; algunos artistas incluyen motivos pictóricos de culturas locales y materiales que remiten a las prácticas artesanales. Entre los artistas estadounidenses encontramos a David Salle, Fischl y Julian Schnabell; estos artistas incluyen otros materiales a la pintura como el vidrio, terciopelo, fragmentos de platos, etc., o bien hacen uso de la fotografía como medio para su producción artística y unen la figuración y la abstracción, creando la mayor parte de las veces pastiches.

25 Baudrillard, Jean. “El complot del arte”, p. 19-20



El arte estadounidense tiene dos epicentros culturales Nueva York y California en pasadas décadas el arte neoyorkino se ha movido en la línea de la impersonalidad y la reflexión conceptual sobre los instrumentos de la producción artística, ahora las condiciones han cambiado cultural, política y económicamente; el arte ha modificado su ruta y se ha abierto a posibilidades mas libres y fantásticas fuera de una optica de reconocimiento de las imágenes urbanas que propone el pop art y de las intervenciones sobre el territorio como el land art, sobre la calidad de los materiales y la medida interna del arte.

Los artistas de la transvanguardia americana recuperan lo inactual de la pintura y le devuelven la expresión figurativas a una manualidad capaz de a travesar en su recapitulación los estilos de la historia del arte americano, siguiendo el hilo narrativo y fabulador fuera de la simple recuperación de la imagen estandarizada y serial típica de la tradición de la escena americana; por lo tanto construyen imágenes a partir de la intertextualidad creando la mayoría de las veces pastiches, pues hay una gran variedad en la mezcla de estilos que puede contene un mismo cuadro.

Para Kuspit, el realismo americano y sus ramificaciones posteriores ostentan una nota de perversión <<este realismo funciona siempre allí donde existe un deseo de percepción directa como violación de las expectativas, actuando por ello como una fascinación morbosa, acaparadora al nivel del voyeur y formativa en sentido fetichista. En mi teoría, la percepción es una actividad perversa con un objeto perverso – de la realidad , pero la perversión no es clara sino implícita y no se expresa claramente , sino que solo se insinúa>><sup>26</sup>

Lo anterior podemos verlo claramente en la pintura de Salle que además nos da un ejemplo claro del recurso del pastiche, pues reúne en sí misma una serie de estilos que no derivan en uno solo, por el contrario están todos ellos en conjunto construyendo la imagen, que puede ser leída como varias diferentes; es decir hay uso de la intertextualidad para construir un todo, que deriva en lo que conocemos como pastiche; temáticamente los americanos recurren a escenas de lo cotidiano.



Sin título. 1984  
David Salle

26 Vid. Klauss Honneff, *Arte contemporáneo*.





Sin título. 1984  
David Salle

Schnabel, integra otros elementos escultóricos a la pintura y en su obra se establece una relación entre la figuración y la decoración.

Schnabel tiene influencia europea pero también del expresionismo abstracto de origen americano. Tiene una gran variedad en su producción dándole las mayores variaciones posibles en cuanto a la experimentación con materiales, pues trabaja sobre terciopelo, con fragmentos de platos, piezas de carrocería, etc., su intención es cautivar al espectador, tiene mayor preocupación en abordar temáticas sociales que autorreferenciales.



El estudiante de praga, 1983  
Julian Schnabel

Las diferencias en cuanto a producción de imágenes de un continente a otro son realmente diferentes, debido a las diferencias culturales, la historia de cada país ha sido factor determinante para la construcción de su propia historia.





Estados Unidos ha sido por mucho tiempo un País que basa su economía en el consumo, la sociedad industrial genera una sociedad de consumo y su gran legado siempre ha ido por esa línea: hacernos consumidores bajo los principios de la elaboración en serie de los productos que consumimos día a día, principios que han estado presentes en algunos momentos de su historia del arte; por tanto este retorno a la pintura es importante en el sentido por el cual rompe con esta idea y a pesar de usar recursos como el pastiche, la intertextualidad, se unen estos pintores a este proyecto de devolver a la pintura sus elementos que la hagan seguir vigente.

Hasta el momento hemos visto como ha operado este supuesto retorno en diferentes lugares, si decidí hacer un recorrido de tipo histórico ha sido para comprender la manera en que ven y toman los artistas este “retorno sin partida de la pintura”, como lo ven algunos críticos y lo que como pintor significa tal suceso, pues a mi parecer la este retorno implica un agotamiento creativo, un cúmulo de buenas intenciones para mantener viva una tradición, un oficio, pero que considero refleja la falta de identidad cultural y personal, pues aunque la pintura Alemana conserva en sí parte de la esencia, e intenta construir finalmente imágenes sensitivas y significativas con un poder reivindicador histórico, los italianos se escudan en el recurso de la cita en la mayoría de los casos; mientras que los Norte americanos explotan el recurso del pastiche.

### 2.3.2 MÉXICO

Los años 80 es una década muy complicada para México pues sufre una devaluación frente al dólar y enfrenta la crisis económica que le sigue a dicha devaluación; México vive un terremoto que deja daños importantes, miles de muertos y otros tantos sin hogar, edificios “modernos” caídos por el temblor; lo anterior son factores que intervienen en la modificación del orden del pensamiento y las mentalidades colectivas.

Es importante mencionar que la década de los 80, es de suma importancia porque se inaugura la llamada globalización; surge la internet, es el auge del capitalismo y la era de poder de los mass media; la implantación de un colectivo global mediante la tv, la llegada de cadenas de comida rápida que además nos venden un estilo de vida muy norteamericano, nos llenan de aspiraciones inventadas y creadas mediante la publicidad que comienza a bombardear por cuanto medio les es posible; estos cambios en nuestra sociedad generan un cambio en nuestro entorno urbano y estos cambios transforman nuestro modo de ver y relacionarnos con el mundo; por lo tanto han transformado también el modo de ver o sentir la pintura; es esto mismo lo que genera que de algún modo haya gran variedad de estilos en la producción pictórica en nuestro país.

Hablar de un retorno de la pintura en México, es distinto pues no se puede hablar de un regreso como tal, ya que aquí la pintura jamás se ha ido, nunca ha desaparecido de





la esfera cultural del arte.

Del mismo modo que en otros países surgen nuevas formas y propuestas para realizar arte, los fines y objetivos cambian también en México; es a partir del 68, como consecuencia del movimiento estudiantil, que algunos artistas se reúnen de manera colectiva para informar a la gente sus posturas ideológicas, políticas y de confrontación con el estado, es ahí cuando se forman los denominados “grupos” como “Tepito Arte Acá”, “Grupo proceso Pentágono”, “Mira”, “Suma”, “Taller de Arte e Ideología”, entre otros, quienes deciden cambiar la representación por procesos más dinámicos que incluyen los conceptos de espacio y público, cuyo objetivo va hacia propuestas de orden social haciendo uso de estos nuevos medios y recursos para expresarse y que sirven más a sus fines que los medios tradicionales; sin embargo, a la par de estas nuevas formas de hacer arte, la pintura está presente en todas sus manifestaciones posibles: la abstracción, figuración, informalismo, geometrismo, nuevo realismo, etc.

Tenemos la abstracción de Manuel Felguérez, de Irma Palacios; el geometrismo de Matias Goeritz, de Vicente Rojo, el realismo mágico de Juan Soriano; que anteceden a la década de los 80 pero que permanecen vigentes aún con los nuevos pintores de aquel momento, entre los que destacan Alberto Castro Leñero cuyo trabajo es figurativo pero tiende a una ligera abstracción a la manera de Francis Bacon; Francisco Castro Leñero quien se inserta dentro de la abstracción pero que va hacia una síntesis de las formas; Miguel Castro Leñero quien hace uso de íconos y representaciones de flores, animales, nubes, etc., de las cuales se apropia buscando reducir sus formas a lo más elemental.

Gilberto Aceves Navarro cuyo trabajo está impregnado de expresión por medio de la gestualidad que aplica en sus líneas y de quien es importante hacer mención por la tradición que representa dentro de los artistas mexicanos que actualmente están vigentes y que han producido pintura durante toda su vida, quien ha experimentado diversas técnicas y formas de producción, logrando a mi parecer la combinación exacta entre dibujo y pintura, entre gesto y pasividad, resultan de carácter sumamente expresivo cada una de las líneas que componen sus grandes pinturas que a su vez sugieren diversos relatos, son líneas en ocasiones suaves pero en conjunto con mucha fuerza, su trabajo nos muestra las diferentes facetas del ser humano, a veces sutiles sensaciones de placer y otras de infortunio, de lo repugnantes que podemos llegar a ser; muestra en ocasiones la fealdad de un mundo real y en otras nos conmueve a manera de comedia y nos muestra otra forma de ver un mundo distinto al de los hombres sin espíritu.

Pareciera su trabajo un vaivén en las posibilidades creativas pues va de lo bello a lo grotesco, de lo sutil a lo fuerte, de lo cromático a lo acromático. Es, su trabajo un claro ejemplo de la sensibilidad de un hombre que ha sabido plasmarla y hacernos seres sensibles a través de su trabajo, permitiéndonos reconocernos en cada uno de sus cua-



dros, invitándonos a crear mundos y transitarlos cada que estamos frente a uno de ellos; es sin duda un representante importante dentro de la pintura mexicana y muestra de que la pintura está y ha estado vigente siempre.

Por otra parte está también presente el hiperrealismo de Rafael Cauduro quien crítica por medio de su obra este consumismo al que estamos expuestos y al mercantilismo al que se ha expuesto el arte mismo, cita en su trabajo fragmentos de obras clásicas, que integra en ocasiones a marcas de productos que se han vuelto clásicos en nuestro entorno cotidiano; también destaca Arturo Rivera que hace más un especie de realismo mágico y del mismo modo cita paisajes clásicos e inserta en su obra alusiones a pasajes míticos de la historia y que han sido pintados antes.



Irma Palacios  
"Signos recatados", 1983



Vicente Rojo  
"México bajo la lluvia 108", 1982



"Barracuda con líneas amarillas" 1984-89  
Alberto Castro Leñero



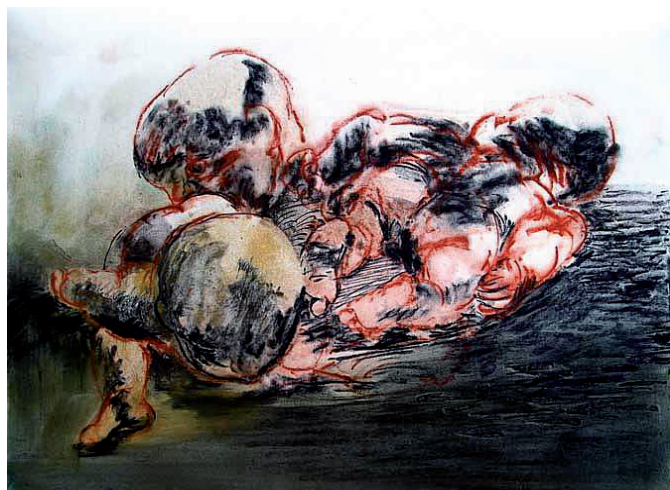




Alberto Castro Leñero  
“Señorita Gris”, 1982



Francisco Castro Leñero  
“Superficies intervenidas”, 1985

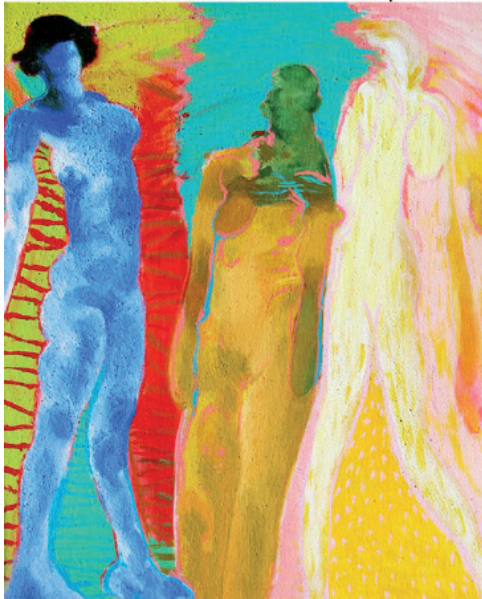


Aceves Navarro  
“Niños del mundo”, 2004



Miguel Castro Leñero  
“Paisaje picudo”, 1986





Gilberto Aceves Navarro  
“Pasarela”, 2005



Gilberto Aceves Navarro  
“Pasarela”, 2005

Por otra parte a partir de los años 80 hay a la par un grupo de pintores que recupera los signos de identidad y referencias iconográficas que implican una crítica violenta, radical e irónica de las construcciones del estado-nación, recuperando los temas nacionales, a esta tendencia se le llama neo mexicanismo; este nuevo nacionalismo es generado del posmodernismo entendido como fenómeno socio histórico el cual ha sido planteado al principio del capítulo.

Los artistas posmodernos encuentran placer en rescatar la iconografía popular como contraposición a la alta cultura que les ha negado el acceso.

El neo mexicanismo es de algún modo el equivalente de los neo expresionistas en Alemania y los transvanguardistas en Italia; quienes entre sí intentan recuperar mediante la pintura aspectos muy distintos a nivel cultural y de interés personal; pero que comparten la revalorización de la pintura como medio vigente dentro de las artes; sin embargo, es importante mencionar que en México han existido siempre gran variedad de estilos pictóricos; por lo cual, aquí, el regreso de la pintura, es como un retorno sin partida.

Julio Galán, Enrique Guzmán, Javier de la Garza, Nahum Zenil, son pintores que representan el llamado neomexicanismo.





Julio Galán, retoma el nacionalismo, los ideales mexicanos y la iconografía nacional, haciendo uso del drama, del sarcasmo, la burla y la ironía; sin embargo en la obra de este pintor salta el “yo”, es un trabajo cargado de narcisismo, sumamente vanidoso; hace uso de referencias personales para construir su historia pictórica conforme a su historia personal, cargada de drama y dolor; enmarca su calidad de homosexual y el sufrimiento vivido a causa de ello; sin embargo crea mediante sus pinturas, sus objetos y su vida, un personaje; el personaje del artista incomprendido, que lucha por defender su preferencia sexual.

Javier de la Garza pretende crear un discurso sobre la nacionalidad propia, así como los vínculos de esa mexicanidad, hace uso de la banalidad y lo absurdo, retoma de la iconografía mexicana y la engrandece en su pintura; hace citas de otros artistas como Saturnino Herrán; es su obra una burla y parodia del nacionalismo mexicano.

Nahum Zenil, es otro de los que se integra en este neo mexicanismo, hace uso también de íconos reconocibles nacionales y religiosos de significaciones importantes para los mexicanos devotos; hay referencias visuales y citas de Frida Khalo, su estilo es distinto, en cuanto a aspectos formales se refiere, pues a pesar de ser figurativo, hay referencia al surrealismo, su trabajo es un tanto primitivo; pero cargado de simbologías.



Javier de la Garza  
“Llorar y suspirar”, 1983

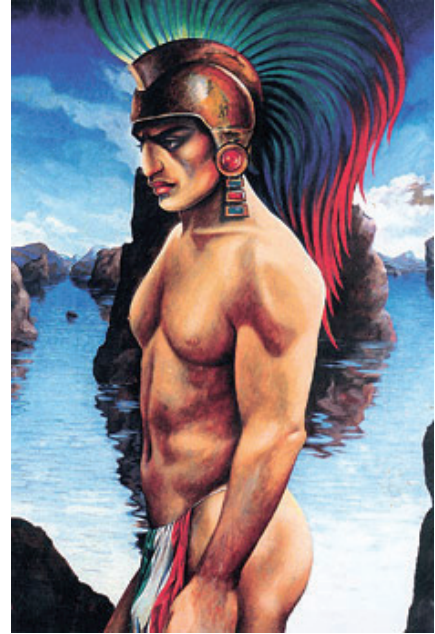


Julio Galán  
“Los complices”, 1987





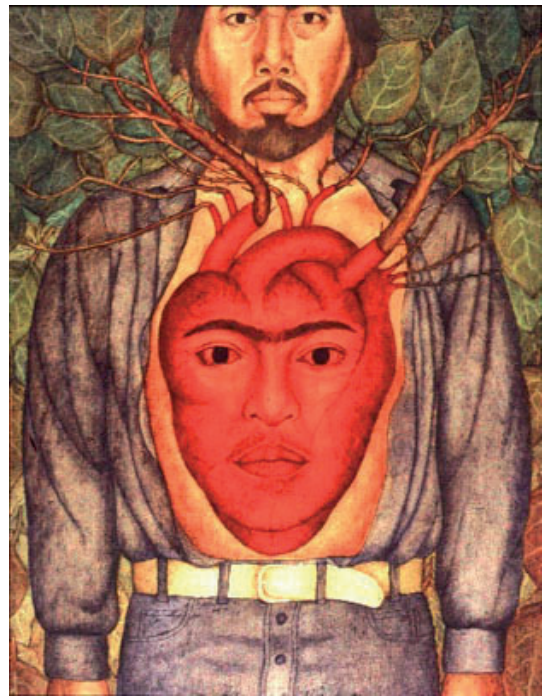
Julio Galán  
"Ya", 1988



Javier de la Garza  
"Cuauhtemoc", 1986



Nahum Zenil  
"San Miguel de Arcángel", 1989



Nahum Zenil  
"Frida de mi corazón", 1991



Enrique Guzmán  
“Imagen milagrosa”, 1974



Enrique Guzmán  
“Sonido de una mano aplaudiendo  
o marmota herida”, 1973

Es importante relacionar lo que ocurre en Europa y Estados Unidos con México para poder contextualizar a la pintura en distintos sitios en un mismo tiempo; sus formas de operar, sus resultados y propuestas ante su supuesta muerte.

Sean los neo expresionistas en Alemania, los transvanguardistas en Italia o Estados Unidos, o bien los pintores mexicanos, la pintura ha vuelto a hacer su aparición, recordándonos que no ha muerto, que sigue presente, que aún le queda vida y un largo camino por recorrer.

Este retorno de la pintura es importante por darse en esta época posmoderna y sociedad globalizada en la que estamos viviendo, donde parece, hemos olvidado las verdaderas cosas esenciales, donde todo se mide por el valor monetario de los objetos y donde estos objetos seducen para ser adquiridos, donde el imaginario global apunta al consumo y donde en el arte se han dado las mas diversas manifestaciones de producción artística que en algún momento fueron las que eliminaron o hicieron a un lado a la pintura pero que hoy son las mismas que permiten su vigencia y participación dentro de las artes y que si bien este retorno no trae una idea de originalidad o innovación en la practica artística si traen consigo de vuelta los valores subjetivos y simbólicos de la pintura y se convierte al menos en una forma mas en el proceder artístico, con la diferencia de que no es la pintura como en la antigüedad la que rige los valores estéticos ni la que establece los valores respecto a lo que puede o no ser arte, ahora es junto con las otras formas de hacer arte una herramienta, un método o un modo más mediante el cual los artistas actuales manifiestan sus intenciones, sus







preocupaciones, sus emociones, etc.

En este sentido me atrevo a decir que la pintura no ha muerto, aún vive, sólo que ahora cohabita con las otras tantas formas de hacer arte, dándonos da la posibilidad de convivir con ella, de contemplarla y de vivirla.

Es solo en este periodo multicultural donde pueden tener cabida todas estas formas de “hacer” dentro de las artes visuales, las cuales para algunos hablan de un periodo decadente en la historia del arte, mientras para otros es una total apertura.

De algún modo es posible que estas manifestaciones artísticas actuales, no sean bien recibidas por muchos por la necesidad de tener que entenderlo, de tener que completar la idea o el discurso del artista, por necesitar valores cognitivos; mientras que la pintura por ejemplo no necesita comprenderse por la carga simbólica y subjetiva de la que esta envuelta.

Respecto a la pregunta de si la pintura cabe en esta era posmoderna, considero que cabe e incluso es necesaria, pues finalmente es solo un medio más, y con respecto al terreno ganado por las otras formas de hacer arte, es válido e importante que la pintura haya dejado de dictar los parámetros estéticos y puedan convivir e interactuar con todas las formas artísticas posibles.

Por último queda la pregunta si en verdad ¿la pintura puede crear algo nuevo, generar nuevas expectativas o sólo podremos usarla para seguir transitando mundos a través de ella? Pues podríamos pensar que en el terreno pictórico está todo dicho, que todo está hecho ya; sin embargo, mientras existan seres individuales, personas dueñas de una identidad propia, mientras mantengamos los detalles que nos diferencian de los demás, muy posiblemente no crearemos un estilo nuevo o tal vez jamás inventemos algo en ese ámbito, pero seremos capaces así de seguir creando imágenes únicas, con simbologías muy personales tal vez, con algún tipo de crítica política, social, panfletaría quizá, pero podremos seguir creando.

Sea lo que sea al fin está presente y tal vez recuperando parte de ese terreno que en algún momento se creyó perdido.

*“El posmodernismo es efectivamente este tiempo del pluralismo y de la diversidad, este momento del “fin de los grandes relatos” que organizaban las representaciones, tal como lo anunciaba Lyotard en 1979. Algunos lo festejan como una liberación; otros lo ven como el diabólico reino del todo se vale”<sup>27</sup>*

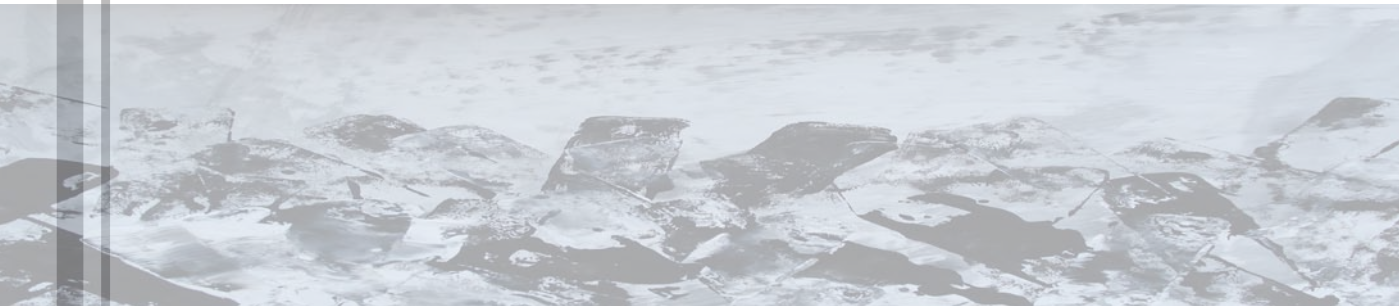
27 Yves, Michaud. “El arte en estado gaseoso”, p 81-82





# apítulo 3

Abstracciones temporales





CAPÍTULO 3  
“ABSTRACCIONES TEMPORALES”

*“Existe una cosa muy misteriosa, pero muy cotidiana. Todo el mundo participa de ella, todo el mundo la conoce, pero muy pocos se paran a pensar en ella. Casi todos se limitan a tomarla como viene, sin hacer preguntas. Esta cosa es el tiempo.*

*Hay calendarios y relojes para medirlo, pero eso significa poco, Porque todos sabemos que, a veces, una hora puede parecernos una eternidad, y otra, en cambio, pasa en un instante; depende de lo que hagamos durante esa hora.*

*Porque el tiempo es vida. Y la vida reside en el corazón”.*<sup>1</sup>

A lo largo de la investigación he manifestado la preocupación por considerar los cambios que ha tenido la pintura a finales del siglo XX, su supuesta muerte y su retorno, mencionando que dicha muerte de la pintura ha sido planteada por distintos filósofos como Hegel, Danto, Crimp, entre otros y no por artistas, pues la realidad ha sido otra, los pintores han seguido produciendo dentro de la historia del arte, la diferencia es sólo que la pintura de haber sido la disciplina que dictaba los paradigmas estéticos del arte, ahora cohabita con todas estas nuevas formas de hacer arte.

La posición de las nuevas formas de producción artística y la inclusión de estrategias como el pastiche, la simulación, la apropiación, etc., dentro de las maneras actuales de crear arte y pintura particularmente, se han posicionado de manera importante dentro de la tendencia actual del arte, razón por la cual se ha ampliado el panorama artístico, entrando a una época donde todo se vale y todo es posible. En México el panorama ha sido distinto respecto a la pintura, pues siempre se ha hecho y nunca ha desaparecido, sin embargo es importante saber la referencia visual de los cambios y transformaciones que la disciplina ha tenido dentro de los parámetros artísticos.

Si bien la imagen ha cambiado su función y su forma de ser recibida, nos ofrece ahora muchas posibilidades de interpretación y por lo mismo nos ofrece a los productores las mismas posibilidades de crear, de permanecer vigentes a través de la pintura, así como a través de la inclusión de otros medios dentro de la práctica artística y cada vez más nuevas formas de seguir produciendo e integrando al espectador a la obra, esto teniendo presente que siempre producimos para un público.

1 Ende, Michael. “Momo”, p. 63





Los fines, objetivos y procesos para cada artista son distintos, es por ello que es importante aterrizar las ideas y las diferentes maneras en que procedemos para la construcción de la obra. Por lo cual considero importante abordar el proceso del trabajo, la intencionalidad y la posible recepción que espero por parte del espectador en la presente investigación.

Sin embargo, hablar al respecto de los procesos creativos que llevan a la producción de la obra personal, resulta un tanto complicado, debido a lo subjetivo que se torna el arte ya por su naturaleza propia y por los parámetros con los que se valora actualmente, por la notoria pérdida de la significación en la mayoría del arte contemporáneo; sin embargo es importante para mi mencionar como concibo la idea del arte y de sus procesos.

*“La creación artística se apoya menos en el pensamiento discursivo que en el pensamiento visual. Gracias a éste el artista puede actuar con libertad, libre de las trabas que impone la lógica. Y así es como la imaginación, trabajando a su manera, puede producir asociaciones que la razón niega y encontrar nexos que el pensamiento discursivo es incapaz de reconocer. Así es como, por los caminos de la imaginación, descubrimos e inventamos: encontramos e innovamos: creamos.”<sup>2</sup>*

Ciencia y arte operan bajo el influjo de la imagen libre – o sea: la imaginación- y a la vez son metódicas, en cuanto pueden provocar esas asociaciones y encauzarlas”

He de decir que si bien la intencionalidad de mi propuesta personal radica principalmente en la contemplación de la obra y la recepción de tal por parte del espectador hacia lo sensitivo que nos puede generar una línea o un color y la combinación de los distintos elementos que componen las artes visuales en una composición, en una obra como totalidad,; otra intención posterior en mi trabajo es basada en la respuesta del espectador, que sea el quien complete la obra, que se encuentre o se vuelva parte de ella.

Es importante entender “contemplación” distinto del concepto de mero consumo; es decir, de la obra como objeto, bajo la diferenciación que hace Pareyson entre contemplación y consumo; pues para él, es natural que el consumo destruya su objeto, mediante un disfrute impaciente y voraz, negando el propio objeto en el mismo momento en que lo posee; mientras que la contemplación, es un goce que no tiene otro fin que la revelación del objeto, es un tipo de goce apropiado al arte que nacido en el tiempo, vive en el tiempo y más allá de él, para Payreson este es

2 Zamora, Fernando en “Arte y Diseño”, p. 176



el verdadero arte, el arte eterno, que suscita la contemplación y la regenera gracias a su propia perenidad.<sup>3</sup>

Si bien es importante para mi el momento de contemplación de la obra, es porque implica una labor que lleva al espectador a interpretar y con ello lo acerca a una experiencia de tipo estética; la cual dependerá de la individualidad de quien la viva y la experimente, obteniendo infinidad de posibilidades, tantas como sea contemplada la obra.

*“La esencia del arte es la poesía. Con ello no quiero decir que el carácter de arte no consiste en la transformación de algo preformado ni en la reproducción de un ente previamente existente, sino en el proyecto por medio del cual surge algo nuevo como verdadero: el acontecer de la verdad inherente a la obra de arte se caracteriza por el hecho de que <<de un solo golpe se abre a un lugar nuevo>>”.*<sup>4</sup>

Se que actualmente resulta complicado y demasiado romántico pensar que el arte es capaz de transportarnos a mundos inimaginables debido a que la mayor parte del arte actual ha sufrido la pérdida de significaciones; sin embargo, es posible vivir y transitar esos mundos mediante la obra por medio de nuestra sensibilidad.

Por otra parte considero importante hablar de los procesos que se tienen en la producción artística; entendiendo el proceso creativo como el método o los pasos a seguir para la construcción de una pieza, es importante decir que no menciono dichos pasos en la construcción de un solo cuadro, pues es el conjunto del trabajo realizado en el primer año de la maestría lo que considero el proceso creativo para la realización de las piezas finales, que encierran los objetivos deseados, los cuales me permiten además concluir este trabajo pictórico en otras posibilidades, donde se activa la participación del espectador al terminar de armar la pieza pictórica, en ser parte complementaria de la misma y en otros que se limitan a la contemplación resaltando la intencionalidad estética mediante la mera contemplación de la obra, a través de la exaltación de los elementos sensitivos que se inclinan a la subjetividad del espectador.

Dicho proceso fue llevado a cabo paulatinamente a la investigación teórica, como consecuencia de lo investigado; en el camino fui encontrando elementos que me permitían continuar con la experimentación hasta llegar a lo deseado, donde una pieza me sugería la siguiente y así sucesivamente fui sumando hasta llegar a los resultados finales.

3 Pareyson, Luigi. *“Conversaciones de estética”*, p. 20-21

4 Vid. George Gadamer. *“Los caminos de Heidegger. La verdad en la obra de arte”*.

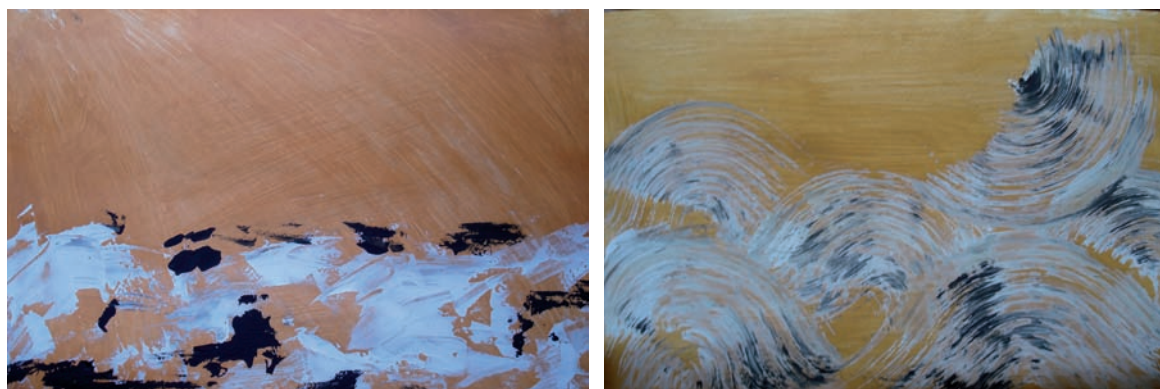


En el proceso realicé alrededor de 500 ejercicios de pintura los cuales me permitieron aterrizar el tema y objetivo de la propuesta personal, que si bien no deriva en una tendencia del arte actual, recupera los mecanismos del arte moderno en su composición y del arte actual integra en algunas piezas la participación directa del espectador.

Parto de la necesidad de encontrar en la pintura actual la parte perdida de la experiencia estética, busco encontrar en la obra la posibilidad de transitar mundos a través del arte, que la obra sea un escaparate para ver y hacernos ver, sentir, imaginar y volar.

El proceso de todo el trabajo práctico lo divido en varias partes por la manera en que me fue llevando de un punto a otro; la primer parte de dicho proceso esta compuesto por ejercicios pictóricos de acción rápida, donde la experimentación era el principal objetivo; la inclusión de herramientas ajenas a la pintura para lograrlos me lleva a un nivel de mayor expresión.

Durante el desarrollo de estos ejercicios descubrí que derivaban en abstracciones geométricas y líricas, que partían del recuerdo y sugerían cosas muy distintas.



Ejercicios: acrílico sobre papel, 51 x 33 cms c/u





Ejercicios: acrílico sobre papel, 94 x 70 cms. c/u.

Posteriormente concrete la idea de la imagen generando paisajes urbanos, continuando con la experimentación de diversos materiales para la construcción de la obra, aumentando los tamaños y definiendo la idea de una serie: “Ciudades”, que partía del recuerdo ciudadano personal y la sugerencia del transitar diario por las enormes ciudades que terminan por consumirnos; donde la intencionalidad a partir de la contemplación es remitir al espectador a la experiencia personal que tiene con la ciudad.

Las imágenes de dicha serie representan el caos citadino, el ruido visual que generan las construcciones hechas como en serie, edificios apilados unos casi contra otros; la calidad cromática seleccionada a partir del blanco y negro me da la posibilidad de jugar con el espacio temporal, con relación al día o la noche, con la melancolía, con la simbología aspiracional que pueden representar los grandes complejos urbanos, con la nostalgia del desecho urbano, de los desastres ciudadanos generados por el hombre mismo.

Sintácticamente están creados a partir de líneas horizontales y verticales para generar cierta estabilidad, mientras que cuando integro las líneas diagonales estas son las encargadas de generar la inestabilidad visual, ayudando a crear mayor profundidad, la mancha es la encargada de generar las atmósferas y la que a mi consideración funciona como principal código de acceso en el nivel pragmático. Tanto en la serie “Ciudades” como en los polípticos siguientes mi intención fue de tipo estética, hacer que el espectador lo contemplara y mover hacia la parte emotiva y de experiencia individual que la pintura por naturaleza despierta por medio de la





mancha, el color, la expresión de las líneas, la atmósfera que se crea, etc.; usando como código de acceso los colores y la misma división de la imagen en paneles, pretendiendo no la interpretación del trabajo sino la experiencia por parte del espectador, que sea él quien complete y viva la obra, quien imagine lo que hay en los espacios entre cada panel, que recuerde momentos, que encuentre sus significados personales a partir de su vivencia personal con relación a las grandes urbes.



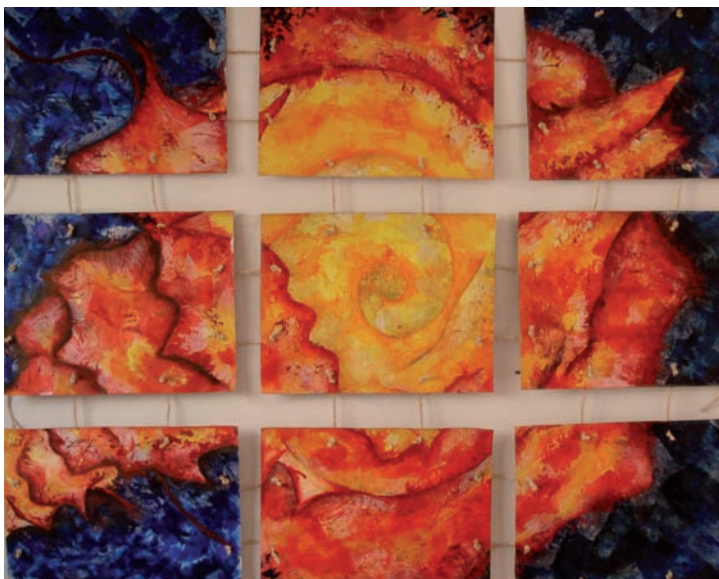
“Ciudad de ensueño”  
Acrílico sobre papel, 153 x 90 cms.



Serie: "Ciudades"

Acrílico sobre papel, 50 x 32 cms. c/u.

La presente serie me lleva a la realización de polípticos que en conjunto forman la imagen, continúo con la idea del paisaje como pretexto para la producción. En estos trabajos aún se perciben los elementos figurativos con los que comienzo a trabajar, los cuales se irán transformando a lo largo de la investigación.



"Voz interna"

Tinta y acrílico sobre papel, 240 x 180 cms. Aprox.





“Un recuerdo abandonado”

Tinta y acrílico sobre papel, 240 x 180 cms. Aprox.



“La lluvia lo va a revivir”

Café sobre papel, 110 x 95 cms. Aprox.





“Verde fue, ya no será”  
Tinta sobre papel, 45 x 30 cms.



“Esperanzas”  
Tinta y acrílico sobre papel, 45 x 30 cms.



“Celeste”  
Tinta y acrílico sobre papel, 45 x 30 cms.



“Buscando milagros”  
Tinta y acrílico sobre papel, 45 x 30 cms.

Teniendo como referentes visuales a Gerard Richter, Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, Sandro Chia, etc. Intento tomar del primero la referencia al paisaje; la tragedia y la expresión de Kiefer, lo tranquilo y sereno de los transvanguardistas y generar imágenes con referencias personales.





Es a partir de estos trabajos que comienzo a expandir las posibilidades de mi propuesta en dos vertientes; por un lado donde el elemento procesual toma un valor muy importante, pues las siguientes piezas me obligan a introducirme literalmente a las pinturas, aumentando las dimensiones; con lo cual se vuelve más interesante el proceso de realización que el resultado mismo de la imagen; sin embargo intento en estas abstracciones conservar la idea del paisaje como espacios temporales, obteniendo por resultado paisajes de tipo internos, sin resultar tan íntimas mis pinturas como las mostradas arriba.



“Erosiones I y II” Acrílico sobre papel, 86 x 125 cms. c/u.







“Camino... pensando en ti”  
Acrílico sobre papel,  
125 x 89 cms.



“Remolinos internos”  
Acrílico sobre papel,  
187 x 160 cms.





La serie de trabajos que realicé en esta tónica, son resueltos a manera de abstracciones que sugieren paisajes pero no los paisajes que tenemos en los recuerdos, en las imágenes fotográficas, o cómo género pictórico sino aquellos que están dentro de nosotros; hacen referencia a la subjetividad de los individuos, remiten a esos paisajes internos que solo podemos ver a través de la imagen poética.

*“La consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen. [...] En efecto, la imagen poética es esencialmente variable”.*<sup>5</sup>

En estos trabajos, la imagen está compuesta principalmente con manchas se sugiere la idea del paisaje, donde son sólo algunos los elementos reconocibles como las pisadas, las cuales tienen una referencia personal hacia los lugares externos que he transitado y que posteriormente he vuelto internos, la presencia del elemento círculo comienza a adquirir una simbología personal hacia lo cíclico, hacia lo infinito, hacia el tiempo.

*“Los artistas y los investigadores universales no separan su vida de su obra: viven y obran, viven e investigan, viven y producen. Y, aunque ellos mismos no son incapaces de explicar cómo descubren o inventan, descubren o inventan debido a que construyen sin detenerse a pensar en ese cómo: no es su interés explicar la creación, la invención y el descubrimiento, sino crear, inventar y descubrir”.*<sup>6</sup>

Con lo anterior quiero decir que las posibilidades de la imagen se abren tanto en la producción como en la recepción y se relaciona directamente con los aspectos existenciales de los individuos y su propia subjetividad (tanto productor como espectador).

*“No hay otro universo que este universo humano, el universo de la subjetividad humana. Esta unión de la trascendencia, como constitutiva del hombre – no en el sentido en el que Dios es trascendente, sino en el sentido de rebasamiento – y de la subjetividad humana en el sentido de que el hombre no está encerrado en sí mismo sino presente siempre en un universo humano”*<sup>7</sup>

En este sentido mi intención es que quien lo ve sea capaz de encontrar significaciones de orden personal, que la subjetividad fluya mediante los códigos de acceso

5 Bachelard. *“La poética del espacio”*, p.10

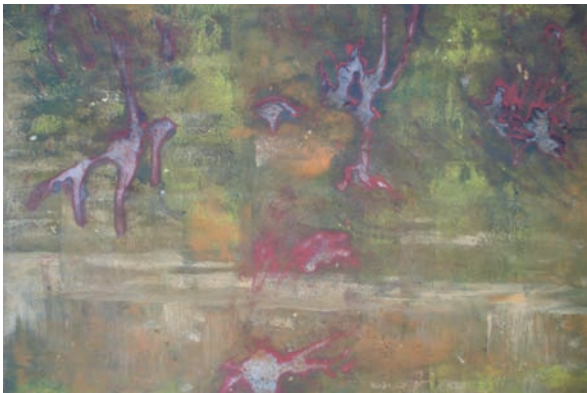
6 Zamora Fernando, *op.cit.* p. 178

7 Sartre, Jean Paul, *“El existencialismo es un humanismo”*, p.44



que están dados en el ordenamiento cromático, en las manchas, en las pisadas y en los escurridos, que el espectador se encuentre en algún punto consigo mismo.

Al desarrollo semántico del trabajo se fueron añadiendo elementos y conceptos significativos para la continuación del trabajo práctico, la integración de los pequeños círculos que comienzan por aparecer tímidamente en algunos de los trabajos hacen una referencia directa hacia el concepto de tiempo; dicho elemento se volverá recurrente y estará presente a lo largo del trabajo realizado a partir de este momento en conjunto con los paisajes.



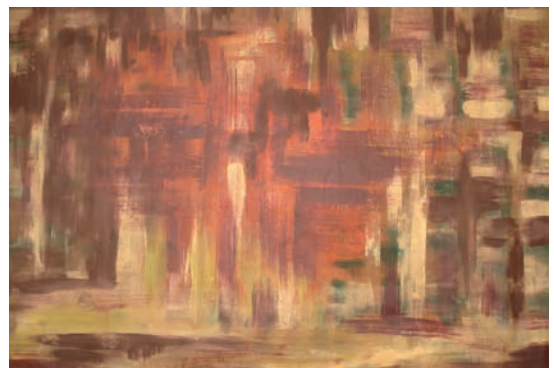
“Reflejos”  
Acrílico sobre papel 54 x 40 cms.



“No es este ¿el tiempo?”  
Acrílico sobre papel 54 x 40 cms.



“El tiempo, mi obsesión”  
Acrílico sobre papel 165 x 158 cms.



“Cruces temporales”  
Acrílico sobre papel 100 x 125 cms.





Lo subjetivo en la imagen se relaciona con la individualidad, la emotividad y la existencia de cada persona, en este sentido considero que mis producciones tienden realmente a la subjetividad, pues derivan en abstracciones que operan principalmente por lo sensitivo del color, dejando del lado el plano semántico.



“En espera”  
 Acrílico sobre papel 90 x 96 cms.



“Tal vez fue ayer”  
 Acrílico sobre papel 125 x 116 cms.



Ay! Tiempo...!  
 Acrílico sobre papel 85 x 78 cms.







“Tiempo a tu alrededor”  
Acrílico sobre papel 58 x 90 cms.



“Ya llegará”  
Acrílico sobre papel 68 x 63 cms.

En estas imágenes el color es el elemento que funciona como código de acceso, la repetición de los círculos crean ritmos, que en conjunto con las pinceladas horizontales y verticales terminan por componer el espacio pictórico, creando distintos niveles de profundidad solamente sugeridos.

En esta parte del proceso creativo, mi intencionalidad como autora sigue manteniéndose en el tipo experiencial; es decir, me interesa que por medio de la contemplación, el espectador sea capaz de tener una experiencia estética, para ello utilizo como código de acceso las calidades cromáticas y los grandes formatos; invitando al espectador a que los transite mediante su propia subjetividad, que encuentre en ellos la tantas posibilidades como le sean posibles.

La segunda vertiente que voy trabajando paulatinamente, son polípticos de 16 paneles, donde integro los paisajes internos con la idea del tiempo por medio de los círculos y retomo de los primeros polípticos la idea de trabajar por paneles. Comienzo a ligar de algún modo las diferentes intenciones e inquietudes que tuve a lo largo de mis procesos de experimentación, que consistían en cómo lograr que el espectador se vuelva parte activa de una pintura, el cómo puede terminar de construirla o formar parte de ella con la parte subjetiva de la experiencia estética. Si bien no se obtiene una experiencia estética, mi objetivo es que se muevan emociones



y sensaciones dentro de las personas, que vivan la obra y sean partícipes directos, por lo cual mi labor consistió en la elaboración de los polípticos mencionados, donde eran dispuestos en una superficie y la gente los acomodaba como quería, sin condiciones, sin prejuicios, simplemente ordenaban y componían su propia pieza, pasándole la importancia al plano pragmático.



“Variaciones”

óleo sobre tela, 15 x 10 cms c/ cuadro, total 16 pzs.

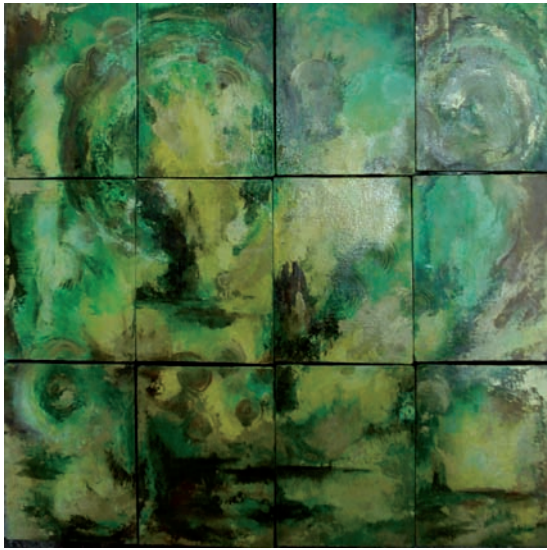


Sintácticamente los presentes polípticos emplazan una relación entre lo pictórico y lo no pictórico, entre lo bidimensional que se transforma en tridimensional, en lo pragmático le da al espectador la posibilidad de completar la obra, de armarla y transformarla.

Dando por resultado tantas posibilidades como personas quieran armarlo, lo interesante es ver como de acuerdo a la disposición de los paneles puede esta pieza sugerir distintas cosas y cómo fue el proceso en que las personas pensaban, jugaban o intercambiaban las piezas hasta quedar convencidas de cómo querían visualizarlo.







“El último compás”  
 óleo sobre tela, 15 x 20 cms. c/ cuadro, total 12 pzs.

Es a través de la atmósfera como se sugieren sensaciones en el presente trabajo, la intencionalidad fue en un principio de orden estético, sin embargo al ver las posibilidades de mover las piezas y la intención que tenía con respecto a que el espectador fuera participe de la obra, se amplía desde el ordenamiento de las piezas, hasta las múltiples posibilidades que nos dan.



En este políptico titulado “El último compás”, establezco la significación al tiempo y la temporalidad, desde el título que remite a un tiempo musical, que puede ser un silencio, o una nota, y es capaz de generar visualmente distintas alternativas compositivas, las cuales a su vez se convierten en posibilidades interpretativas y emotivas.



La elección de dividir los polípticos en pequeños recuadros se relaciona con la idea del instante y cómo mediante instantes se construye un tiempo en nuestra vida, es la forma en la cual encuentro la significación a dicho momento, de algún modo la intención es que el espectador al construir la pieza final entable la relación de una construcción a través de instantes personales, pues finalmente es quien interpreta la pieza de acuerdo a cómo dispuso las piezas.



Lo interesante en el desarrollo de los polípticos “Variaciones” y “El último compás”, fueron la distintas posibilidades que surgieron al ser acomodados por los espectadores, y lo que generó con respecto a lo pictórico y lo no pictórico, pues los espacios entre cada pieza se vuelven parte importante en la lectura del políptico, se establece una alternativa que deriva en la construcción de un objeto mediante lo tridimensional, lo cual cambia las interpretación y la apreciación de dicha pieza.

Dichas piezas resuelven en mi proceso creativo la intencionalidad con respecto al espectador, sin embargo, pretendiendo unir el tema recurrente en mis anteriores trabajos “El tiempo”, con la intencionalidad primaria de la contemplación de la obra regreso a la pintura sobre bastidor realizando cuatro piezas, pero concretando la significación del tiempo y la temporalidad.





Retomo la idea del paisaje entablando la relación hacia lo temporal y los círculos como significación del tiempo.

Respecto a la parte semántica del trabajo, “el tiempo”, lo que me interesa y me parece importante comenzar por decir es que el tiempo lo percibo y lo asumo como una total abstracción.

Parto del concepto del tiempo como lapso que los hombres manejamos y medimos mediante horas, segundos, días, meses; instantes o momentos. Pero ¿qué cosa es aquello que sostiene eso? ¿Que hay detrás de la circunferencia del tiempo, que nos sostiene en un momento y cómo vivimos lo temporal de las cosas, de la vida, de esos instantes que en conjunto construyen nuestra vida?.

El tiempo en la investigación ha sido sólo el pretexto, el tema para generar imágenes de referencia personal que permita demostrar la vigencia de la pintura y su expansión en la propuesta que va de lo tradicional y se despliega a lo objetual tridimensional.

Si bien no he hablado directamente del tiempo, si he sugerido la relación que tienen los rectángulos de mis polípticos con el instante o momento, la atribución de la significación del tiempo al círculo, solo a aquel que somos capaces de medir los hombres; así mismo, la asignación al paisaje de la significación de temporalidad.

Mi intención no es definir el tiempo como tal, hablar de su origen o como elemento de medición; sino como un factor que constituye la existencia humana a partir de su cotidianidad y la relación interna con nuestra propia experiencia.

*“La existencia pues se despliega en el horizonte de la temporalidad. Y ésta, al igual que sucede en ser y tiempo, es la condición de posibilidad de la historicidad como una forma temporal de la existencia del ser ahí”.*<sup>8</sup>

En este sentido pongo el paisaje de fondo como significante de esta temporalidad, como una posibilidad de la existencia del ser ahí, los diferentes paisajes que uso tienen esa relación, donde lo importante es resaltar la subjetividad personal del espectador, que se encuentre en el horizonte de lo temporal.

*“Aquel tiempo que es esencialmente inherente a la vivencia en cuanto a tal, con sus modos de darse, ahora, el antes, el después y las modalidades determinadas por estos, el simultáneamente, el sucesivamente, etc., no se puede medir ni por la posición del sol, ni con un reloj, ni por medio de nada físico, ni en general se puede*

<sup>8</sup> Heidegger, Martin. “El concepto de tiempo”, p. 16





*medir*".<sup>9</sup>

La temporalidad como el tiempo vivido por la conciencia como un presente que permite enlazarnos con el pasado y el futuro, ese estar ahí detrás de aquel tiempo que no puede ser medido.

La manera en que resuelvo esta parte de mi trabajo práctico conclusivo, es poniendo el paisaje como significación de la temporalidad, la cual es totalmente subjetiva; los rectángulos en dorado toman una significación simbólica hacia lo sagrado de los instantes que como seres humanos guardamos en lo más profundo de nuestros recuerdos, y la aparición del círculo como una significación del tiempo medible, del tiempo cíclico, de ese que contamos, pero no podemos detener.

En el siguiente cuadro mi intencionalidad es de tipo estética. Lo semántico, el tiempo; sin embargo me interesa lo que puede despertar en quien lo ve y no lo que puede leerse; si, lo que puede sentir o percibir y la posible relación que puede entablar hacia sus recuerdos o su propia subjetividad.

La pintura esta planteada en dos planos, el paisaje de fondo y los cuadros y círculos que van en un primer plano sobre el segundo, buscando que haya una separación evidente entre ambos planos.

Los cuadros dorados se vuelven el código de acceso para el espectador y la recurrencia de los círculos sobre los círculos más grandes atienden a la idea del tiempo sobre tiempo, el tiempo como obsesión, la saturación por la pérdida del tiempo...

---

9      Husserl citado por Heidegger en "*Sobre el concepto de tiempo*", p. 13





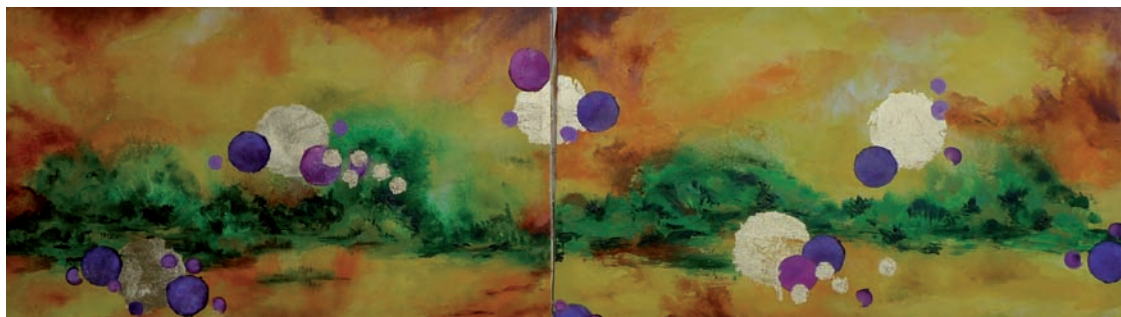
“Tiempo sobre tiempo”  
 óleo sobre tela, 100 x 120 cms.

El círculo hasta este momento se nota como especie de espiral, esto porque pretendía evidenciar la idea de lo cíclico; del tiempo cíclico y no lineal; sin embargo, conforme avancé en los bocetos para lo que serían los siguientes cuadros, determiné el contraste que quería generar entre el tiempo y la temporalidad, quería hacer evidente la diferencia entre una cosa y la otra, resumiéndolo en el tiempo medible y aquel que no somos capaces de medir; es decir, lo que está ahí y nos es intangible e invisible mientras aquel tiempo transcurre; lo que está en el fondo, lo intermitente, lo volátil, lo fluctuante, etc.; por lo cual resolví el aspecto sintáctico llegando a los círculos totalmente planos, busqué la forma en que existiera una fuerte división entre un primer plano y un segundo plano con referencia a lo semántico, resolviéndolo mediante lo sintáctico.

*“Te dije una vez que cada hombre posee un templo dorado del tiempo porque tiene corazón. Si los hombres permiten la entrada en él de los hombres grises, éstos consiguen hacerse con más y más de aquellas flores. Pero las flores horarias arrancadas del corazón de un hombre no pueden morir, porque no se han marchitado de verdad. Pero tampoco pueden vivir porque están separadas de su verdadero propietario [...] hasta que las flores quedan rígidas como copas de cristal. Esto les impide volver. En algún lugar, bajo el suelo debe haber unos almacenes enormes, donde está todo el tiempo congelado”.*<sup>10</sup>

10 Ende, Michael, *op. cit.*, p. 245-246





“Tiempo de oro”

óleo sobre tela, 60 x 100 cms. c/u. (2 pzs)

Semánticamente, el cuadro intenta hacer una referencia directa al tiempo dorado, al tiempo de oro, esa idea y sobrevaloración que le damos al tiempo, el lugar donde lo posicionamos, la forma en la cual se nos vuelve un negocio personal, “el tiempo vale oro”, le adjudicamos un valor incluso económico, dejándonos absorber por el medio, por el trabajo, las obligaciones, congelando el tiempo de nuestro ser; olvidando el sentido de vivir la vida buscando alcanzar las cosas que nos hacen verdaderamente felices, aquellas que nos satisfacen. Sin embargo la lectura puede ser contraria a partir del título y ser un sugerente simbólico de lo sagrado, del tiempo aquel que guardamos como los momentos más bellos que hemos vivido, como los instantes que jamás olvidaremos, como el tiempo que quisiéramos congelar para poderlo vivir una y otra vez, aquel que de poder sacralizaríamos.

Sintácticamente en este segundo cuadro de esta etapa del proceso limpio los círculos, los convierto en planos para evidenciar aún más el contraste entre tiempo y temporalidad, el dorado de las circunferencias se vuelve el código de acceso a la pintura y lanza hacia atrás el paisaje provocando una separación entre el primer plano y el segundo; así mismo el diferente tratamiento que se les da a los planos resulta a mi parecer un acierto, pues se crea un abismo entre planos, una especie de hueco donde pueden ocurrir las posibilidades que el espectador encuentre; el tratamiento de los círculos violetas en tonos planos hace un distintivo y por tanto parece que son dos cosas diferentes, evidenciando el contraste entre el tiempo y la temporalidad del ser, creando un abismo donde puede que realmente ocurra algo.

*“La conciencia experimenta el tiempo inmediatamente como una disposición afectiva y esta experiencia inmediata es el modo como la existencia se encuentra así misma antes de cualquier acto de reflexión”<sup>11</sup>*

11 Heidegger, Martin. *Op.cit.* p.12







En el siguiente cuadro titulado “El tiempo que cae”, la intencionalidad sigue siendo en la misma línea de orden estético, que el espectador a través de la contemplación se sienta movido por alguna sensación, emoción, reflexión, etc.

Semánticamente hago una referencia al tiempo que cae, al tiempo que nos alcanza o a aquel que jamás nos alcanzará; es un mirar hacia arriba y encontrarnos con la belleza del camino por el cual vamos, es la idea de detenernos en el tiempo para observar como nos alcanza, como nos cae encima el tiempo; del mismo modo la lectura puede irse hacia los dos extremos, dependerá de la subjetividad del espectador.

“Tiempo que cae” es un cuadro que habla del paso del tiempo mediante los elementos que están presentes; los árboles no tienen hojas, son ramas secas, lo cual nos habla de un tiempo específico en el cual los árboles se quedan sin hojas, o bien pueden ser árboles ya sin vida, en una etapa terminal, que constatan todo un ocurrir en el tiempo, que están siendo presentes del caer de la noche, del transitar de las nubes, de la fase de la luna llena, de lo cíclico del tiempo.

La imagen esta compuesta por elementos orgánicos; cromáticamente está planteado en calidades de azul que contrastan con el negro que supone la noche, las ramas de los árboles crean el dinamismo al venir de los cuatro puntos cardinales y salir en diagonales, quitándole la estabilidad que tenía el cuadro; las circunferencias devuelven estabilidad y dan equilibrio al cuadro al ser dispuesta en colores planos y contrastantes entre sí, quitando la tensión del centro donde es luminoso; los círculos mandan hacia atrás al cielo quedando como especie de globos flotantes; marcando fuertemente la diferencia entre un plano y otro, como si fueran dos cosas totalmente ajenas, generando espacios alternos que se entrecruzan en la temporalidad, espacios como esferas transitables; un lugar atmosférico que nos permite la posibilidad para estar y soñar, para ver arriba o abajo, para volar, para subir, para caer, para tal vez solo voltear a ver las estrellas que nos miran desde arriba.





“El tiempo cae”  
óleo sobre tela, 100 x 120 cms.



“Tiempo sobre tiempo”  
óleo sobre tela, 90 x 120 cms.





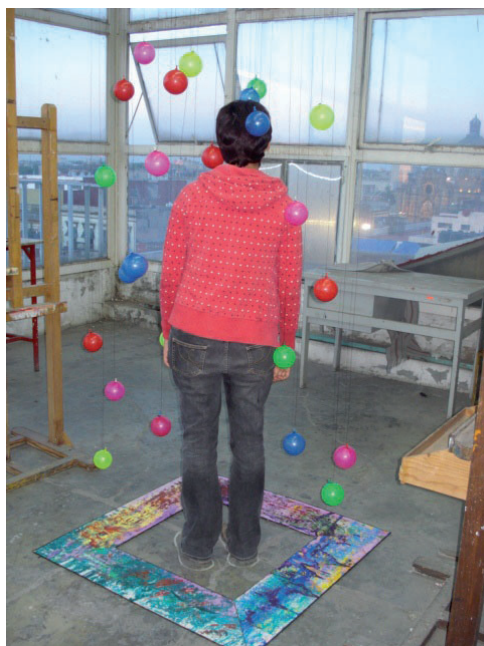
“Tiempo sobre tiempo”, el cuadro respecto al plano sintáctico está resuelto del mismo modo, los elementos son iguales a los anteriores cuadros; sin embargo, hay una purificación en la imagen, el color es mucho más claro y transparente, sugiriendo la idea volátil del tiempo, el tiempo que se queda y aquel que se va; el contraste en los círculos es mayor lo cual resuelve de una mejor manera la idea de los espacios que permanecen y se generan entre cada uno de los círculos, resaltando la idea del tiempo sobre el tiempo. El paisaje del fondo se vuelve abstracto, solo sugerente de un espacio, la mancha es la encargada de introducir al espectador al cuadro, pues parece ir de los extremos al centro; la intencionalidad sigue siendo la misma que ha permanecido en el desarrollo de esta etapa del proceso creativo, que se dirige hacia la experiencia de orden estético.

Hasta este momento se han presentado los distintos procesos que ha tenido mi trabajo práctico, las transformaciones en el plano semántico y las soluciones que me ha otorgado el sintáctico; hemos podido ver también que la pragmática ha sido diferente en las distintas etapas; sin embargo si son obvias las constantes que han movido mis intencionalidades, la manera de resolver, la manera de trabajar y el desarrollo que ha tenido el presente trabajo mediante la experimentación y el trabajo continuo.

Parte de este proceso se dio como continuidad al trabajo que fui realizando, como consecuencia de la elaboración de los polípticos que me generaron diversas ideas; por un lado la idea de integrar al espectador a la formación de nuevas imágenes a partir del acomodo libre dando un orden y una posibilidad distinta al trabajo; es de los polípticos de donde surge el primer acercamiento a la idea de crear una pieza en particular que sea pictórica y que a la vez tenga la posibilidad de ser una pieza tridimensional. A la par, la idea de integrar al espectador y hacer que literalmente se vuelva parte de la pieza pero sin olvidar la parte pictórica y de experiencia por parte del espectador que he defendido a lo largo del trabajo me llevan a la realización de la última pieza titulada: “Tiempo adentro”.







“Tiempo adentro”, 100 x 100 x 180 cms aprox.



Donde la intencionalidad primaria se basa en el espectador y el tipo de respuesta que tendrá, en el tipo de experiencia que vivirá.

La pieza reúne las preocupaciones que tuve a lo largo de este proceso, contiene la preocupación por los aspectos pictórico resueltos en la parte de abajo de la pieza; he de decir que este trabajo reúne el tiempo mismo, pues la pintura de abajo es el residuo de muchos de los ejercicios que realicé en este periodo de mi paso por el posgrado en artes visuales, simbólicamente están ahí mismo todos los trabajos contenidos, en forma de





paisajes abstractos, donde lo que hice fue sólo resaltar y conservar algunas de sus partes provocadas por el accidente.

La pieza integra el elemento del tiempo en un plano distinto a través de las esferas de color, fue mi forma de traducir los círculos a una forma tridimensional, para que la persona pudiera integrarse a la pieza y ser parte de ella, las huellas en el piso funcionan como código de acceso y la forma en la cual el espectador asume que puede entrar.

He de mencionar que generó diferentes tipos de reacción pues hubo quien desde afuera del recuadro se volvió parte de ella mediante el juego con las pelotas; se que la interpretación de esta pieza puede variar mucho y ser percibida de distintas maneras; se que posiblemente no tenga una relación directa con el tiempo o algún elemento que permita asegurar que deba entenderse así; sin embargo, creo que todo mi trabajo ha sido dirigido y enfocado a la subjetividad de los espectadores, intentando que sea su libertad lo que les permita disfrutar la obra de la manera que ellos sientan más adecuada, he intentado no condicionar las posibles lecturas en ninguno de mis trabajos.

*“Todo hombre descubre en la poesía y en el arte su propia realidad más profunda...”<sup>12</sup>*

Esta pieza en particular considero puede ser muy abierta por los elementos empleados, pues ya las pelotas sugieren algo por naturaleza, dirigen a la idea del juego, como lo hiciera con algunos de mis compañeros de taller quienes al verla comenzaron a jugar, lanzando las pelotas en todas direcciones; pueden transportarnos en el tiempo, al tiempo de una niñez quizá; al tiempo de la navidad como dijo otro compañero, no se puede llevarnos a muchas partes, lo importante es que genere algo.

*“La poética de la obra “abierta” tiende a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo en una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada”.<sup>13</sup>*

Por otra parte considero que a este trabajo se le une otro elemento importante, el movimiento, pues quien participó en la pieza no pudo evitar mover y jugar con las pelotas, verse y sentirse parte de la pieza, recorrerla con los ojos y las manos de arriba abajo y de un lado a otro.

12 Chiodi, Pietro. *“El pensamiento existencialista”*, p.189  
13 Eco, Humberto. *“Obra abierta”*, 74-45





Encontré de esta manera la forma de resolver mis inquietudes que tuve a lo largo de dos años, la experiencia estética, la permanencia de la pintura, la preocupación por el espectador, la integración de otros materiales ajenos a mi propuesta, encontrando la solución y la conclusión de ese trabajo en esta última pieza.

Siempre al hacer partí del tipo de pintura que me emociona, el de la expresión, aquel que nos permite sentirnos parte de algo, que nos deja ser quien somos, aquel mediante el cual podemos sacar los mas oscuros sentimientos, las más bellas cosas que no podemos decir con palabras, aquel que para mi refleja lo interno de los individuos y nos permite vivir un aquí y ahora.

*“El arte no le sobreviene a la realidad ya existente, sino que funda una nueva realidad; el arte no refleja un espíritu ya formado, sino que nos enseña él una nueva forma de humanidad, el arte no expresa un mundo acabado, sino que descubre él un mundo nuevo; y ello porque el arte se instala en el propio corazón de la realidad en movimiento y porque la obra de arte es en sí una realidad, un espíritu, un mundo: su propia realidad, su propio espíritu, su propio mundo”.*<sup>14</sup>

Se que puede parecer romántica y ya caduca la idea del arte de la contemplación, hablar de la experiencia estética, de lo que puede sentir uno con una obra; sin embargo, no es tan irreverente pensar que estas nuevas formas de hacer arte puedan darle cabida a la experiencia estética.

Debo confesar que este proceso deriva en nuevos proyectos que deseo realizar, me dan la pauta por un lado para seguir definiendo aquello en lo que creo; en la emoción que puede generarnos una pintura, en el discurso que puede ofrecernos, pero me deja con ganas de rebasar límites, de generar nuevas propuestas, de continuar en la búsqueda de nuevas formas, de nuevas cosas; es sólo este el principio de lo que viene, el origen de un punto desconocido aún, pero intuido ya, al cual quiero llegar.

...Es aquí donde el tiempo comienza a empezar...

14 Pareyson. *Op.cit*, p.58





# onclusions





## Conclusiones

A lo largo de la investigación mencioné puntos que consideré importantes para su desarrollo, y comprensión por parte del lector.

La interrogante de ¿qué pasa con el arte actual? Fue lo que me lleva a la realización de tal investigación, encontrando en el camino las nuevas formas y estrategias con que opera el arte actual.

Si bien la muerte de la pintura como se ha nombrado desde hace mucho ha sido una mera especulación, es por los diferentes criterios con que el arte es valorado actualmente, no podemos hablar de una muerte fatalista de la pintura pues pintores han existido siempre y en el surgir de estas nuevas formas de hacer arte, los pintores han seguido produciendo cantidades de cuadros inimaginables.

Siempre fue la pintura la reina madre de las artes, era quien definía y ponía los parámetros artísticos con los que era valorado el arte, es en el siglo XX donde se transforma esto, dejándola en un plano secundario, deja su reinado convirtiéndose en una más de las disciplinas, ahora cohabita con todas y cada una de las formas artísticas con las que se opera hoy en día.

Es cierto, que se habla de la pintura como una disciplina muerta, ya caduca; sin embargo, debemos tener presente que son filósofos, mercaderes y críticos quienes hacen estas afirmaciones, no son artistas, ellos han seguido produciendo en sus talleres, tal vez han expandido los límites que tenía la propia pintura.

Se han insertado nuevos recursos y materiales a las obras pero no podemos ni siquiera pensar en idea que la pintura haya muerto o suceda esto algún día.

Es el siglo XX un momento decisivo para la historia del arte, pues se viven muchas transformaciones sociales y artísticas. Es un momento de cambio para el mundo, llegan nuevas tecnologías y con ellas nuevas formas de proceder en las artes, se viven la mayor cantidad de cambios en los estilos artísticos, se marcan diferencias entre el modernismo y la vanguardia, surgen estrategias como el pastiche, el eclecticismo, la apropiación, la simulación, etc., como si se hubiesen agotado todas las alternativas para hacer, para producir dentro de la esfera del arte.

Otras disciplinas toman mayor fuerza, hay ordenamientos diferentes en cuanto a las artes.







Si bien ha sido importante marcar ciertas diferencias entre los hechos ocurridos a finales del siglo XX, es porque las preocupaciones artísticas han sido variables, han pasado por la preocupación formal, por los aspectos sintácticos que componen la obra, por la idea de innovación, por la búsqueda de la autonomía de los aspectos políticos y sociales de un país, por romper con lo anterior; hasta vivir el arte y hacer de él una experiencia de vida, un ritual, una continuación de la vida, un ambiente, una idea.

No habíamos visto en la historia tantos cambios en un periodo de tiempo tan corto, no imaginábamos los alcances y las transformaciones del arte en el siglo XX.

Nunca pensamos que la emancipación del arte con la fotografía pudiera derivar en tantas cosas, en el acceso al arte por todo tipo de personas, nos imaginamos un arte incluyente, participativo, un arte para todos; no creímos que esta apertura derivara en muchas, en la mayoría de las ocasiones en su propia decadencia, en la confusión de las obras, en la exclusión de la mayoría porque sólo unos cuantos comprende las obras actuales.

Constatamos que los conceptos de estética y belleza son nulos para el arte actual, operan ahora bajo otros parámetros que no tienen que ver con la experiencia estética. Ahora para comprender el arte actual se debe tener conocimiento previo; es decir que basa sus valores bajo el carácter cognitivo de la comprensión de la obra de arte.

No puedo generalizar si el arte actual es decadente o progresivo, se vuelve subjetivo el juicio de valor que puedo hacer; pues para algunos es la mejor etapa que ha podido tener el arte, donde todo se vale, donde todo es posible, donde prácticamente podemos hacer que cualquier cosa sea arte, donde los aparatos legitimadores del arte deciden que es y que no es arte aún carezca de sentido, aún necesitemos de un manual completo para comprenderlo.

Ha quedado claro que los paradigmas artísticos han cambiado, los hombres hemos cambiado, el mundo ha cambiado y seguramente todo se transformará aún más.

El supuesto retorno de la pintura se da como consecuencia a la frialdad de los nuevos medios con que se produce el arte en esos momentos, regresa con estrategias que resuelven el transitar por el pasado y el presente, retoma del pasado inmediato los elementos para re configurar nuevas imágenes y recupera la idea del oficio, de la manufactura, del hacer.





La investigación me hizo recorrer mediante la reflexión los distintos caminos que ha habido en este periodo de la historia del arte; reconociendo muchas de las aperturas que se han generado en todo este ir y venir, he comprobado con satisfacción que la pintura es una disciplina que jamás podrá morir, que tiene en sus cualidades las virtudes más honestas y de liberación de la subjetividad.

En cuanto al proceso creativo tuve del mismo modo altibajos que me permitieron encontrar distintas soluciones creativas y me colocaron en un punto distinto del que comencé, dándome la pauta hacia dónde quiero emprender el nuevo viaje; dicho proceso resultó en una reflexión práctica que solo deja nuevas puertas abiertas listas para ser transitadas.

Definé mi preocupación primaria que si bien puede ser sumamente romántica es la que me mantiene en la pintura “la experiencia estética”, la importancia hacia el espectador se me ha vuelto una obsesión, es para él para quien se produce, por lo tanto hay que definir siempre lo que queremos hacer de nuestro trabajo, trabajar y dejar que sea la obra quien nos dirija.

Del mismo modo he de decir que esta etapa abre mis expectativas a la realización de nuevos proyectos donde la pintura ocupará siempre su lugar, sin embargo, no limitaré mis expectativas a una sola disciplina, me encuentro en un punto de partida hacia nuevos horizontes y que sea el arte el que me lleve. Claro! siempre teniendo en mente que:

“No es lo mismo hacer arte con cualquier cosa, que hacer que cualquier cosa sea arte”





**Bibliografía:**

- 1- Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*. México. Trillas. 1992.
- 2- \_\_\_\_\_, *Teoría del dibujo; su sociología y estética*. México. Ediciones Coyoacan. 1999.150pp
- 3- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, México, FCE, 2005, 281pp.
- 4- Berman, Marshal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI, 2004, 386pp.
- 5- \_\_\_\_\_, et al, *El debate modernidad, posmodernidad*, Buenos aires, Punto sur, 1989, 400pp
- 6- Braudillard, Jean, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 2000, 203pp.
- 7- \_\_\_\_\_, *Crítica a la economía política del signo*, México, siglo XXI, 1993, 194pp.
- 8- \_\_\_\_\_, *El complot del arte*, Amorrortu/editores, 2007, 125pp.
- 9- \_\_\_\_\_, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1984, 205pp.
- 10- \_\_\_\_\_, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, colofón, 1988, 238pp
- 11- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós comunicación. Barcelona. 1986.





- 12- Benjmin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Itaca. 2003.
- 13- Briuega, et.al., *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, visot la barca de medusa.
- 14- Buchloh, Benjamín, *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid. Akal. 2001.
- 15- Calabrese, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidos, 1987, 279pp.
- 16- \_\_\_\_\_, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994
- 17- Chávez, Julio, Et. Al. *Arte y diseño: experiencia, creación y método*. México. UNAM. 2002. 234pp
- 18- Chiodi, Pietro, *El pensamiento existencialista*, México. Paidós. 1987.146pp
- 19- Crow Thomas, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 1996.
- 20- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*. La balsa de medusa, 283pp
- 21- \_\_\_\_\_, *Estética después del fin del arte*. La balsa de medusa. Filos. 286pp
- 22- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, México, Alianza forma, España, 2006, 364pp.
- 23- Del conde, Teresa *pintura mexicana 1950-1980*.







- 24- Debroise, Oliver, *Un posmodernismo Mexicano*, México, México en el arte no. 16 primavera de 1987.
- 25- \_\_\_\_\_, *Posmodernismo "Una parodia mexicana"*, México, La jornada semanal 2 de julio 1998.
- 26- Derrida, Jaques, *La verdad en pintura*. Barcelona. Paidós. 2001.
- 27- Dorflès, Guillo, *El devenir de las artes*, México, FCE, 1977, 318pp.
- 28- Driben, Leila, *Y la pintura Donde esta? Y Reynoso Poelenz "Vigencia de la pintura"*, México, Saber ver, 2a época, Febrero- Marzo 2004.
- 29- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona-México, Ariel, 1979, 355pp
- 30- Ende, Michael. *Momo*. México, Alfaguara, 2008, 271pp.
- 31- Gadamer, Hans George. *Los caminos de Heidegger*. Barcelona. Herder. 2002. 409 pp
- 32- Greemberg, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidos, 2002, 297 pp.
- 33- Guash, Anna, *El arte último del siglo XX, del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, 596pp.
- 34- \_\_\_\_\_, *los manifiestos del arte posmoderno*. Barcelona, Alianza edit. 2001
- 35- \_\_\_\_\_, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, ediciones el Serbal, 1997.





- 36- Gubert, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona. Anagrama. 1996.
- 37- \_\_\_\_\_, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid. Akal. 1989.
- 38- Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, Mondadori, 1990
- 39- Heidegger, Martín, *El concepto de tiempo*, México, Trotta, 2006. 69 pp
- 40- Hal, Foster, *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2002. 234pp
- 41- Haring, Keith, *Diarios*. Barcelona. Galaxia Gutemberg, 2001
- 42- Honnef-Hearling, *Arte contemporáneo*, Alemania, Taschen, 1989, 238pp.
- 43- Huysen, Andreas, *Después de la gran división*. Buenos Aires. 2002. 380pp
- 44- Ives, Michau, *El arte en estado gaseoso*. México, 2007. 169 pp.
- 45- Jameson, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta, 1999.
- 46- Krauss, Rosalind, *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza editorial. 1996.
- 47- Kuspit, Donald, *El fin del arte*. Madrid. Akal. 2002
- 48- \_\_\_\_\_, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid. Akal. 2001





- 49-Ortega y Gaset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1983, 234pp.
- 50-Reynoso, Pohlenz, *Vigencia de la pintura*. México, Saber ver. Segunda época. Febrero- Marzo, 2004
- 51- Romero, Brest, *La pintura del siglo XX*. México. FCE. 1978. 470pp
- 52- Sánchez Garay Elizabeth, *Vanguardias y Neo vanguardias artísticas: un balance de fin de siglo*. México. Plaza y valdez. 2003, 184pp
- 53-Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires. Lozada. 1998. 67pp.
- 54-Walter, Jonh, *El arte después del pop*, México, Labor, 1975
- 55- Wallis, Brian, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid. Akal. 2001
- 56- Wood, Paul, et.al., *La modernidad a debate*, Madrid, Akal, 1999, 270pp.

