



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

“CAMBIOS DE PARADIGMA EN LA PRÁCTICA PICTÓRICA:  
DE LA PINTURA MODERNA A LA PINTURA CONTEMPORÁNEA”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
OSCAR ROBLES GONZÁLEZ

DIRECTORA DE TESIS  
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO D.F., JULIO 2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Agradecimientos

*Son muchas las personas que a mi alrededor han contribuido de mil maneras, no sólo en la culminación de esta tesis, sino en hacer de la exploración del fenómeno artístico, una actitud de vida para mí. La lista de mis amigos y compañeros de conversación, de mi familia y mis maestros, podría extenderse, no de manera infinita, pero sí de manera suficientemente numerosa como para hacerme incurrir en omisiones involuntarias. No obstante, quiero expresar mi agradecimiento sincero a todos ellos. Especialmente a aquellos que han estado involucrados más cercanamente con este proceso.*

*A Blanca Gutiérrez Galindo por su apoyo siempre oportuno. A Ángeles Trejo Román por su cercanía y su paciencia. A Salvador Hernández G., por su altruista participación en el diseño de esta tesis. A mis maestros de pintura, Julio Chávez y Javier Anzures. A la Universidad Nacional Autónoma de México con la que me considero en deuda vitalicia.*

*Y a todos quienes directa o indirectamente me han alentado con su compañía y su diálogo enriquecedor.*

Ilustración de portada:  
Oscar Robles González,  
*Sin título*, 2005, solución  
de cloro sobre papel.

Impreso en México

# Índice

|                                                                                             |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Introducción</b>                                                                         | 7  |
| <b>1 El paradigma pictórico moderno: expresión, construcción bidimensional y cromatismo</b> | 15 |
| 1.1. Sobre la noción del paradigma pictórico moderno                                        | 19 |
| 1.2. Caracterización de lo pictórico moderno                                                | 22 |
| 1.2.1. La bidimensionalidad del cuadro y la construcción del espacio bidimensional          | 25 |
| 1.2.2. El aspecto constructivo a través del color                                           | 30 |
| 1.2.3. Sobre la expresión subjetiva y el gesto pictórico                                    | 39 |
| 1.3. Sobre la modernidad y la autonomía del arte                                            | 45 |
| <b>2 Lo pictórico y lo postpictórico</b>                                                    | 51 |
| 2.1. El ideal de pureza en la abstracción postpictórica                                     | 52 |
| 2.2. La pintura monocromática y el agotamiento de la historia progresiva de la pintura      | 60 |
| <b>3 El giro conceptual</b>                                                                 | 65 |
| <b>4 El Pop y su herencia en la pintura</b>                                                 | 71 |
| <b>5 Algunas orientaciones de la pintura actual</b>                                         | 75 |
| 5.1. Lo híbrido y lo fragmentario                                                           | 78 |
| 5.2. Diversidad y descentramiento                                                           | 91 |
| <b>Conclusiones</b>                                                                         | 95 |
| <b>Bibliografía</b>                                                                         | 99 |

## Introducción

Aunque la práctica pictórica se ha llevado a cabo ininterrumpidamente a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, ésta ha tenido transformaciones que no sólo corresponden a cambios de estilo, sino a cambios radicales en la manera en que los artistas plantean la relación entre este medio y su carácter de objeto artístico. Es evidente que la pintura fue uno de los soportes que, ya sea por sus transformaciones formales, por su presencia o incluso por su ausencia, tuvo un lugar central en los procesos del arte moderno.

En la segunda mitad del siglo XX, la pintura jugó un papel distinto, no sólo porque perdió gradualmente la centralidad anterior, sino porque muchos de los movimientos artísticos, sobre todo de las décadas del sesenta y setenta, tuvieron entre sus características fundamentales el alejamiento de los medios tradicionales, privilegiando otras posibilidades de expresión artística y renunciando también a regirse por la delimitación que, salvo algunas excepciones, había permanecido nítida entre disciplinas específicas como la pintura, la escultura o el grabado. Esta expansión de los territorios del arte suscitó la aparición de una gran variedad de expresiones artísticas no tradicionales y no pictóricas.

No obstante, la pintura se ha seguido practicando. Pero esta práctica no puede tomarse sólo como una continuidad de las propuestas pictóricas del arte moderno de principios de siglo, puesto que tras el giro conceptual de las artes, tras las transformaciones implicadas en una disolución de las fronteras entre los diversos medios artísticos y después de los cambios sucedidos en la actividad artística en general, incluidos los análisis teóricos, los modos de difusión y recepción de las obras de arte y la producción de imágenes y de propuestas artísticas, la pintura se vio también modificada cualitativamente.

En primer lugar porque cuando se habla de arte contemporáneo, se piensa en toda una gama de recursos entre los

que la pintura ocupa cada vez más un lugar marginal, o al menos más reducido en comparación con otros momentos de la historia del arte reciente.

Pero insistimos, a pesar de que comparte el escenario con otros medios de expresión artística, la pintura se sigue practicando prolíficamente. En algunos casos la práctica de la pintura replantea su funcionamiento desde la plena conciencia de estas transformaciones, en otros casos se practica una pintura que sin atender a estos cambios, teniendo o sin tener conciencia de ellos, busca restablecer una línea de vinculación con propuestas que tienen una relación más directa con despliegues formales cercanos a los procesos de la pintura moderna o incluso acudiendo a recursos de tradiciones anteriores al periodo moderno del arte.

Esto deriva en una práctica actual que asume la coexistencia de tendencias muy diversas y distintas, a veces vinculadas entre sí, a veces ajenas unas a otras y en ocasiones contradictorias o confrontadas, entre las que resulta difícil ubicar algo parecido a una identidad de época.

Estos procesos de transformación han suscitado innumerables discusiones, confrontaciones, declaraciones de defunción de la pintura, declaraciones de retorno o replanteamientos de sus problemas fundamentales. La intención de esta tesis es ganar claridad sobre la naturaleza de esos cambios y sus consecuencias en la práctica pictórica actual. Para ello partimos de la premisa de que muchos de los cambios acontecidos en la pintura están relacionados con cambios radicales en los paradigmas que valorizan el arte y nuestro objetivo es hacerlos explícitos. Así, buscaremos un primer acercamiento al tema, esbozando una de las posibles líneas argumentales.

Para ello habrá que contrastar las transformaciones estructurales implicadas en la pintura moderna, es decir, los planteamientos pictórico-formales que están en la base del tipo de pintura realizado por las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, con los desplazamientos de las estructuras conceptuales del arte contemporáneo e identificar sus consecuencias en la práctica pictórica más reciente.

Para dar un seguimiento documentado de estos desplazamientos será útil conocer las principales líneas de discusión que involucran el tema del status de la pintura frente a las transformaciones implicadas en el arte contemporáneo e

identificar los paradigmas desde los cuales se articula el sentido de algunos casos característicos de la pintura actual.

El tema ha sido abordado en muchas ocasiones desde múltiples puntos de vista, desde los catálogos de exposiciones, hasta los textos que asumen una postura crítica frente a algunos tipos de producciones y/o defendiendo la obra de determinados artistas. Muchos de estos textos forman parte de recopilaciones que dan seguimiento a debates y reflexiones en torno a tendencias, movimientos o grupos de artistas pintores. Los textos que buscan explicar el paso de un estado moderno del arte a uno distinto, como es el caso de *Después del fin del arte*, de Arthur Danto, o los que intentan describir la producción pictórica actual desde una perspectiva panorámica como el libro titulado *Vitamin P, New Perspectives in Painting*, son muestra de la preocupación por definir el estatus del arte y de la pintura en la actualidad y por mostrar sus manifestaciones como un medio vigente, pero cuya vigencia y vitalidad exige un análisis, puesto que en la práctica del arte contemporáneo se ha hecho menos obvia la justificación del despliegue de recursos técnicos tradicionales que la aparición de medios novedosos.

Para este primer acercamiento, he partido de una afirmación que aparece en uno de tantos artículos escritos alrededor del tema. Se trata de una afirmación de Mary Kelly acerca de la existencia de un paradigma moderno del arte que descansa sobre presuposiciones pictóricas y que resulta insuficiente para explicar la producción actual, cuyas búsquedas y estrategias no se explican dentro de los límites de tal paradigma. El planteamiento de Mary Kelly es el siguiente:

Si es aceptable definir este interés suscitado [por la categoría de 'modernidad'] en otros términos, como la predominancia de un discurso particular dentro de la jerarquía de discursos que constituyen la modernidad como campo discursivo, entonces la eficacia de ese discurso se puede describir con mayor exactitud como la producción de una norma para la representación pictórica que no corresponde necesariamente a ninguna pintura concreta, sino más bien a un conjunto de presuposiciones generales que tienen que ver con el «Arte Moderno».<sup>1</sup>

El desarrollo concreto de esta tesis consiste en desarrollar los distintos elementos implicados en esta afirmación bre-

<sup>1</sup>Mary Kelly, "Contribuciones a una revisión de la crítica moderna" (1981), en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, pág. 88.

ve, pero plena de implicaciones. Los recursos metodológicos están centrados en el contraste y la reflexión de testimonios escritos en los que se aborda el problema de la circunstancia actual de la pintura. Más que centrarnos en la producción de un periodo específico que podría ubicarse en las décadas de los años ochenta y noventa (y en la medida de lo posible en producciones más recientes, posteriores al 2000), muchas de estas propuestas requieren la comprensión de procesos cuya línea evolutiva encuentra origen desde mediados del siglo XX, de modo que los procesos a revisar se verifican en tiempos muy extensos. Así, la delimitación estará enmarcada del mismo modo impreciso en que podemos enmarcar la noción de *arte contemporáneo*, que situamos en la producción artística de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo después de la década del sesenta y que distinguiremos del arte moderno, correspondiente más bien al arte de las vanguardias y sus derivaciones. Pero dado que el sentido general del trabajo es hacer una distinción cualitativa entre lo moderno y lo contemporáneo, la delimitación temporal debe ser aún más holgada.

Para contrarrestar esta dificultad metodológica, tomaremos como referencia algunos textos que se han dado a la muy difícil tarea de establecer momentos y coyunturas especialmente significativas en la historia reciente del arte, sobre todo en lo referente a la pintura, procurando comparar diversas posiciones y haciendo explícitas sus diferencias. Acudiremos también a testimonios de pensadores y artistas que abordaron el asunto y cuya influencia se ha considerado determinante en las orientaciones que estudiaremos. Asimismo, consideraremos la dialéctica entre el pensamiento teórico acerca del arte y el pensamiento de los creadores en los casos en que existan fuentes fiables para conocer las opiniones o argumentos que ofrecen sobre su propia obra.

También, y de modo no menos importante, consideraremos para el análisis, casos concretos de obras pictóricas desde los que pueda mostrarse con evidencia cada uno de los paradigmas desde los cuales se ha articulado su sentido.

Antes de empezar el desarrollo del tema debemos aclarar que partimos de algunas premisas conceptuales. La primera es la distinción cualitativa entre el periodo del Arte Moderno y el periodo del Arte Contemporáneo, términos que se considerarán en apego al uso general que identifica el Arte Moderno con el periodo que parte desde las primeras ruptu-

ras con la representación mimética en las últimas décadas del siglo XIX y encuentra su desarrollo en las vanguardias históricas y sus derivaciones en la primera mitad del siglo XX; y el Arte Contemporáneo como aquel que se despliega después de la Segunda Guerra Mundial, pero sobre todo, a partir de la década del sesenta. Pero cabe añadir que no se trata sólo de una distinción cronológica, sino de un conjunto de diferencias cualitativas que incluyen los modos de producción, la forma en que se sustentan teóricamente y la forma en que las obras de estos periodos se asumen como arte.

Parte de los objetivos del trabajo consiste en clarificar estas diferencias y detallar la articulación entre estos dos momentos. Se asume de antemano que la especificidad de lo pictórico es identificable en el primer periodo mencionado y que en el segundo ésta se diluye del mismo modo que la centralidad de un discurso histórico occidental unitario. Por ello procuraremos poner especial atención a los matices y singularidades de cada caso frente a nociones importantes en la investigación que se propone. Nociones como "lo conceptual", los "retornos de la pintura", lo "pictórico", los "medios no tradicionales", se ubicarán con claridad con respecto al contexto histórico en que aparecen.

La noción de "paradigma", difundida a otras áreas desde la filosofía de la ciencia<sup>2</sup>, implica rastrear en cada caso las premisas, aquí estéticas, que derivan en intencionalidades conscientes o inconscientes. Asumiendo la complejidad de la obra artística se harán explícitos, cuando el caso lo requiera, los diversos enfoques que corresponden con dimensiones constitutivas de la obra artística y que pueden ser examinados por separado: los aspectos técnico-formales, los aspectos técnico-materiales, la dimensión conceptual, la dimensión expresiva, los modos de producción, los modos de recepción o cualquier otro enfoque sobre el que la noción de paradigma (cómoda precisamente por su amplitud) no resulte suficiente para examinar de modo específico una línea de transformación.

Nuestro recorrido dará comienzo con una exploración del paradigma pictórico del arte moderno con la finalidad de tener al alcance elementos de contraste y/o de similitud con la pintura más reciente. Con ello daremos cuenta de algunos elementos que constituyen los fundamentos de dicho paradigma. En seguida haremos una revisión de momentos y articulaciones históricas en donde se resquebraja, ejemplificando con obras

<sup>2</sup>El término en la acepción que nos interesa fue desarrollado por Thomas Kuhn en su libro *La estructura de las revoluciones científicas* (1962) para analizar los cambios de perspectiva en el planteamiento de problemas y soluciones de la ciencia. Admitimos de antemano que su empleo se asume como una aplicación analógica al terreno del arte, como se ha hecho ya en varias ocasiones por analistas de este campo.

pictóricas que formaron parte de los cambios que condujeron a lo que podemos llamar cambios de paradigmas o, en su caso, a la disolución de los anteriores y la gestación de nuevos criterios que en su diversidad no reconocen un paradigma dominante. Entre estos cambios, abordaremos en el segundo capítulo la abstracción postpictórica, uno de los momentos límite del paradigma moderno. El tercer capítulo estará centrado en mostrar la influencia del giro conceptual en la manera en que la pintura contemporánea se desarrolló y en el hecho de que los presuntos retornos de la pintura, incluyen, en muchos casos, un *argumento* conceptual. El cuarto capítulo estará dedicado a examinar las implicaciones del arte Pop como movimiento que evidencia la disolución del paradigma estético moderno. Por último buscaremos dar cuenta de la multiplicidad de propuestas que incluyen a la pintura como soporte, aunque en maneras muy diversas, y mostraremos cómo el contexto del arte actual permite y promueve esta diversidad que en buena medida implica la disolución de los paradigmas del arte moderno. No obstante, veremos también que es posible agrupar, si bien recurriendo a un esquematismo que no intenta ser absoluto, algunos rasgos de la pintura contemporánea, asumiendo que toda investigación que pretende dar cuenta de tendencias generales tomando como referencia un momento histórico sin delimitación geográfica precisa se realiza bajo el riesgo de incurrir en penosas omisiones. Por eso aceptaremos de antemano la limitación impuesta por el alcance de las fuentes de información generadas a partir de los circuitos nacionales e internacionales de difusión, asumiendo que lo que se dice aquí no puede ser sino producto de una mirada fragmentaria que habrá conseguido su propósito en la medida en que se establezca con claridad una caracterización que permita identificar los paradigmas desde los cuales articulan su sentido las obras que se han elegido y que se estudiarán.

Aún asumiendo esta limitación, pensamos que es posible ganar claridad sobre la articulación entre los diversos paradigmas y la construcción del sentido de la obra artística y esto ayudará a valorar con mayor objetividad las distintas orientaciones de la pintura y ayudará a ganar solidez en la argumentación sobre la intencionalidad de las propuestas pictóricas actuales.

Por otro lado, resulta casi inevitable que una investigación sobre este tipo de temas se vea inclinada a asumir una posición que conlleva la aceptación de una perspectiva histórica

que se valida voluntaria o involuntariamente al ser tomada como base para la argumentación, pero quiero dejar en claro una de las premisas de las que no pierdo conciencia: las historias del arte son locales, parciales y diversas. Asimismo, la reflexión sobre la historia del arte se asume como resultado de lo que puede decirse desde una perspectiva específica. El paradigma que analizaré ha tenido su desarrollo en un debate predominantemente europeo y estadounidense, pero interesa por su amplia repercusión no sólo en estas regiones, sino que sin duda ha penetrado las esferas del arte nacional en donde ha tenido sus propios matices correspondientes a circunstancias específicas. En México, las tensiones alrededor de la pintura tienen su propia historia, pero esto no significa que no existan algunos puntos de contacto con la gestación de los paradigmas de los que hablamos en coyunturas que han tenido repercusión en la producción de los artistas mexicanos. En los años cincuenta, por ejemplo, se vivía intensamente en el arte mexicano, el debate entre la necesidad de conservar el realismo social en aras del ideal de un arte para el pueblo y la inquietud por abrir espacios para la producción de la pintura abstracta. El sentido mismo de la modernidad pictórica ha sido núcleo de las tensiones en la reflexión sobre el arte mexicano. Muchas de las agrupaciones artísticas de los años setenta tienen entre sus objetivos la apertura a medios artísticos no tradicionales, no como una postura de deslumbramiento o sumisión ante supuestos "adelantos" de hegemonías extranjeras, sino partiendo del sentido que esta ruptura tiene en lo local, dada la fuerte tradición pictórica que se había posicionado como el arte oficial. En los años ochenta aparece un nuevo impulso a la pintura, visible en el apoyo al movimiento del neomexicanismo y a producciones neoexpresionistas que genera también un impulso renovado de la discusión alrededor de la pintura. En la época actual, el discurso de los productores y críticos de arte suele asumir una posición cosmopolita aun en los casos en que se trata de abordar problemas muy localizados, pero sigue siendo tema de debate la revisión del papel de la pintura en la construcción histórica del arte mexicano. Todos estos, temas que exigen un desarrollo centrado en mostrar su complejidad dentro del contexto nacional. Sin embargo, su análisis merecería un trabajo que rebasa los límites aquí propuestos. En este sentido, quedará pendiente un posible abordaje de la problemática de las

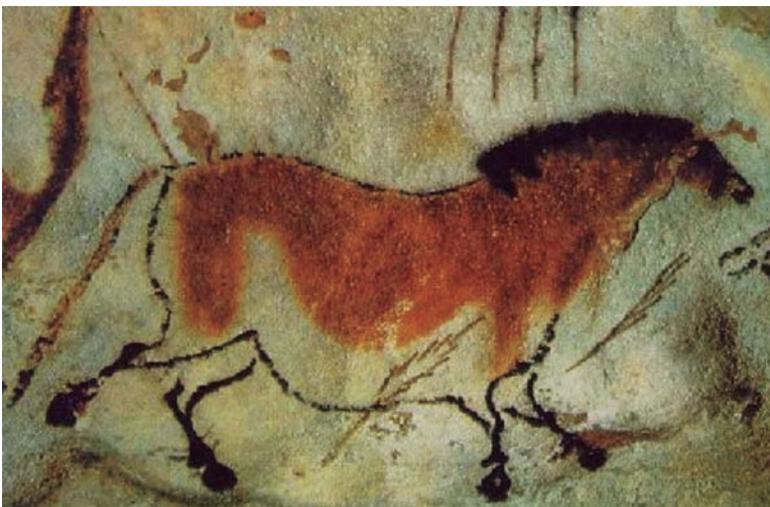
tensiones generadas en la historia de la pintura mexicana alrededor de sus determinaciones como medio que además ha sido protagonista en la construcción de la identidad cultural nacional. No obstante, varios de los debates al respecto pueden quedar incluidos dentro de las consideraciones generales que sí abordaremos y en otros casos, la caracterización general que intento aquí puede ser base para contrastarse en un futuro con los matices y diferencias de la circunstancia local.

No habría que soslayar que se trata de un tema muy debatido en el ámbito de las academias de arte, en las que se practica la pintura de manera muy frecuente y constante (al menos así sucede en México), y dadas las posiciones que incluso han derivado en francas confrontaciones entre pintores que asumen esta práctica desde perspectivas distintas, considero que se contribuye de manera importante a la comprensión de la pluralidad del ejercicio del arte contemporáneo en tanto se muestre con evidencia el sentido diverso de algunas de las orientaciones de la pintura de hoy.

# 1

## El paradigma pictórico moderno: expresión, construcción bidimensional y cromatismo

La pintura como práctica rudimentaria de marcar superficies con colores, es milenaria. Parece que ha acompañado al hombre desde siempre. Permanece y, seguramente, permanecerá. No obstante, el rudimento de la sustancia impregnada a una superficie es apenas un mínimo criterio para dar unidad a una gama inmensa de manifestaciones que pueden ser portentosamente distantes ente sí. ¿Qué hay de común entre un bisonte rupestre (fig. 1) y la onomatopeya en un globo de diálogo pintado por Roy Lichtenstein (fig. 2). ¿Tenían las mismas intenciones generales Jan Van Eyck (fig. 3) en su pintura descriptiva e ilusionista y Robert Delaunay (fig. 4) en sus pinturas abstractas de rítmicos círculos coloreados? Es evidente que su práctica pictórica se articula sobre intenciones distintas. ¿Ante esto, es siquiera válida la pregunta sobre qué es la pintura artística en general? El concepto de arte se ha transformado a lo largo de la historia y es difícil hablar de elementos esenciales de unidad para ese concepto cambiante. Y, por lo tanto, la validez de la pregunta por aquello que hace de la pintura un arte es todavía más cuestionable.



1. Pintura rupestre,  
Lascaux, Francia,  
periodo paleolítico



2. Roy Lichtenstein,  
*Varoom!*, 1963



3. Jan Van Eyck,  
*Matrimonio Arnolfini*, 1434



4. Robert Delaunay,  
*Joie de vivre*, 1930

Y, sin embargo, la búsqueda de definición de la especificidad de la pintura frente a otros medios artísticos ha tenido consecuencias relevantes en la práctica de la pintura a lo largo del siglo XX. Esta definición ha estado en relación directa con la movilidad del concepto de arte en general. Los intentos de abarcar la totalidad de la práctica pictórica requieren una caracterización sumamente holgada que poco agrega a lo que hemos dicho ya: pigmento sobre superficies (y que acaso resulta ya también incierto). Pensemos por un momento en el intento de Antonio Carrere y José Saborit quienes para definir la pintura artística sugieren tres vías a través de las cuales puede ésta abordarse para buscar sus rasgos característicos:

... un cuadro, una pintura, un objeto físico que alguien elaboró a partir de ciertos procedimientos, [que] sabemos asociado por la Historia del Arte a otros cuadros y de un modo más amplio al conjunto de objetos nombrados Obras de Arte, suponemos que debe tener alguna función y suscita en el espectador experiencias y reacciones diversas, generalmente emparentadas con la estética [...] Esta evidencia [...] nos sirve para constatar en qué ámbitos hay que buscar los rasgos característicos del arte de la pintura: el de la *práctica de ciertas técnicas de elaboración*, el de la *clase de objetos* con los que se asocia y el de la *realización* de su función o uso.<sup>3</sup>

Tomar como base estos criterios no hace más fácil responder a la pregunta planteada, pero al menos puede ayudarnos a orientar la pregunta en direcciones que pueden darnos respuestas parciales. Ni la especificidad de técnicas de elaboración, ni los objetos asociados a la pintura, ni la realización de su función parecen sugerir por sí mismos elementos suficientes para agrupar estos objetos dispersos en tiempo, lugar, función y técnica como pertenecientes o no a la categoría de Arte. El uso de ciertas técnicas de elaboración puede ser un criterio para diferenciar a las pinturas de otros medios, pero no parece que pueda ser criterio suficiente para discriminar lo artístico de lo que no lo es. La función asignada tampoco garantiza una identificación con lo artístico, pero nos da una clave para encontrar algunos de los argumentos que orientan la definición del arte en general y que afectarían la apreciación de la pintura. Por otra parte, la existencia de distintos criterios para agrupar una clase de

<sup>3</sup>Antonio Carrere y José Saborit, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 21

objetos que por sus cualidades se consideran artísticos, nos permite ver que detrás de esta amplitud inabarcable, los relatos históricos buscan estructuras que expliquen las transformaciones, los estilos y los criterios generales propios de una escuela, un lugar o una época, de mayor o menor amplitud. La crítica de arte busca referentes mediante los cuales hacer una valoración de las obras artísticas. Los artistas exponen en su producción y a veces revelan por la vía escrita sus concepciones de lo que creen correcto para la práctica pictórica. En otros casos se ha declarado a la pintura como un territorio agotado en función de determinado programa que a su vez está basado en alguna concepción que asume una función bien delimitada para el arte.

Las posiciones al respecto son muchas y muy diversas, las variaciones infinitas de esta práctica con el devenir de la historia son el tema de los libros y enciclopedias sobre la historia general de la pintura. En ellas se da por hecho el carácter artístico de esas manifestaciones, pero es fácil ver que si preguntamos por el criterio que nos permite ubicar esas pinturas como arte, la respuesta no podría ser correcta sin recurrir a argumentos distintos para las producciones de distintas épocas e incluso para producciones distintas pertenecientes a un mismo momento de la historia.

Y de aquí nuestra afirmación inicial: la validez de una explicación depende del paradigma desde el que se afirma. Diversos autores asumen, como un referente dado de antemano, las concepciones de arte mediante las cuales dan forma a sus reflexiones. No obstante, la normalización de una determinada concepción suele hacer invisible lo que en ella se presupone. Estas presuposiciones son lo que aquí consideramos paradigmas.

Dado que el centro de nuestra atención estará en el cambio que distingue las nociones de arte moderno y arte contemporáneo, incluidas sus implicaciones para la pintura, tomaremos como punto de partida el paradigma pictórico de la modernidad para exponer después algunas de las orientaciones de sus desplazamientos. Así, parto de la suposición de que una explicación de la pintura contemporánea es posible a través de la exposición de los elementos de ruptura con ciertos rasgos de la pintura moderna y también de supervivencias o desplazamientos de los discursos modernos.

## 1.1. Sobre la noción del paradigma pictórico moderno

Partamos del hecho de que existen varias nociones de lo que es la pintura artística. Entre ellas, una que identifica el sentido artístico de esta disciplina con ciertas propiedades de los objetos que produce y con ciertos recursos que a lo largo de su historia se han venido empleando y que, en el discurso del arte occidental se deslizaron gradualmente hacia el centro de las discusiones sobre los problemas de la pintura desde el Renacimiento hasta la primera mitad del siglo XX. En un tiempo más reciente que, si hacemos caso de la propuesta de Arthur C. Danto podemos ubicar a mediados de la década de 1960, hemos visto diluirse la idea de que el desarrollo del arte tiene como escenario central a la pintura y que esta es uno de los ejes principales del desarrollo del arte moderno, para encontrar en su lugar una diversificación de los medios y una ubicación de la pintura, como uno de tantos, y no necesariamente el protagónico.

Nuestra intención es hacer explícitos estos cambios y, en algún grado, la diversidad de posiciones que han generado. Para ello puede resultar útil empezar por mostrar el paradigma pictórico moderno al menos en algunas de las formas en que ha sido explicado por artistas y pensadores.

Uno de los rasgos más claros de la modernidad en pintura es la centralidad del problema de la forma, es decir, la preocupación por la sintaxis de las imágenes, las estrategias de la representación y la definición de lo propiamente pictórico como modelo para la creación o, al menos, como referente para la construcción de discursos sobre la pintura elaborados por los mismos artistas o por los teóricos del arte, que indudablemente han tenido influencia en las creaciones de los artistas. Uno de los ejemplos más evidentes de la concentración de la forma como tema fundamental de la pintura y de la influencia de una posición teórica en la práctica de los artistas lo encontramos en el caso del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg, quien sostenía que el objetivo de la pintura moderna (e implicaba que cada medio debía asumirlo también) debía ser la expresión de aquello que le es más propio, prescindiendo de lo que le es ajeno, expresándose a través de los recursos que le son intrínsecos y que expresan sus cualidades esenciales. Una obra moderna de arte, nos dice, "debe procurar, en principio, evitar la dependencia de cualquier tipo de



5. Alberto Durero, *Autorretrato a los 26 años*, 1498  
Ejemplo de la tendencia lineal

experiencia que no venga dado por la naturaleza esencial de su medio.”<sup>4</sup> Bajo esta prescripción se sucedieron los últimos recorridos posibles de una pintura formalista hacia las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XX. Volveremos más adelante a los argumentos de Clement Greenberg.

Ahora, cuando hablamos de lo pictórico, podríamos simplemente admitir su correspondencia con todo aquello que es relativo a la pintura. Pero en la acepción que nos interesa en este primer capítulo, hay un trasfondo que determina una diferencia entre un tipo de pintura más adecuado y otro menos adecuado a la naturaleza misma de esta práctica. Es en este sentido que podemos hablar de un paradigma de lo *pictórico moderno* que puede contrastarse con otros momentos de la historia del arte.

Para Heinrich Wölfflin<sup>5</sup> lo pictórico es un criterio estilístico que contrasta con el carácter lineal de una pintura. Aquellos cuadros en los que predomine la mancha, sobre el dibujo, donde el color no encuentre contornos nítidos que lo contengan, tendrán una calidad pictórica, y no lineal que sería su opuesto, caracterizado por el predominio de las masas que se confunden sin contornos precisos. Usa como ejemplos claramente diferenciados entre estas dos tendencias a Alberto Durero (fig. 5), como pintor apegado a lo lineal y a Rembrandt Van Rijn (fig. 6) como característico del estilo pictórico. Si bien, la acepción de lo pictórico que aquí revisaré no coincide de manera exacta con lo que busca explicar Wölfflin, puede servirnos como una primera referencia, dado que distinguir la presencia de ciertos elementos como preocupaciones más cercanas al dibujo o más propiamente pictóricas en el predominio de otros, ya señala unas cualidades que son inherentes a la especificidad del medio y permite una primera definición de lo pictórico. No obstante, para el punto de vista que interesa explicar aquí, lo pictórico estaría justo ahí donde estas polaridades entran en tensión para inclinarse de un lado u otro.

<sup>4</sup>Clement Greemberg, “La nueva escultura”, en *Arte y cultura, Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 161.

<sup>5</sup>Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Barcelona, Óptima, 2002, pp. 37-88.

Más cerca del sentido que me interesa en esta revisión, Mary Kelly, en su artículo *Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna*, emplea la noción de *paradigma pictórico* para referirse a un conjunto de presuposiciones sobre la práctica artística asumidas por lo que considera el discurso predominante en la modernidad. Desde su punto de vista, en la crítica moderna impera todavía (o imperaba en el momento en que se escribió el texto, en 1981) un discurso teórico basado en ciertas determinaciones de la práctica pictórica, que tiende a generalizar formas discursivas que no siempre son adecuadas a la diversidad de prácticas y discursos. Sus preocupaciones buscan, como expone claramente en el título de su artículo, contribuir a una necesaria transformación de la crítica para que ponga en operación enfoques más adecuados a la realidad del arte contemporáneo.

A nosotros nos interesa, por lo pronto, apoyarnos en esta noción de un *paradigma pictórico* propio de la modernidad. Así, concordamos en sentido general con lo que ella afirma sobre éste, entendido como: "la producción de una norma para la representación pictórica que no corresponde necesariamente a ninguna pintura concreta, sino más bien a un conjunto de presuposiciones generales que tienen que ver con el «Arte Moderno»."<sup>6</sup>

De este modo, asumimos la existencia de un *paradigma pictórico moderno*. Pero, aún reconociendo sus posibles aciertos críticos, nuestra reflexión no coincide en rumbo con las reflexiones de Mary Kelly. Nuestra intención es más bien comprender mejor la diversidad de posiciones acerca de la pintura en la actualidad, asumiendo que en buena medida este análisis consiste en hacer explícitos aquellos modos en que se han generado rupturas con el mencionado *paradigma de la pintura moderna*. Esto no será posible si antes no ubicamos y caracterizamos los elementos que constituyen aquello que llamaremos en adelante simplemente *lo pictórico moderno*.



6. Rembrandt van Rijn,  
*Autorretrato a la edad de  
63 años*, 1669

Ejemplo de la tendencia  
pictórica

<sup>6</sup>Mary Kelly, "Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna" (1981), en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Madrid, Akal, 2001, pág. 88. La autora identifica también el paradigma pictórico con la exigencia de un referente de la presencia de un sujeto artístico que encuentra lugar en el *gesto* pictórico. Sobre esto se habla más adelante.

## 1.2. Caracterización de *lo pictórico moderno*

El discurso de las vanguardias artísticas del siglo XX sería difícil de comprender prescindiendo del referente de la pintura, puesto que es uno de los medios artísticos en que con más evidencia se llevaron a cabo transformaciones radicales con respecto al arte del pasado.

En la pintura moderna, el elemento central del cambio estuvo en la ruptura con un sistema de representación practicado desde el siglo XV y que se constituyó en la manera convencional y correcta de pintar durante un muy largo periodo. Este sistema de representación implicaba una serie de condiciones que estaban implícitas y permanecieron como constante invariable sin importar las desviaciones llevadas a cabo por los cambios de estilo, por más revolucionarios que pudieran resultar en los saltos de un siglo a otro o las variaciones entre distintos países o regiones en que se produjo. Dentro del ámbito del arte occidental la pintura compartía la constante de la representación figurativa que reproducía las premisas fundamentales de la perspectiva, el uso del clarooscuro, la modulación de las luces y sombras proyectadas en los objetos y la representación del espacio y el volumen a través de las convenciones desarrolladas desde el tiempo del Renacimiento.

Es en las últimas dos décadas del siglo XIX y, sobre todo, en las primeras del siglo XX cuando este paradigma de la tradición occidental se vio alterado y en pocos años, la pintura dio un giro radical.

Aunque el complejo de procesos históricos conocidos como "modernidad" es muy extenso y de difícil delimitación, la noción de "arte moderno" puede considerarse más precisa si asumimos como tal al arte desarrollado desde el postimpresionismo, pasando por las vanguardias, hasta las múltiples derivaciones de los principios vanguardistas. Es en este tiempo cuando se producen las transformaciones mencionadas que constituyen un verdadero cambio de paradigma. A este periodo de cambio debemos una conciencia plena de lo que hemos llamado *lo pictórico moderno*. Es patente que la pintura moderna tiene características inconfundibles con sus antecedentes en los siglos anteriores. Estas características son derivadas de un vuelco de sus preocupaciones y de ciertas presuposiciones

sobre su propia razón de ser. Éstas, en conjunto, constituyen el paradigma pictórico moderno. Éste incluye varios elementos claramente diferenciados: a) la asunción de la bidimensionalidad del cuadro, b) una intencionalidad constructiva a través del color y de la forma y c) un despliegue expresivo de la subjetividad. A esto podemos sumar una plataforma teórico-ideológica que oscila entre asumir la autonomía de la obra de arte o romper con ella buscando la fusión de la obra artística en la vida, es decir, asignando al arte una función dentro de las actividades productivas de la vida en la sociedad moderna.

Es necesario aclarar que no intento afirmar que el carácter *pictórico* de la pintura hubiera aparecido sólo en el periodo moderno del arte, pues es claro que está presente desde mucho antes y, sólo por mencionar algunos ejemplos de ello, pueden señalarse los muy complejos despliegues cromáticos desarrollados en la escuela veneciana del siglo XVI, en la obra de Tiziano, Tintoretto, Veronés o el espíritu constructivo de la pintura barroca; basta con mirar la obra de Rembrandt para dar solidez a esta afirmación, y así es posible citar una lista interminable que conduciría hasta el periodo moderno. Es válido decir incluso que, si bien es cierto que existen constantes en la pintura desde el tiempo del Renacimiento hasta el siglo XIX, también existe, en ese largo lapso, una gama de variaciones y recursos cambiantes que ejemplifican la estructura compleja que constituye lo pictórico. Desde antes de la etapa de la historia conocida como el manierismo, en el siglo XVI, la pintura había alcanzado un grado de verosimilitud en la representación difícilmente superable que va desde la pintura de Jan Van Eyck hasta Leonardo Da Vinci y Rafael. En adelante, lo que hubo fue el desarrollo de posibilidades pictóricas de amplísima diversidad. La teoría de Wölfflin, que ya hemos mencionado, al emplear la oposición de categorías (pictórico/lineal, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, pluralidad/unidad, claro/indistinto), ejemplifica la movilidad de las cualidades formales en la pintura y toma sus ejemplos de la pintura de la tradición occidental anterior al periodo moderno.

Pero es precisamente en los siglos XIX, y sobre todo en el XX, cuando esa estructura se hace explícita en términos de una teoría (en la que están involucrados los artistas y los pensadores del arte) que aparece como un elemento determinante para la producción. El giro iniciado por los postim-

presionistas (Clement Greenberg lo ubica en Manet, Arthur C. Danto en Van Gogh y Gauguin, pero la posible controversia no es relevante para nuestra discusión), implica sin duda una verdadera discontinuidad no sólo con respecto a la producción misma, sino en relación con lo que se piensa, dice y escribe sobre ésta. Es así como puede hablarse desde un paradigma moderno acerca de obras realizadas anteriormente (en cierta medida es el caso de Wölfflin). De hecho, es perfectamente usual analizar la obra de los grandes pintores de la tradición occidental desde una perspectiva moderna que difícilmente hubiera sido concebida en la época en que se produjeron, dadas las transformaciones no sólo del arte mismo sino de los discursos sobre el arte. He dicho algo que quiero subrayar: es necesario tener claridad de que un paradigma, en el sentido en el que lo entendemos aquí, se da en el discurso, mismo que se constituye a partir de una generalización creada y asumida por los diversos actores del mundo del arte. Por eso nuestro análisis es sobre los discursos del arte moderno a la par que sobre sus producciones materiales.

Hemos dicho que el paradigma de lo pictórico está constituido por algunos grandes referentes. El primero está relacionado con los recursos formales y materiales que determinan el modo en que se pinta. Una de las características del periodo moderno es la consecución de intentos de una definición esencial del arte. Sólo de este modo podría asumirse, como de hecho lo hicieron los artistas de las vanguardias, un tipo de producciones artísticas más cercanas a lo esencial y más adecuadas a cada concepción sobre el arte en general y también de la pintura en particular. De manera que son frecuentes los textos y declaraciones en las que, tanto artistas como críticos e historiadores del arte, hacen un análisis de los elementos que constituyen la pintura o lo pictórico y donde está implícito (y a veces se hace explícito) que existen otros modos de pintar que padecerían de una *pobreza pictórica* dada la ausencia de determinadas cualidades, o bien, que por la diferencia que la orientación de sus propuestas tiene con el rumbo progresista asumido por ellos, se ubica a estos modos de pintar como retrógrados. Un aspecto importante a considerar es la variedad de posiciones que, aunque muestran diferencias sustanciales, coinciden en ciertos rasgos fundamentales, como la oposición al sistema tradicional de representación o una marcada tendencia antiburguesa. Por otro lado, encontramos los

elementos de carácter teórico de los que se han ocupado los analistas de los discursos sobre el arte, más que de las obras, y que dan cuenta de elementos igualmente importantes en la gestación de los paradigmas de la pintura.

Retomando lo que hemos dicho antes, podemos mencionar como constitutivos del paradigma pictórico moderno los siguientes elementos que en seguida analizaremos por separado:

- 1) La asunción de la bidimensionalidad del cuadro
- 2) El carácter constructivo en el espacio bidimensional
- 3) El color como elemento protagonista en la construcción pictórica
- 4) La expresión de la subjetividad del artista, sobre todo en el gesto pictórico
- 5) La autonomía del arte frente a la posibilidad de su fusión en la vida.

### **1.2.1. La bidimensionalidad del cuadro y la construcción del espacio bidimensional**

Hemos insistido en la dificultad de establecer históricamente el momento en el que la tradición pictórica proveniente del Renacimiento llega a su término. Rolf Wedewer,<sup>7</sup> teórico del arte, muestra algunas líneas directrices de los procesos de transformación del paradigma pictórico en la modernidad. Entre ellas, la conciencia sobre el carácter bidimensional de la pintura tiene un lugar central.

Wedewer considera el realismo como el primer gran giro en el cambio moderno, cuya ruptura significará una atenuación y después un franco abandono de los valores de lo que él llama una "época cultural". El desarrollo del realismo tiene lugar a lo largo del siglo XIX, en varios países, especialmente en Francia con Camille Corot (fig. 7) y posteriormente con el realismo de Gustave Courbet, y en Alemania con los paisajistas Karl Blechen, Adolf Menzel y Wilhelm Leibl (figs. 9 y 10).

La importancia de esta transformación radica en el desvío que se produce al enfocar como problema central de la pintura la relación entre *la realidad y el cuadro*. Rolf Wedewer resume: "Como consecuencia de todo este desarrollo, el lenguaje sobre el plano de la identificación artística experimentó un

<sup>7</sup>Rolf Wedewer, *El concepto de cuadro*, Labor, Barcelona, 1973. Damos importancia al hecho de que muchos de sus argumentos están tomados directamente de testimonios de los artistas con respecto a su propia obra, lo cual nos permite identificar la intencionalidad implícita en la producción de sus pinturas.



7. Camille Corot,  
*Campesinos bajo los  
árboles*, 1840



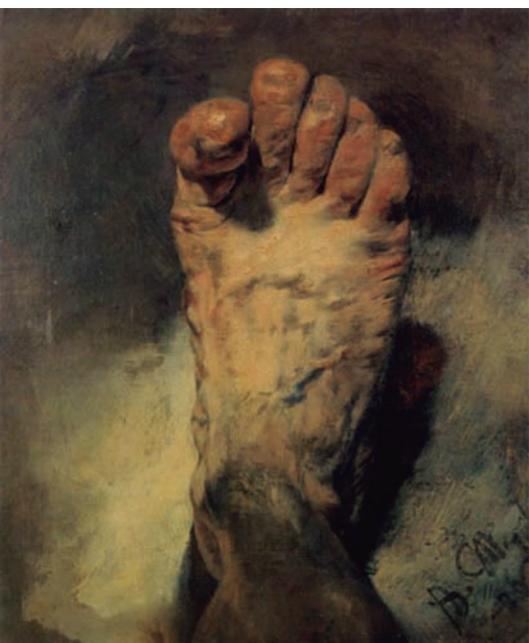
8. Gustave Courbet,  
*Los picapedreros*, 1849

primer giro decisivo. El modelo se había transformado y, por lo tanto, también cambió la forma del lenguaje de la pintura. Una época cultural había alcanzado su fin definitivo.”<sup>8</sup>

¿Cuáles son las consecuencias de este fin de época para la pintura? En primer lugar, surge una importancia mayor por la *objetividad*: “El criterio colocado en su lugar [en lugar de los conceptos del idealismo: lo bueno, lo bello, lo verdadero] fue la objetividad de la manifestación exterior del cuadro.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p.16.



9. Adolf Menzel, *Los pies del artista*, 1876



10. Karl Blechen, *Paisaje*, 1930

Con ello, el motivo del cuadro será cada vez más la experiencia de la visión, antes que el tema representado y, por lo tanto, el cuadro mismo va tomando autonomía frente a la realidad que en él se representa. La renuncia al ilusionismo sucede a través de un interés por los mecanismos de la visión, pero este camino abierto no se acaba en esa comprensión, sino que abre un nuevo ámbito de interés que estaba ya latente desde siempre, pero ahora cobra una gran fuerza: la idea de que la obra de arte puede ser valorada prescindiendo del asunto narrado para atender de manera principal a los aspectos físicos que la hacen posible y, en este sentido, los elementos que constituyen formalmente a la pintura se convierten en el tema.

El elemento primario con el que el cuadro rompe su dependencia de lo real, su carácter de representación, es el color. El color en el cuadro es ahora presentado en su realidad más plena. La verdad del color está por encima de la verdad en segundo grado del tema pintado.

Ella [la pintura] debía proporcionar un reflejo lo más exacto posible de la experiencia de la visión [...] Si Delacroix descubrió la atmósfera de los colores, y Courbet concibió por primera vez el tono



11. Claude Monet,  
*Anémonas*, 1885

del color como un simple tono, los impresionistas descubrieron el colorido de la luz en toda su capacidad de transformación. El color local dejó de tener importancia, destacándose, por el contrario, el tejido cromático, como acontecimiento pictórico, y resaltando por encima del objeto que lo portaba.<sup>10</sup>

El impresionismo aparece aquí como el movimiento en el que finalmente ocurre el gran cambio que asume a la pintura como objeto bidimensional, después de una larga época en la que la representación del espacio tridimensional estaba siempre disimulando el carácter plano del cuadro.

Claro que las formas aún están dirigidas hacia el objeto, pero su tonalidad ha quedado en libertad. Por eso, el espacio, considerado desde el punto de vista tradicional y tridimensional de la perspectiva, aparece ahora como una simple superficie plana; el cuadro deja de ser una ventana para convertirse en un espacio sin perspectiva. Por eso, las *Anemonas* de Monet (fig. 11) ya no ofrecen al ojo ningún punto fijo dominante.<sup>11</sup>

<sup>10</sup>*Ibid.*, pp.16 y 17.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p.17.



12. Paul Cezanne, *El gran pino*, 1892-96



13. Pablo Picasso, *El vaso de vino*, 1911

Esto significa que uno de los componentes que caracterizan *lo pictórico* está en comprender el cuadro como una superficie plana sobre la que se construye con colores. La ortodoxia de la pintura moderna adopta, como primer elemento de la definición de la pintura, la construcción cromática sobre una superficie bidimensional.

Pero el color no aparece nunca desligado de criterios estructurales que determinan su distribución en el cuadro. La pintura de Paul Cézanne (fig. 12) aparece como uno de los primeros impulsos en los que existe una explícita conciencia sobre la anteposición de un criterio estructural al tema representado.

El despliegue creativo estimulado por este nuevo enfoque va a generar propuestas muy diversas en las que el aspecto constructivo es protagónico. Un ejemplo claro es la pintura cubista. La primera implicación de la renuncia a la representación del espacio tridimensional es la posibilidad de construir espacios pictóricos que no están limitados por el carácter unitario del espacio pensado a la manera renacentista. Una de las aportaciones más trascendentes del cubismo (fig. 13) fue la fragmentación libre del espacio pictórico y, con ello, la posibilidad de que el carácter constructivo sobre la base de la bidi-

mensionalidad, presente en todo tipo de pinturas, apareciera en sus producciones como elemento decisivo. Si el espacio puede fragmentarse, con él se fragmentan los objetos y las dimensiones de la forma pueden desentenderse también de esa unidad. Ya no hay razón para exigir una proporción adecuada de cada objeto representado con respecto a otro, pues no necesariamente están asumiéndose como parte del mismo espacio, sino como representaciones de dos distintos espacios integrados en una sola composición, lo cual implica también una fragmentación de la dimensión temporal de lo representado. Esta simple sustracción de la unidad espacial, conlleva múltiples posibilidades que generan sobre todo una pintura que no busca representar el espacio, sino construir espacios. En la afirmación de René Berger que a continuación se cita, es notoria la asunción de este carácter de distribución de formas en la superficie como tema central y universal de la pintura:

Como ordenación de medios plásticos, la composición establece las relaciones fundamentales de la obra, las que refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas, a sus proporciones. Responde a uno de los anhelos esenciales del espíritu, el de la coherencia, y a una aspiración profunda de nuestro ser, que es la de construir una realidad de la que sea autor el hombre.<sup>12</sup>

Hemos hablado del color y la forma como elementos que encaminan a la constitución de un paradigma de la pintura que no pone al centro la representación, sino la estructura interna del cuadro, es decir, la sintaxis de los elementos visuales. Falta hablar del papel del color en la pintura, que por sí mismo, ha sido uno de los temas emblemáticos de la pintura moderna y que revisaremos por ello en un subcapítulo aparte.

### **1.2.2. El aspecto constructivo a través del color**

No sería necesario siquiera probarlo, es evidente que uno de los rasgos fundamentales de *lo pictórico* es el empleo intencional del color. La obra de muchos de los grandes artistas del siglo XX giró en torno a este único asunto.

La idea del cuadro como superficie plana da un lugar central a la idea constructiva de la pintura y el primer elemento con

<sup>12</sup>René Berger, *El conocimiento de la pintura*, Barcelona, Noguer, 1999.



14. Tiziano, *El rapto de Europa*, 1559-62

el que se construye es el color. La manera en que René Berger, en un libro editado por primera vez en 1968, explica la presencia del color en la pintura, pone de manifiesto las razones para darle el protagonismo constructivo desde lo que considera su naturaleza esencial y yo agregaría, desde la óptica del paradigma pictórico moderno. El color es el elemento que da pie a la construcción de la superficie pintada a través de la interacción de sus distintas dimensiones antes que (y por lo tanto pudiendo prescindir de ello) cualquier representación significativa:

Lejos de definirse por una medida, los colores se definen para nosotros ante todo por una calidad de sensación que constituye una gran parte de su realidad [...] En pintura, jamás tomamos conciencia de colores aislados, sino siempre de colores asociados unos a otros [...] En pintura, los colores se nos presentan no como signos distintivos de las cosas, sino como los componentes de un orden que tiene su propia existencia y del cual corresponde al artista usar para expresarse<sup>13</sup>.

La preocupación por componer los cuadros con un sentido de la construcción cromática viene de mucho tiempo atrás. Uno de los primeros pintores en los que hay una cuidada y expresiva construcción a partir de los colores es Tiziano. El cuadro llamado *El rapto de Europa* (fig. 14), en el que Zeus,

<sup>13</sup>*Ibid.* pp. 12 y 13.

transfigurado en un gran toro blanco, seduce a Europa lanzándose luego al mar con ella a cuestas, puede ser también valorado en virtud de su bella y sofisticada manera de emplear el color.

En el siglo XIX, Delacroix fue uno de los pintores que usaron los contrastes y armonías de color con conciencia plena de su potencial expresivo. Su obra influyó mucho en el interés de pintores posteriores, por ejemplo, los impresionistas, por el uso del color.

En la pintura que representa a Dante y Virgilio en un pasaje de la Divina Comedia (fig. 15), se observa cómo el fondo verdoso hace destacar el rojo de la cabeza de Dante. También es notorio que existe una clara intención rítmica en el cambio de un color a otro cuando recorremos con la mirada el semi-círculo que sugieren las figuras.

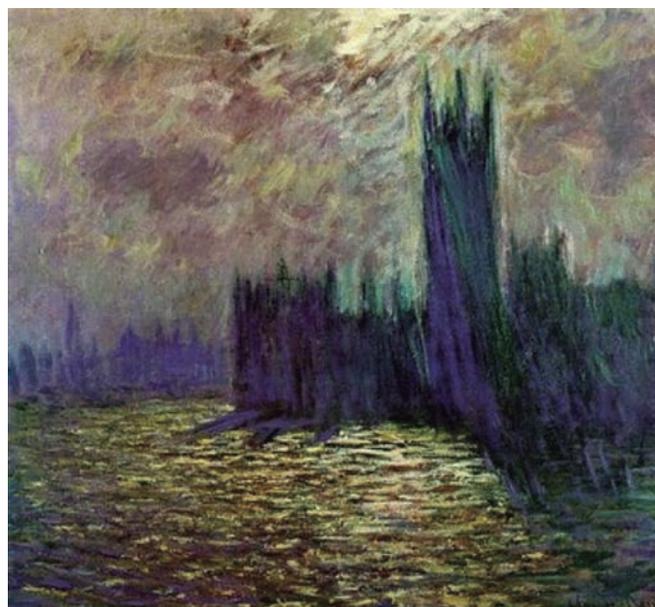


15. Eugene Delacroix,  
*Dante y Virgilio*, 1822

Pero es con los impresionistas que el interés por el color cobra independencia frente al tema y es quizá el primer momento en que el empleo del color anuncia un cambio de rumbo en la búsqueda central de la pintura. En estas dos pinturas de Monet (figs. 16 y 17) vemos que aunque el paisaje se repite, se trata de dos cuadros enteramente distintos. Esto nos permite entender que el tema del pintor no era el edificio (este era un mero soporte para el tema real), sino la luz y el color.



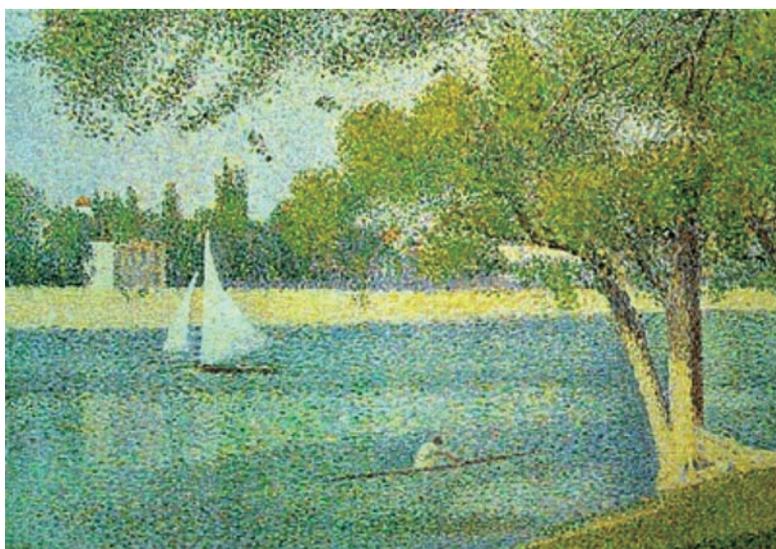
16. Monet, *Sol y niebla*, 1904



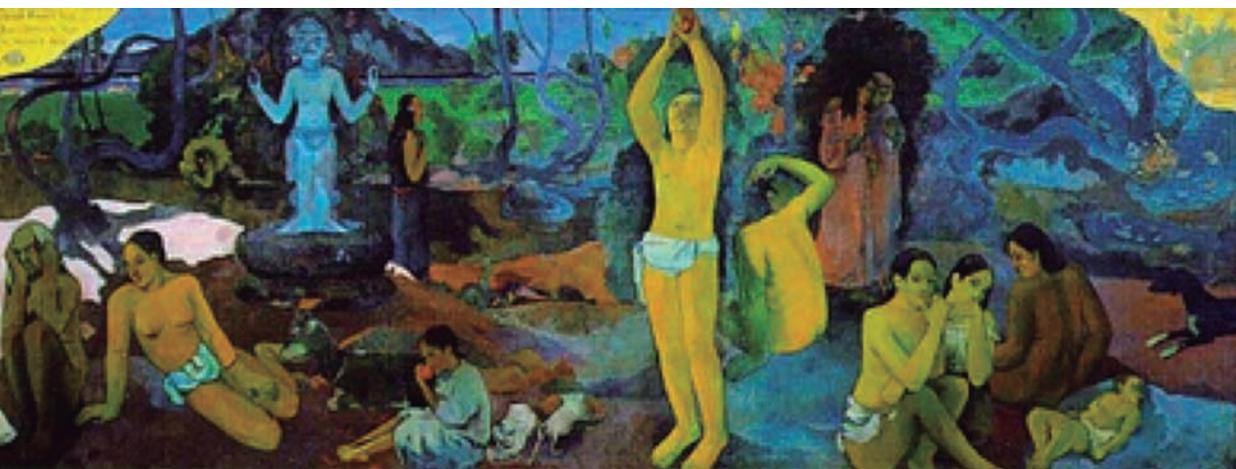
17. Claude Monet, *El parlamento*, 1905

El puntillismo de Seurat (fig. 18) era un intento de dar a los colores la mayor pureza y por lo tanto, el mayor brillo, a partir de una “verdad mayor” de los colores de la pintura en su encuentro con el ojo humano. Él mismo escribió:

Merced al empleo de trazos aislados de pincel, los colores se mezclan en el ojo del espectador, si éste se coloca a la debida distancia. No hay otro medio para retener satisfactoriamente el juego y el



18. Georges Seurat, *Primavera*, 1888



19. Paul Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿qué somos? ¿a dónde vamos?*, 1897

choque de elementos contrastantes: la justa cantidad de rojo, por ejemplo, que se encuentra en la sombra de un verde, o el efecto de una luz naranja sobre un color local azul [...]. Si estos elementos se combinan de otra manera, y no por mezcla óptica, lo que se obtiene es un color sucio [...]<sup>14</sup>

Paul Gauguin (fig. 19) fue uno de los pintores que rompió a finales del siglo XIX con el color local. Si su construcción cromática lo requiriera, se daba plena libertad para componer asumiendo la pureza del color como fundamento. Sobre la función del color decía:

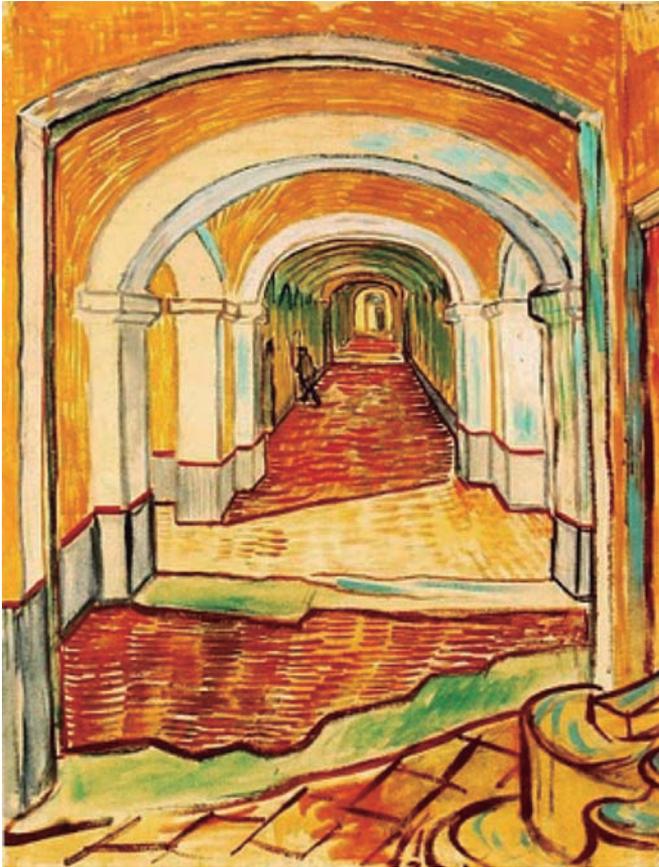
Verdad es que los impresionistas estudiaron el color puro, como valor decorativo, pero todavía conservaron una traba: las ataduras de la verosimilitud natural [...]. Todo ese montón de colores "correctos" es algo sin vida, congelado, una mentira.[...] El color puro: a él hay que sacrificarlo todo. -El color, como tal, es enigmático en las sensaciones que despierta en nosotros. Por lo tanto, también hay que utilizarlo de manera enigmática, cuando nos servimos de él: no para dibujar, sino por los efectos musicales que parten de él, de su naturaleza peculiar, de su fuerza interior, misteriosa, inescrutable.<sup>15</sup>

Por su parte, Vincent Van Gogh nos permite ver la importancia que los artistas de finales del siglo XIX y los de principios del XX daban al tema de las relaciones de colores:

<sup>14</sup>George Seurat, en Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva visión, 1998, p. 30.

<sup>15</sup>Paul Gauguin, en *Ibid.*, p. 40.

Siento un apasionado interés por las leyes de los colores... Porque no hay duda de que las leyes del color -que Delacroix fue el primero en determinar- trajeron una luz. He aquí las grandes verdades sobre el color en las que creía Delacroix: Existen en la naturaleza tres colores elementales, que no pueden reducirse a otros, los colores primarios, amarillo, rojo, azul. Cuan-



20. Vincent Van Gogh,  
*Corredor en el asilo*, 1889

do dos de ellos se mezclan, aparecen los colores secundarios, anaranjado, verde, violeta. Cada color secundario, mezcla de dos colores primarios, forma con el tercer color primario un contraste, en el que ambos se exaltan a la máxima intensidad: se los llama complementarios.

Los mismos colores que se intensifican con la yuxtaposición, se destruyen mutuamente al combinarse por partes iguales: se obtiene entonces un gris totalmente incoloro y, en la mezcla por partes desiguales, un gris coloreado, un color vidrioso. Su contraste con el color complementario da un acorde con dominante. Pero los mismos colores, diferenciados solamente por el grado de claridad o de vidriosidad, forman, por su semejanza, contrastes armónicos. Para intensificar y armonizar sus colores, Delacroix utilizó al mismo tiempo el contraste complementario y la consonancia de las analogías.<sup>16</sup>

Así, una de las definiciones (aunque no la única posible) que explican en breve y con mayor precisión las características diferenciales de la pintura como arte, es la que nos dice: la pintura es esencialmente *construcción cromática*.

<sup>16</sup>Vincent Van Gogh, en *Ibid.*, p. 34.



21. Henri Matisse,  
*La musique*, 1939

Con ello nos referimos a la distribución consciente, expresivamente intencionada, de zonas de color en una superficie, a través de armonías y contrastes. Éstas se dan a través de las distintas dimensiones del color y en la interacción del color con otros elementos de la forma. Esta “construcción” de la superficie del cuadro puede ser muy sencilla o muy compleja. Una posibilidad simple (y no por eso de menor fuerza expresiva) puede ser la búsqueda de “acordes” de color. Un muy bello ejemplo de un cuadro resuelto con un acorde de tan solo tres colores, es *La musique* (fig. 21) de Henri Matisse.

Con respecto al giro que asume la importancia del carácter constructivo del color, Henri Matisse decía:

Nosotros queremos otra cosa, queremos alcanzar un equilibrio interior a través de la simplificación de las ideas y de las formas plasmadoras[...]

[En Van Gogh y en Gauguin]...hay ideas más originales: construcción con superficies de colores, búsqueda del máximo efecto cromático... El tema es indiferente. La luz no se reprime, pero vibra en armonía con radiantes superficies coloreadas. Mi cuadro *La musique* se hizo con un hermoso azul para el cielo, con el azul más azul, la idea del azul absoluto-, con el verde de los árboles y el bermellón de los cuerpos. Con estos colores alcancé mi acorde luminoso y también la pureza del colorido...<sup>17</sup>

<sup>17</sup>Henri Matisse, en *Ibid.*, p. 51.

Posibilidades más complejas pueden involucrar búsquedas de ritmos cromáticos, intenciones de asociaciones psicológicas, interacción con los temas, etc. Un ejemplo en donde los acordes de color se derivan de secuencias rítmicas en formas circulares que llegan a la abstracción, lo podemos encontrar en las composiciones postcubistas de Robert Delaunay (fig. 22).



22. Robert Delaunay,  
*Homenaje a Bleriot*, 1914

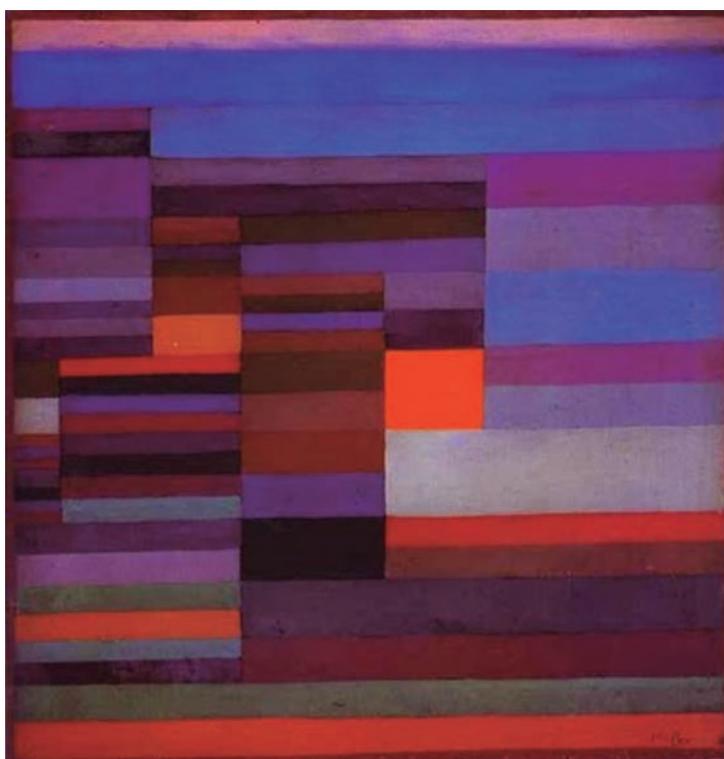
En él se ilustra claramente la manera en que el color ha tomado el lugar central como medio y como tema de la pintura. También es uno de los pintores en los que se va a llevar a cabo la disolución de la figura en una dirección que empezaba a señalar que el destino del paradigma pictórico moderno conduciría a la pintura abstracta. Con respecto a ello, lo citamos en el siguiente párrafo:

Un día tropecé con el problema medular del color. -Comenzó entonces la época de los discos simultáneos, de las formas circulares, en las que se utiliza el color en su esencia giratoria y la forma surge del ritmo dinámico y circular del color [...] Había que encontrar una nueva multiplicidad de reglas rítmicas, para reemplazar el antiguo andamiaje del cuadro. [...]

<sup>18</sup>Robert Delaunay en *Ibid*, p. 86.



23. Paul Klee, *Monumento en un campo fértil*, 1929



24. Paul Klee, *Fuego en la noche*, 1929

El contraste simultáneo es la dinámica de los colores y su construcción [puede volverse a las figuras, pero sólo en una forma puramente plástica]... con las relaciones de colores como recurso de construcción.<sup>18</sup>

Una vez liberado el color, el juego cromático pudo asumir la tarea de cumplir la tarea estética total de la obra a través de una construcción que no requería ya un referente exterior a lo pictórico. En estas pinturas de Paul Klee (figs. 23 y 24), el color es el protagonista único y es un ejemplo claro de la construcción cromática en pleno. Las imágenes son una evidencia de esta voluntad constructiva, independiente de cualquier intención semántica que se reafirma en las palabras del mismo Paul Klee:

El arte plástico no comienza jamás por una atmósfera o una idea poéticas, sino por la construcción de una o de muchas figuras, por la coincidencia de algunos colores y valores tonales o bien por el equilibrio de relaciones espaciales, etc. Que a ello se agregue una de aquellas ideas (contenido poético) ... es posible pero no obligatorio. (1903)<sup>19</sup>

<sup>19</sup>Paul Klee, en *Ibid.*, pp. 101 y 102.

Resta agregar, para cerrar este apartado, que la posibilidad de que el color haya llegado a ser no sólo protagonista, sino incluso un elemento autónomo cuya sola presencia es criterio constructivo suficiente de muchas de las pinturas producidas a lo largo del siglo XX, tiene su explicación en el vuelco de la pintura hacia el análisis de su naturaleza en tanto que medio técnico. Una de las respuestas evidentes de ese análisis es la posibilidad de reducir la pintura al elemento sensorial que hace posible su expresión, es decir, el color.

### 1.2.3. Sobre la expresión subjetiva y el gesto pictórico

Además de los aspectos formales, constructivos y cromáticos, el paradigma pictórico moderno descansa sobre la base de una noción relacionada con el desarrollo de la subjetividad moderna en sus diferentes facetas desde el Renacimiento hasta la Ilustración y, por supuesto, el Romanticismo.

Ya hemos mencionado la aportación de Mary Kelly, sobre la existencia de un paradigma pictórico de la modernidad en su artículo titulado *Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna*<sup>20</sup>. La afirmación inicial es que este discurso predominante deriva en una especie de referente general para el discurso crítico del arte occidental.

Aunque el alcance del texto de Mary Kelly es amplio y apunta hacia diversas perspectivas, nos interesa particularmente la respuesta a la pregunta por el paradigma ¿en qué consiste esta “normalización”, este tema central del arte moderno, este “paradigma pictórico”?

Al respecto y, contrastándolo con el cine, nos dice: “...el significante pictórico se manipula precisamente para trazar un tránsito, para poner de manifiesto la evidencia de una acción esencialmente humana, para inscribir la subjetividad del artista en la imagen misma. Por encima de todo, es el gesto artístico el que constituye, al menos metafóricamente, el significante imaginario del «arte moderno».”<sup>21</sup>

Para Mary Kelly, el paradigma pictórico moderno tiene como elemento constitutivo principal el gesto y, por lo tanto, la subjetividad que de él emana. Podemos integrar lo mencionado anteriormente con una caracterización provisional del paradigma pictórico como *un despliegue formal que afirmando su ca-*

<sup>20</sup>Mary Kelly, “Contribuciones a una Revisión de la crítica moderna”, en Brian Wallis, *op. cit.* p. 87-103.

<sup>21</sup>*Ibid.*

*rácter bidimensional a través de la construcción cromática, permita también inscribir la subjetividad del artista.*

Es precisamente en el gesto pictórico donde Mary Kelly ve la inscripción de la subjetividad requerida al arte como prueba de su autenticidad y pertenencia a un sujeto único.

No es extraño que la evidencia del sujeto sea un rasgo del arte moderno. El sujeto moderno es el hombre que ha tomado conciencia de su propia existencia y que juzga el mundo desde su experiencia asumiendo su limitación. Ya algunos textos renacentistas lo anuncian y la filosofía de Descartes lo hace patente, la noción de sujeto, con sus respectivas transformaciones que no revisaremos aquí, desde Kant hasta Heidegger, ha estado en la mente de los pensadores más prominentes de la modernidad.

La expresión está asociada a la idea del sujeto, como se afirma en la famosa definición de arte escrita por Van Gogh: "Todavía no conozco mejor definición del arte que ésta: el arte es el hombre agregado a la naturaleza, a la que él libera como realidad, como verdad, pero también con una significación que el artista agrega al expresarla"<sup>22</sup>

Para explicarnos esta cualidad del gesto, iniciaremos afirmando con Umberto Eco que "un gesto es un trazo que tiene una dirección espacial y temporal, del que es reflejo el signo pictórico."<sup>23</sup> El gesto puede verse como anterior al signo. El gesto pictórico, una vez trazado, es irreversible. Ciertamente, el gesto puede ser cubierto o deshecho por otro gesto. De hecho, es así como el pintor procede siempre. Pero el carácter irreversible del gesto se sostiene en que a cada momento se le muestra al pintor. Este mostrarse no deja al pintor indemne. Por eso el gesto, aunque es un acto voluntario, no coincide exactamente con una voluntad formadora controlada. Cada gesto sale un poco del control del pintor y, sin embargo, tampoco se trata de un total accidente. Esto confiere un valor que asocia el vestigio de la acción, el gesto pictórico, con el momento único de la vida de un individuo que es el artista, garantizando la autenticidad de la obra en cada trazo que sale de su mano. Este gesto cobra valor por sí mismo en tanto que se convierte en una especie de firma del artista y, con ello, en garantía de autenticidad.

Y sin embargo, este valor no es universal, puesto que es sólo en el periodo moderno cuando se ha dado un énfasis inflexible a la importancia de la autenticidad. La autenticidad

<sup>22</sup>Vincent Van Gogh, citado en Walter Hess, *op cit.* p. 32.

<sup>23</sup>Eco, Umberto, *Obra abierta*, México, Planeta, 1992, p. 218.

de una obra artística es, al parecer, una noción sólo posible en la modernidad. Al respecto, Jean Baudrillard ejemplifica mencionando el hecho de que “hasta el siglo XIX, la copia de un original tenía un valor propio, era una práctica legítima.”<sup>24</sup> Si la autenticidad es una noción moderna, su origen se da paralelamente al ascenso del sujeto como portador de parte del valor de una obra. La función expresiva del arte, se desarrolla junto con una nueva valoración del gesto pictórico. Desde el punto de vista de Jean Baudrillard, quien en esto coincide con Mary Kelly, se trata de un valor extremadamente exaltado en la modernidad al punto de que el valor de la obra de arte se ha trasladado casi por completo a “la singularidad del artista en su gesto”<sup>25</sup>. Esto implica, en sus palabras, que “la obra moderna deja de ser sintaxis de diversos fragmentos de un cuadro general del universo ‘en extensión’ ... [para ser] ... una sucesión de momentos [...] Transferida la legitimidad al acto de pintar, este no puede sino hacer infatigablemente la prueba de sí mismo.”<sup>26</sup> Es decir, que el gesto del artista cobra en el arte moderno una posición central en cuanto a su sentido y a las expectativas de su consumo.

Y en ello radica también la importancia que tiene en la modernidad la noción de la autoría. No es gratuito que se hable de una obra artística de alta calidad con la expresión “de autor” como suele decirse, por ejemplo, de las obras cinematográficas. Jaques Aumont lo hace notar refiriéndose a los temas centrales de la estética moderna:

Uno de los rasgos más constantes de toda empresa artística moderna es por cierto el lugar central que en ella se concede al artista como *autor*. El autor, se lo considere o no un creador original, se define como *el que firma*, el que inserta su nombre en la obra, no tanto para declararla suya como para asumir la responsabilidad por ella.<sup>27</sup>

La idea de la autoría viene implicada en el ascenso de la conciencia sobre la subjetividad que tiene, como todas las ideas, una historia que podemos trazar de manera muy general. El primer escalón en el ascenso del sujeto en la historia es el Renacimiento. Si en la Edad Media el orden social era concebido como un orden natural, la nueva movilidad social que permitió el capitalismo temprano originó una conciencia del Yo individual. El pensamiento cartesiano, el empirismo y

<sup>24</sup>Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*. México, S. XXI, 1991, p. 108.

<sup>25</sup>Baudrillard, J., *op.cit.*, p. 110.

<sup>26</sup>*Idem*.

<sup>27</sup>Aumont, Jaques, *La estética hoy*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 53.

después la Ilustración reforzaron las bases sobre las que el individuo se fortalecería. Así, queda claro que la noción moderna de la autoría es también un enfoque que se deriva de determinaciones sociales y culturales, como nos permite ver Roland Barthes. El autor, nos dice, "es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, al racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana»."<sup>28</sup>

La presencia explícita del autor de la obra surge ya en el Renacimiento. El cuadro firmado agrega al objeto de contemplación una señal de la presencia del sujeto en el objeto. Pero es hasta el siglo XIX que la subjetividad se manifiesta de manera franca e intencionada, incluso en detrimento de la descripción naturalista del mundo, en los procedimientos creativos del artista.

El impresionismo, primer movimiento pictórico verdaderamente moderno, está relacionado con el cambio de situación del autor frente a lo que pinta y frente a lo que mira. Lo que importa en la pintura impresionista no es ya el mundo. Kant ha dejado ver, medio siglo atrás, que el hombre no tiene acceso a las cosas en sí mismas. Sólo tiene acceso a la imagen de las cosas. El subjetivismo que de ello se deriva se ve reflejado en el ascenso, en la práctica pictórica, de la importancia de la sensación frente a la importancia del mundo o de los valores trascendentes. Las catedrales de Monet son múltiples aunque se trate de una sola porque es múltiple la manera en que a la sensibilidad de un hombre pueden mostrarse.

Refiriéndose a Cézanne, Julian Bell, un pintor preocupado por la explicación conceptual de la pintura, menciona con respecto a este predominio de la actividad sensorial del pintor en el paso a la concepción moderna, que "relacionar y seleccionar la variedad de lo que puede ver deja de ser un método para explicar cómo se encuentran los objetos en el espacio y se transforma en una absorbente actividad de la mente con su propio ímpetu, anulando las cualidades concretas que el objeto pudiera poseer."<sup>29</sup>

Cuando Cézanne afirma que "existe una lógica de los colores y el pintor debe obedecerla, y no a la lógica del cerebro ... La pintura es una óptica, y el contenido de nuestro arte reside en primer lugar en lo que piensan nuestros ojos,"<sup>30</sup> se

<sup>28</sup>Barthes, Roland, *Autor y texto*, Barcelona, PPU, 1996, p. 66.

<sup>29</sup>Bell, Julian, *¿Qué es la pintura?*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2001. p. 79.

<sup>30</sup>Cit. por Hess, Walter, *Op cit*, p. 25.

confirma que desde la práctica de la pintura también se está conformando una nueva manera de relación del sujeto (en este caso el pintor), con su mundo.

Otra vía que está relacionada con esta misma creciente importancia del sujeto, es la progresiva asunción de la función expresiva de la pintura, como lo explica Jaques Aumont:

La otra consecuencia bien conocida de esta valorización del sujeto artístico es la importancia que durante toda una fase de la modernidad se ha acordado a lo que ha dado en llamarse la expresión ... lo que interesa a la modernidad es lo que en la expresión proviene del autor, a diferencia del clasicismo, que valoriza la expresión de valores consensuales, y del romanticismo, que considera la expresión de lo trascendente.<sup>31</sup>

Munch, Van Gogh y los expresionistas alemanes son el ejemplo más típico para mostrar cómo la subjetividad se convierte, con la modernidad, en la verdadera fuente de la pintura, quedando la naturaleza reducida a aquello en lo que se apoya el pintor para expresarse. Ya hemos citado a Van Gogh hablando sobre una definición del arte que hace explícita la presencia de la expresión de la subjetividad: "el arte es el hombre agregado a la naturaleza."<sup>32</sup> El pintor *fauve* y gran admirador de Van Gogh, Maurice Vlaminck, es plenamente consciente de este giro de la subjetividad como elemento modernizador y reafirma: "uno no hace pintura, hace *su* pintura"<sup>33</sup>

El recorrido de la subjetividad moderna en la pintura es largo y sinuoso del expresionismo al surrealismo con sus giros psicoanalíticos y de la afirmación a la negación del sujeto, por ejemplo en la pintura que busca ser más pura, es un tema central. En la pintura de acción norteamericana, quizá el último gran movimiento pictórico que todavía asume el paradigma pictórico moderno, el gesto aparecía como el elemento primordial. Incluso se ha dicho que es la espontaneidad del trazo la que otorga valor a este tipo de pintura. El contenido desaparece por completo de modo que la pintura ya no es un soporte para la representación. El gesto no representa otra cosa sino a sí mismo. Significante y significado son uno mismo y la pintura parece encontrar su manifestación más sincera, pues, al perderse toda intención formativa, el mundo interior del pintor encuentra una vía directa para proyectarse. Y es en esta coincidencia del significado con el significante, del sujeto con el trazo o goteo o golpe de brocha, donde realiza su más

<sup>31</sup>Aumont, Jaques, *op. cit.*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 53.

<sup>32</sup>Cit. por Walter Hess, *op. cit.*, p. 32.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 56.

25. Jackson Pollock,  
*Number 1*, 1949



acabada correspondencia con la prescripción de Clement Greenberg, tan cercano a dicho movimiento. Las pinturas de Jackson Pollock (fig. 25) serían el ejemplo más evidente de este proceso. En ellas desaparece la forma para dar lugar a la gestualidad pura.

Es también en esta coincidencia donde parece radicar uno de los argumentos del agotamiento de esta dirección para la pintura. Por un lado, si el valor de este tipo de pinturas, ya no está en el objeto pictórico ni en sus relaciones internas, sino en el gesto como vestigio de la acción de un artista, lo que terminaría siendo valorado es sólo una firma, como lo menciona Baudrillard, y la obra quedaría relegada a la función de una falsificación de su sentido estético para disimular la valoración de facto a partir de su carácter de objeto de consumo cargado de una garantía de prestigio social para quien la adquiere. Por otra parte, el discurso moderno del que Greenberg es uno de los principales exponentes, asume una evolución progresiva y pareciera que en este gesto puro que implica la *pintura de acción*, en esa coincidencia entre significante y significado, está uno de los límites en donde no es posible un paso más allá. Esto, claro está, en función de la pureza del gesto, lo cual todavía muestra algunos desarrollos posibles hacia una pureza de la pintura precisamente mediante la renuncia a la pintura gestual. Más adelante abordamos más ampliamente el tema de lo que ha sido llamado la abstracción postpictórica que consistirá en buena medida en la supresión de este elemento gestual en busca de una última rehabilitación de la pintura por la vía de la pureza formal.

### 1.3. Sobre la modernidad y la autonomía del arte

Un componente inestable (por el contradiscurso que genera) pero constante en el desarrollo del arte moderno es su carácter autónomo. El arte moderno se justifica en sí mismo y por sí mismo, como un ejercicio de reflexión sobre sus propias posibilidades de representación.

Esta autonomía es un hecho que no niega la existencia de una tensión frente a la necesidad de insertar el arte en la dinámica social y esto agrega un componente que condiciona el paradigma pictórico moderno en tanto que genera en el discurso una línea de desarrollo progresivo de búsqueda de la pureza pictórica por un lado y de búsqueda de ruptura con esa pureza para integrarse en la vida y de mantener abierta una dimensión ética en la práctica, por otro.

Como punto de partida, resulta útil la explicación que Matei Calinescu ofrece acerca del doble sentido de la modernidad. Calinescu describe dos modernidades, la modernidad burguesa y la modernidad estética:

Lo cierto es que en algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo– y la modernidad como un concepto estético. Desde entonces la relación entre las dos modernidades ha sido irreductiblemente hostil, pero no sin permitir, e incluso estimular, una variedad de influencias mutuas en su cólera por la mutua destrucción.<sup>34</sup>

Hay, pues, dos modernidades, la modernidad burguesa, nacida de la Revolución Francesa, de la Ilustración y de la Revolución Industrial, apegada al pensamiento científico, cree en el progreso, en la tecnología, en la producción industrial y en el mercado. Y está la otra modernidad, que es más bien una crítica a las condiciones que la modernidad burguesa impone. La modernidad estética está permanentemente cuestionando los valores de la burguesía.

Para tener una idea más completa de la modernidad y de la movilidad de los paradigmas del arte relacionados con aspectos ideológicos, consideramos útil revisar el concepto de

<sup>34</sup>Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1987, p. 50.

autonomía y con ello dar cuenta de las tendencias a reforzarla o a negarla y del sentido ideológico antiburgués de la modernidad en la pintura.

Antes del triunfo de la burguesía, el arte gozaba de la protección y el mecenazgo de la nobleza y de la Iglesia. Los grandes pintores anteriores al siglo XIX desarrollaron sus grandes obras cumpliendo encargos para escenas que estarían pintadas o pendiendo de los muros de la arquitectura religiosa o bien para retratar a los nobles y decorar sus propiedades. Después de la Revolución Francesa, el arte acabó de secularizarse, los cambios políticos dejaron a los artistas a expensas de la burguesía. Hubo entonces una gran libertad para elegir los temas, los modos y las búsquedas de los pintores. El arte no estaba ya apegado de manera necesaria a proyectos colectivos sino, cada vez más, a un proyecto de creación por la valoración de la creación misma, una valoración estrictamente estética. Las tesis kantianas que hacen de la entonces indiscutida finalidad del arte, la belleza, una manifestación del juego libre de las posibilidades de la forma, dejan planteada la posibilidad de la libertad creativa que viene acompañada de una autonomía del arte. El arte no está al servicio de ninguna causa externa. De ahí que se convierte en algo fundamental para la producción de los artistas el análisis de lo que cada una de sus disciplinas exige en cuanto tal.

Peter Bürger, en su estudio sobre las teorías de la vanguardia, encuentra en la noción de autonomía una de las características que explican de manera profunda el arte moderno. Evaluando la importancia de la obra de Walter Benjamin, nos dice, "El mérito de Benjamin consiste, pues, en que con el concepto de aura captó el tipo de relación entre obra y productor, que se da en el seno de la institución arte regulada por el principio de autonomía."<sup>35</sup>

Lo que Bürger destaca como característica del arte moderno, es una tensión generada por el intento de desprender el arte del carácter autónomo que le ha conferido la institución burguesa del arte.

Bürger muestra como la modernidad en el arte esté caracterizada por una lucha contra los valores de la burguesía no obstante que, al mismo tiempo, la modernidad es un concepto que se desprende precisamente de tales valores.

La idea burguesa de la modernidad promueve la noción de "progreso, la confianza en las posibilidades benefactoras

<sup>35</sup>Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, p. 76.

de la ciencia y la tecnología, el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del entramado de un humanismo abstracto...”<sup>36</sup>

La modernidad estética, que desembocará en los movimientos de vanguardia, se inclina, como ya hemos dicho, por una actitud francamente antiburguesa. Y parte de esta actitud consistirá en tratar de romper con la autonomía, comprometiéndose la producción artística con proyectos políticos o integrando el arte en la vida a través de su inserción en la producción industrial, llegando incluso a buscar su plena identificación. Ejemplos claros los vemos en el constructivismo ruso, en la Bauhaus, en el Dadá o, un ejemplo local, en la insistencia del muralismo mexicano en rechazar la pintura de caballete. Sin embargo, la ruptura con los modos de representación tradicionales ha sido posible, en parte, sobre las bases de una cierta autonomía del arte.

La autonomía de la que hablamos consiste en que la función del arte dejó de estar subordinada a otras esferas de lo humano como son la religión, la historia o el poder político (al menos de manera expresa, evidente y consciente) y en ese sentido, la ruta hacia el arte moderno y hacia la autonomía es una ruta de liberación del arte de las diversas subordinaciones a las que estaba ligado. Como ya hemos dicho, la Ilustración, y la estética de Kant, sentaron las bases para dar al arte una autonomía frente a todo condicionamiento moral o práctico. El juicio estético es, para Kant, desinteresado y se funda sólo en la contemplación de la forma<sup>37</sup>. Esto mismo apunta a una liberación de la forma frente a los condicionamientos de la representación en la pintura tradicional.

Por supuesto, este proceso encuentra un correlato de la teoría kantiana en un ámbito más pragmático. La autonomía de la institución arte también puede argumentarse desde las condiciones de producción y conocimiento que impone la era moderna, pues está relacionada con una nueva compartimentación de las actividades del hombre, resultado de los nuevos enfoques epistemológicos provenientes de la Ilustración y que conducen al positivismo y a la especialización. La triunfante razón instrumental propició una gran división del trabajo que fragmentó las actividades del hombre en una especialización muy señalada. Ese es el diagnóstico de Lewis Mumford ante lo que llama la “enfermedad” de los tiempos modernos:

<sup>36</sup>Idem.

<sup>37</sup>Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2000., pp. 186 y ss.

Mi supuesto básico es que nuestra vida se ha escindido cada vez más en compartimientos sin relación alguna entre sí, cuya única forma de orden y de interrelación consiste en adaptarse a las organizaciones y mecanismos automáticos que gobiernan en verdad nuestra existencia cotidiana ... Nuestra técnica se ha vuelto compulsiva y tiránica pues no se la trata como instrumento subordinado a la vida; al mismo tiempo, nuestro arte ha ido perdiendo progresivamente su contenido...<sup>38</sup>

Desde su punto de vista, el arte moderno no es más que un síntoma de esa "enfermedad". En su argumentación, no parece estar muy satisfecho con la autonomía ganada por el arte y por la consecuencia que esto tiene en sus manifestaciones concretas. El arte moderno sería, desde su punto de vista, un arte ensimismado que no se subordina a la vida, sino que gira en una inercia que sin atender al contenido, atiende en sustitución a sus propias relaciones internas.

Desde mi punto de vista, esto puede ser cierto, aunque no comparto la valoración negativa a priori de esta circunstancia. Por otro lado, en la relación entre arte y técnica no creo que necesariamente exista una subordinación unidireccional, como parece sugerir Mumford, y, sin embargo, encuentro sentido en que la especialización puede llegar a conducir a obstaculizar la capacidad comunicativa del arte. En esto, el argumento de Mumford coincide con el de Peter Bürger:

La tendencia de la sociedad, en su totalidad, a la diferenciación de ámbitos parciales por la simultánea especialización de función, aparece como la ley de su desarrollo a la que también está sometido el ámbito artístico ... aquí hay que guiarse por el concepto de disminución de la experiencia ... Disminución de la experiencia no quiere decir que el sujeto convertido en especialista de un ámbito parcial ya no perciba ni reflexione; en el sentido aquí propuesto, el concepto quiere decir que las experiencias que el especialista obtiene en su ámbito parcial ya no vuelven a aplicarse a la praxis vital ... La ruptura con la sociedad ... constituye el núcleo de la obra del esteticismo.<sup>39</sup>

Las condiciones que liberan a la forma, parecen conducir al mismo tiempo a lo que Bürger llama el esteticismo, que para él es la separación de la actividad del artista de cualquier aplicación en la práctica. Y de este modo, los artistas que se han hecho conscientes de esta implicación, verán como un nuevo deber, la restauración de ese vínculo.

<sup>38</sup>Mumford, Lewis, *Arte y técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957, p. 106.

<sup>39</sup>Bürger, Peter, *op. cit.*, p. 80.

Valorada de este modo, la autonomía del arte tiene un signo negativo y se ve como un problema que debe resolverse. La autonomía, generada en este círculo, conlleva siempre al riesgo de una desvinculación del arte con la vida.

Y no obstante, desde otras posturas, como la de Clement Greenberg, asumir la autonomía es precisamente la verdadera y más legítima tarea del arte.

Desde el punto de vista de Greenberg, la autonomía es, de algún modo, la finalidad de la obra una vez que se ha renunciado al paradigma tradicional de la representación del mundo en su apariencia visible. En su texto *Vanguardia y Kitsch*, da su punto de vista sobre la evolución de la vanguardia, es decir, el arte verdaderamente moderno, que él caracteriza como distanciado de la sociedad y en busca de la expresión de la identidad con sus propios procesos.

Pero cierto es que la vanguardia, en cuanto consiguió «distanciarse» de la sociedad, viró y procedió a repudiar la política, fuese revolucionaria o burguesa. La revolución quedó relegada al interior de la sociedad, a una parte de ese cenagal de luchas ideológicas que el arte y la poesía encuentran tan poco propicio en cuanto comienza a involucrar esas «preciosas» creencias axiomáticas sobre las cuales ha tenido que basarse la cultura hasta ahora. Y de ahí se dedujo que la verdadera y más importante función de la vanguardia no era «experimentar», sino encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener *en movimiento* la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia [...] Aparecen el «arte por el arte» y la «poesía pura», y tema o contenido se convierten en algo de lo que huir como de la peste.<sup>40</sup>

Desde esta perspectiva, el carácter autónomo del arte es el que permite mantener el movimiento de la cultura que así, convierte en su misión una reflexión sobre su propio devenir a través de las posibilidades que cada forma artística ha generado a través de su historia, pero minimizando en este camino todo aquello que no sea propio de dicho proceso en su especificidad más esencial.

Lo abstracto o representacional, si ha de tener una validez estética, no puede ser arbitrario ni accidental, sino que debe brotar de la obediencia a alguna restricción valiosa o a algún original. Y una vez se ha renunciado al mundo de la experiencia común y extrovertida, sólo es posible encontrar esa restricción en las disciplinas o los procesos mismos por los que el arte y la literatura han imitado ya lo anterior.<sup>41</sup>

<sup>40</sup>Clement Greenberg, *Arte y Cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 17.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 18.

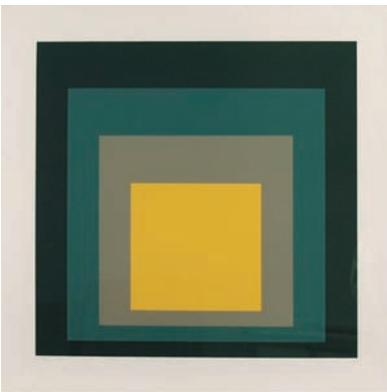
Muchos de los debates del arte de vanguardia se realizarán con base en la tensión de estas posiciones. En la búsqueda de mecanismos de integración entre arte y vida, por un lado, y en otros casos en la defensa de la libertad del arte entendida como posible gracias a esta autonomía.

Hasta aquí hemos hablado de la gestación del paradigma pictórico moderno. Lo que interesa ahora es mostrar cómo el desarrollo de la conciencia que va dando forma al paradigma y que descansa sobre una teoría general de lo que el arte es o debe ser, se convierte en uno de los elementos centrales del discurso del arte moderno tardío y cómo ese paradigma encuentra en ese autodescubrirse, puntos de resquebrajamiento desde los que podemos intentar una explicación del arte pictórico más actual. Uno de estos puntos es la llegada a una identificación tan total de la pintura con su bidimensionalidad, que el paradigma consigue agotarse en tanto que motor de la creación. Otro elemento de ruptura será el giro hacia un acento que abandona el ámbito formal para concentrarse en la dimensión conceptual del arte, en la renuncia a una concentración sobre sus cualidades puramente estéticas. Y finalmente, la ruptura, a través del Pop, de las fronteras impuestas por la tradición entre lo artístico y la cultura popular. La autonomía se traduce en búsqueda de pureza, la ruptura con la autonomía se traduce en diáspora y en búsqueda de territorios de expansión del arte.

## 2

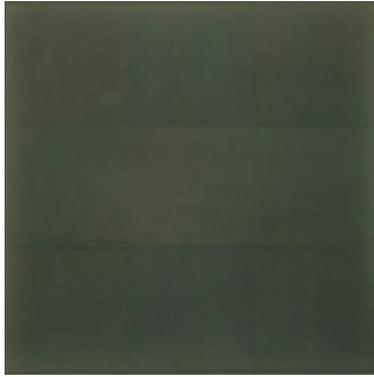
### Lo pictórico y lo postpictórico

Hemos dado importancia a la descripción de los elementos que constituyen el paradigma pictórico moderno porque la diferencia entre las orientaciones modernas del arte y las del arte contemporáneo tiene que ver con la toma de conciencia de las implicaciones de estos enfoques y con las distintas reacciones ante ellas. El caso de la abstracción postpictórica es ilustrativo de esto. Se trata de una clara reacción ante el pronto anquilosamiento de los expresionismos abstractos y, particularmente, de la idea de identificar lo propio del arte con el gesto artístico. Es una renuncia en primer lugar a la gestualidad. Hacia los años cuarenta y parte de los cincuenta, la pintura que había dominado la escena del arte occidental y, sobre todo en el arte estadounidense, era el expresionismo abstracto también llamado pintura gestual, informalismo o *action painting* que, como hemos mencionado, tenía como uno de sus rasgos distintivos la exaltación de la expresión subjetiva en un grado máximo. Entre el conjunto de presuposiciones que constituyen el paradigma pictórico moderno, esta exaltación del sujeto y del gesto como su portador en el lenguaje plástico, había causado un hartazgo entre algunos pintores. La llamada *abstracción postpictórica* o pintura de campos de color es una clara reacción de inconformidad frente a esa normalización de la pintura gestual. Algunos artistas, como Joseph Albers, Barnett Newman, Frank Stella, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, (figs. 26-30) son ejemplos de una pintura de la que se



Izquierda:  
26. Josef Albers, *SP-VI*,  
1967

Derecha:  
27. Barnett Newman,  
*Canto XV*, 1964



28. Ad Reinhardt, pintura, 1954



29. Kenneth Noland, Earthen bond , 1960



30. Frank Stella, Harran II, 1967

sustraer toda intencionalidad subjetiva. Esto establece un cambio en el paradigma que hasta ahora hemos revisado. Y, sin embargo, este cambio se realiza en parte a través de asumir de manera radical el paradigma de una historia progresiva de la pintura.

## 2.1. El ideal de pureza en la abstracción postpictórica

Con la abstracción postpictórica vuelve al discurso de los artistas el ideal de pureza que ya antes en la historia había dado pie a la aparición de la pintura abstracta. Pero no se trata de una vuelta a una concepción metafísica del arte, como lo fue antes la pintura de Malevich, Kandinsky o Mondrian, sino a una pureza formal que sigue intentando responder, partiendo de la sustracción del gesto, a la indicación fundamental

de Greenberg, de hacer lo que es más propio de la pintura a partir de sus cualidades inherentes. En este sentido, se trata de una pintura que asume su bidimensionalidad de modo radical, que intenta mostrarse como impersonal dividiendo la superficie en áreas de color plano y homogéneo nítidamente diferenciadas por contornos duros que forman composiciones geométricas de extrema simplicidad y que al mismo tiempo significan una manifestación de máxima pureza formal y un detonante del proceso de desmaterialización de la obra artística, como informa Ana María Guasch en su historia del arte de las últimas décadas:

Con el arte minimal, las experiencias formalistas alcanzaron su cenit a la vez que, desde ellas mismas, se gestaron otras que implicaron la superación de sus principios o, al menos, una clara contestación de estos. De ahí que se pueda considerar al minimalismo tanto expresión última del formalismo como detonante de las manifestaciones antiformalistas y origen del llamado posminimalismo o minimalismo tardío que desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte.<sup>42</sup>

El texto a manera de manifiesto de Ad Reinhardt sobre lo que la pintura debe ser después de la era pictórica, funciona como un resumen en negativo de lo que hemos intentado caracterizar como *lo pictórico* y, sin embargo, adopta el soporte bidimensional manteniendo abierta una lectura progresiva de la historia de la pintura y haciendo explícita la posición de búsqueda de pureza y, por lo tanto, de apego a una concepción del arte que podemos calificar de esencialista. Su pintura intenta ser totalmente antipictórica. En ella se niegan muchos de los elementos que el paradigma moderno consideró necesarios para hacer de una pintura, una obra artística. Estamos frente a las premisas del minimalismo. Vale la pena transcribir un largo fragmento del texto de Reinhardt, *Doce reglas para una nueva academia*,<sup>43</sup> escrito en 1957:

La regla primera y la cualidad absoluta del arte puro, y de la pintura que es el arte más elevado y más libre, es su pureza. Cuanto más utilidades, relaciones y «adiciones» precise una pintura tanto menos será pura. Cuanto más sustancial sea una obra de arte, cuanto más sobrecargada, peor será. «Más supone menos.»

Cuanto menos piense un artista en términos no-artísticos, menos explota los virtuosismos fáciles, comunes, será más artista. «Cuanto menos se imponga un artista en su pintura, tenderá a ser más puro

<sup>42</sup>Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000, p. 28.

<sup>43</sup>Tomado de: Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 8a ed. Madrid, Akal, 2001

y claro.» Cuanto menos esté expuesta una pintura a un público aleatorio, mejor será. «Menos supone más» [...]

Las Doce Reglas Técnicas (o Cómo Definir los Doce Puntos que hay que Evitar) [sic] que se deben seguir son:

1. Ninguna textura. La textura es naturalista o mecánica y es de una calidad vulgar, especialmente la textura del color o el empaste. Trabajar la paleta con cuchillo, apuñalar los lienzos, frotar la pintura y otras técnicas de acción carecen de inteligencia y es preciso evitarlas. Ningún accidente, ningún automatismo.
2. Ninguna huella de pincel, ninguna caligrafía. La escritura de la mano, el trabajo de la mano y los movimientos bruscos de la mano son personales y de un gusto pobre. Ninguna firma, ninguna marca de fábrica. «La huella del pincel debe ser invisible.» «Jamás se debería permitir que la influencia de los genios malignos se posesionaran del pincel.»
3. Ningún esbozo, ningún dibujo. Todo, dónde comenzar y dónde acabar, debe ser pensado previamente. «En pintura, la idea debe existir en el pensamiento antes de que se coja el pincel.» Ninguna línea, ningún trazo. «Los locos ven trazos y por ello los pintan.» Una línea es una figura, un «cuadrado es un rostro». Ninguna sobre, ningún rayado.
4. Ninguna forma. «Lo que hay de más puro carece de forma.» Ninguna figura, ni en primer, ni en último plano. Ningún volumen, ninguna masa, cilindro, esfera o cono, o cubo o boggie-woogie. Ningún arrastre, ningún impulso. «Ninguna forma, ninguna sustancia.»
5. Ningún dibujo preparatorio. «El dibujo está en todas partes.»
6. Ningún color. «El color es ciego.» «Los colores son una expresión de la apariencia y por consiguiente solamente de la superficie y constituyen un embellecimiento que distrae». Los colores son bárbaros, inestables, sugieren la vida, «no pueden ser completamente controlados» y «deberían ser ocultados». Nada de blanco. «El blanco es un color y todos los colores.» El blanco es «antiséptico y no artístico, apropiado y agradable para los aparatos domésticos, y en absoluto el medio de expresar la verdad y la belleza». Blanco sobre blanco, «constituye una transición del color a la luz» y «una pantalla para la proyección de la luz» e imágenes «animadas».
7. Ninguna luz. Ninguna luz viva o directa en o sobre la pintura. Un pálido fin de atardecer, un crepúsculo sin reflejo es mejor mirarlos afuera. Ningún claro-oscuro «la realidad maloliente de los artesanos, mendigos, borrachos en harapos y arrugados».
8. Nada de espacio. El espacio debe ser vacío, no debe ser proyectado y no debe ser plano. «La pintura debe estar detrás del cuadrado del cuadro.» El cuadro debe aislar y proteger la pintura del entorno. No se deben ver divisiones del espacio en el interior de la pintura.
9. Nada de tiempo. «El tiempo del reloj y el tiempo del hombre son inconsecuentes.» «No hay antiguo ni moderno, no hay pasado, ni futuro en arte. Una obra de arte está siempre presente.» El presente es el futuro del pasado, no el pasado del futuro.

10. Ninguna dimensión, ninguna escala. La amplitud y la profundidad de pensamiento y de sentimiento no tienen relación con una dimensión física. Las grandes dimensiones son agresivas, positivas, inmoderadas, venales y carentes de gracia.
11. Ningún movimiento. «Todo está en movimiento. El arte debe ser inmóvil.»
12. Ningún objeto, ningún sujeto, ninguna materia. Ningún símbolo, imagen o símbolo. Ni placer ni pena. Nada de trabajo indiferente o indiferencia sin trabajo. Nada de ajedrez.<sup>44</sup>

Lo primero que podemos notar en este manifiesto es una clara conciencia de los componentes que históricamente definieron las búsquedas de la pintura moderna. Se trata de un juego de sustracciones mediante el cual se insiste por un lado en un programa moderno que consiste en imponer al arte una finalidad que descansa en su más plena autonomía y, por otro, se muestra ya el límite de ese discurso.

Arthur Danto ve en la abstracción postpictórica uno de los más importantes quiebres en el discurso del desarrollo progresivo del arte moderno. Él encuentra un apoyo idóneo para desarrollar su propia visión del arte en Clement Greenberg, a quien califica como el pensador de la modernidad artística que consiguió una más clara conciencia de la discontinuidad entre el arte anterior al siglo XX y el arte moderno. A Danto le interesa mostrar el otro extremo de la línea de desarrollo progresivo, anunciando el fin de la era del arte, entendido como el final del relato histórico del arte moderno y la consiguiente discontinuidad que da paso a un arte posmoderno o contemporáneo que ya no admite un relato dominante sobre el que sustentar una Historia. La abstracción postpictórica estaría situada en el límite extremo del discurso modernista, dada la caracterización que Greenberg hace de la modernidad y la consecuente tarea del arte. Danto la describe así:

Lo que hace moderna a la pintura modernista es, según Greenberg, el tomar bajo sí misma la tarea de tratar de determinar «a través de sus propias operaciones y obras, los efectos exclusivos de sí misma». Esta esencia del arte coincidió, en el pensamiento de Greenberg, «con todo lo que es único en la naturaleza de su medio».<sup>45</sup>

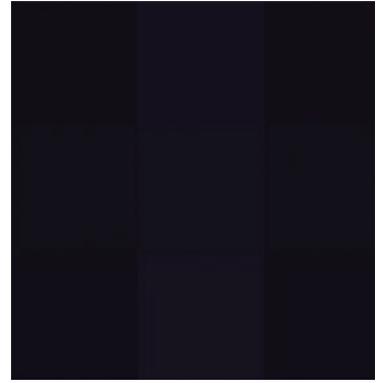
En este sentido, la propuesta de Ad Reinhardt asume el último estadio en la búsqueda de una pureza que ha renunciado a todo lo que puede dejar sospecha de una afectación ajena al medio. Estos argumentos encaminan la pintura de Reinhar-

<sup>44</sup>Tomado de: *Ibid.*, pp. 369 y 370.

<sup>45</sup>Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 89.



31. Ad Reinhardt, *Pintura negra*, 1960-66



32. Ad Reinhardt, *Negro sobre negro*, 1967

dt (figs. 31 y 32) en una búsqueda a través de la sustracción de elementos que pudieran considerarse "impuros".

Lo que pide Reinhardt es una pintura imposible, sin color, sin luz, sin dimensión, sin sujeto, sin materia, totalmente racionalizada, sin intervención de las emociones. El resultado es una serie de pinturas monocromáticas en las que apenas pueden distinguirse unas mínimas modulaciones de tono. Un enganche mínimo para la apreciación estética, pero aún, finalmente, bajo un paradigma estético. De estas proposiciones puede inferirse que la abstracción postpictórica asume el papel del último intento posible de una pintura moderna. Así Arthur Danto ubica a la pintura monocromática, última consecuencia de la abstracción postpictórica, como el punto final del discurso pictórico. Esto no significa que la pintura desaparezca de la escena, Danto no simpatiza con la idea de la muerte de la pintura. Más bien afirma que el discurso que legitima el desarrollo progresivo del proyecto de la pintura moderna se ha agotado.

Desde el punto de vista de Arthur Danto, el arte contemporáneo está situado en una época que él mismo llama "posthistórica". Su tesis fundamental es que la era del arte, o vale más decir, la era de los grandes relatos sobre el arte ha llegado a su conclusión. No hay más un arte universal, sino una multiplicidad inabarcable de propuestas que no comparten un relato común. Desde este punto de vista, todo programa que intente en la actualidad dictar una norma generalizada para la producción artística es un sinsentido.

Así, el término "postpictórico" tiene un doble significado, puede ser por un lado una forma última de continuidad de la pintura moderna, pero también podría ampliarse a todas las

producciones que ya no asumen la restricción de una norma que haría de la pintura una verdadera "pintura modernista". Algunas producciones de los años sesenta y setenta que podrían asociarse con la pintura, tienen, por ejemplo, un carácter autorreflexivo, pero no intentan ser ya pictóricas. No son estrictamente pinturas, sino obras artísticas que desde soportes materiales asociados con la pintura, como pueden ser las marcas sobre una tela, plantean cuestionamientos de los valores estéticos establecidos largamente por la pintura.

Ya no buscan explotar las variantes de la forma o de los sistemas de representación posibles, sino que cuestionan a la pintura como lenguaje, buscando, de manera cercana a como lo hacían las vertientes conceptuales, modalidades que no tenían como finalidad la representación, ni la composición.

Ejemplo de esta vertiente de la pintura fue el grupo BMPT, conformado por Daniel Buren, Oliver Mosset, Michel Parmentier y Niele Torini (figs. 33-36), que en 1967 hicieron una pintura "antipictórica" o antiestética, que buscaba eliminar todo



33. Daniel Buren



34. Niele Torini



35. Oliver Mosset



36. Michel Parmentier

contenido expresivo, simbólico, narrativo, ilusionista y subjetivo, para privilegiar una orientación que, devaluando los valores institucionales del arte, relacionados con la creación, la forma o el buen gusto, promoviera una crítica a la institución del arte con miras a una toma de posición política.<sup>46</sup>

Así mismo, el grupo Supports-Surfaces surgido en Francia a finales de la década de los sesenta busca afirmar la supervivencia de la pintura pero poniendo al mismo tiempo el lenguaje pictórico en cuestión dando a sus obras un sentido antiformalista:

La respuesta europea al formalismo derivado de las poéticas minimalistas valoradoras de la pureza y el estilo, y a las manifestaciones de arte procesual [...] se concretó en una síntesis entre el reduccionismo en lo formal y un máximo de significados en el ámbito del discurso, síntesis llevada a cabo por un grupo de artistas franceses reunidos bajo el nombre de Supports-Surfaces.<sup>47</sup>

Es notorio el cambio de sentido que tiene lugar en los objetos-pinturas de este grupo y sirve como claro ejemplo del papel autorreflexivo de objetos que ven en la pintura un referente frente al que presentan un cuestionamiento. De este modo, se tematiza el carácter de objeto artístico de la pintura, pero ya desde un soporte que no es exactamente pictórico.

El grupo Supports-Surfaces, constituido originalmente por Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour y Claude Viallat (figs. 37-40), busca reducir la dimensión comunicativa de la pintura a su mínima expresión. La intención de este grupo, expresada en sus manifiestos, era la de hacer una pintura que se tomara a sí misma como su objeto, sin referencia alguna a la historia del arte, del pintor o de cualquier elemento externo.<sup>48</sup> Se trata entonces de una pintura que recurre a las premisas establecidas por el minimalismo. Una pintura que al vaciarse de todo contenido, se afirma como simple materialidad reducida a la superficie: "su interés y análisis se centra en la *especificidad*, en la pintura como especificidad autónoma, en la práctica significante de la pintura."<sup>49</sup>

En muchos casos las obras realizadas por estos artistas suprimen el marco presentándose, como negación del *cuadro*, la tela extendida en calidad de soporte de la pura materialidad pictórica, como en el caso de Claude Viallat. Se trata de estructuras elementales de las que se ha sustraído toda voluntad

<sup>46</sup>Guasch Ana María, *Op. cit.*, p. 212. Al respecto es significativo el fragmento del manifiesto de 1967 del colectivo BMPT citado por la autora: "Pintar es conferir un valor estético a las flores, a las mujeres, al erotismo, al entorno cotidiano, al arte, al dadaísmo, al psicoanálisis y a la guerra de Vietnam."

<sup>47</sup>Guasch, Ana María, *Op. cit.*, p. 211.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 215 y ss.

<sup>49</sup>Marchán Fiz, Simón, *Op. cit.*, p. 227.



37. Claude Viallat, *Sin título No. 3*, 1968



38. Claude Viallat, *Cuerdas de color*, 1970-71



39. Louis Cane, *Sol-Mur (suelo-muro)*, 1974



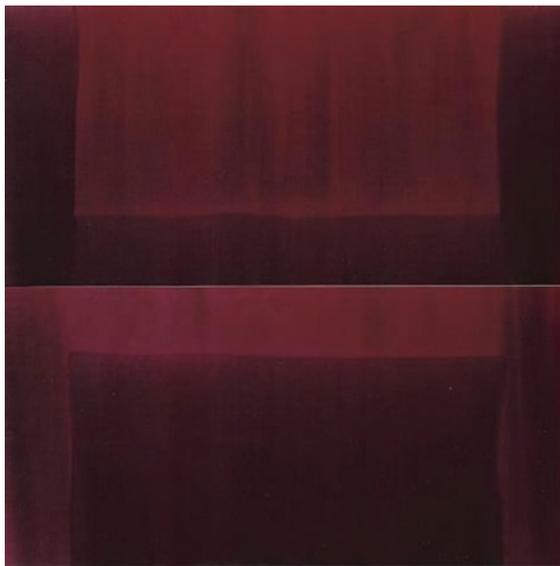
40. Daniel Dezeuze, *Chassis*, 1967

simbólica o representativa. Una de las estrategias para conseguir esto es la de concentrar el trabajo en la modificación de la superficie, específicamente intervenciones en la tela o en el soporte, que se convierte en el verdadero objeto a mostrar en lugar de lo que en el soporte pudiera representarse.

Esta modificación del sentido de la pintura tiene también su manifestación en la manera en que se presenta el problema del color, aspecto del que son buenos ejemplos los desarrollos de Marc Devade (fig. 41). En éstos, el color se muestra evitando toda intención figurativa. En palabras de Simón Marchán Fiz, "la superficie cromática se transforma en materia cromática"<sup>50</sup>. De este modo, el color es también simple presencia.

<sup>50</sup>*Ibid*, p. 228.

41. Marc Devade, *Sin título (october 1975)*, 1975



En resumen, se trata de un giro reduccionista de la pintura. La pintura abandona aquí sus anteriores vías y adquiere un sentido de negación de sus tradicionales funciones para afirmar únicamente su existencia del modo más aséptico.

Cabe preguntar por la concepción del arte de la que deriva una práctica como ésta. Marchán Fiz ve en este tipo de pintura una definición de la práctica artística:

... el «nuevo reduccionismo» ... ofrece una definición del arte que identifica la práctica artística con su propio discurso en los niveles más elementales de la materialidad y del cromatismo, en una neutralización absoluta de los componentes semánticos, a no ser los que emanan de las superficies cromáticas.<sup>51</sup>

Estamos ante un cambio importante que está relacionado con la neutralización del significado y, por lo tanto, con un claro cuestionamiento de la condición significante de la pintura. Se trata de un desplazamiento de la concepción misma de lo artístico o, al menos, de la negación de una concepción del arte que, desde esta perspectiva, dejaría de tener vigencia.

## **2.2. La pintura monocromática y el agotamiento de la historia progresiva de la pintura**

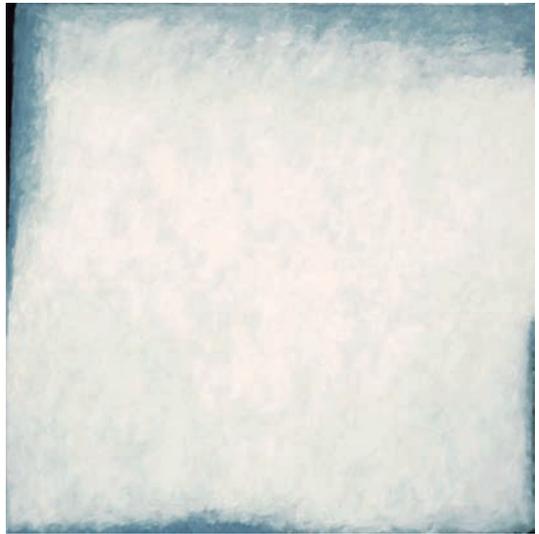
El camino sustractivo y reduccionista emprendido por la abstracción postpictórica conduce en su modo más radical a una pintura monocromática como las pinturas negras de Rein-

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 229.

hardt (fig. 42), las pinturas blancas de Robert Ryman (fig. 43) o a las líneas verticales de Daniel Buren (fig. 33). En estas se verifica la identificación de la pintura con su base material, sin referente alguno que contamine esta pureza y sin ningún significado extrapictórico. Dada su radicalidad en esto, han sido señaladas como la prueba irrefutable de la muerte de la pintura por su agotamiento interno, es decir, por haber llegado a los límites máximos dentro de las posibilidades de reducirse a la autorreferencia.



42. Ad Reinhardt, Black Painting, 1969-66



43. Robert Ryman, Series # 9 (white), 2004

Y en efecto, es posible ver en la abstracción postpictórica la evidencia de un cierto modo de agotamiento de la pintura. Arthur Danto lo señala con claridad, estableciendo su distancia frente a los críticos que anunciaban la muerte de la pintura, pues no necesariamente suscribe ésta.

En los años ochenta ciertos teóricos radicales consideraron el tema de la muerte de la pintura y basaron sus juicios en la afirmación de que la pintura vanguardista parecía mostrar todos los signos de un agotamiento interno, o, por lo menos un límite marcado más allá del cual no era posible avanzar. Se referían a las pinturas blancas de Robert Ryman, o tal vez a las monótonas y agresivas pinturas rayadas del artista francés Daniel Buren [...]<sup>52</sup>

<sup>52</sup>Arthur Danto, *op cit*, p. 26.

Y, sin embargo, desde el punto de vista de Danto, la pintura monocromática sólo es una señal de agotamiento si asumimos un paradigma que establezca un relato progresivo para el arte moderno, el mismo que hemos estado analizando. De ninguna manera es identificable el discurso del fin del arte con la teoría de la muerte de la pintura, insiste en ello Danto:

Mi propia afirmación sobre el fin del arte se debe distinguir bien de las afirmaciones de la muerte de la pintura. En verdad después de la muerte del arte, la pintura ha sido muy vital, pero en todo caso no me preocupa declarar su defunción a mano de las telas monocromáticas; siempre que suscriba, como hizo Crimp, el relato modernista según el cual el arte se esfuerza progresivamente en identificarse con su propia base material.<sup>53</sup>

En este sentido, es quizá todo lo contrario de un final. La muerte de la pintura en el sentido de su agotamiento interno ante los requerimientos de una historia progresiva cuyo programa es garantizar un *movimiento de la cultura* (en palabras de Greenberg), que esté basado en la reflexión acerca de sus procesos y medios, siendo consecuente con ello en sus producciones, abriría la puerta a producciones diferentes. De hecho esto ha sucedido. Las especulaciones teóricas acerca del arte, no son un adelanto de las producciones venideras, sino tan sólo eso, especulaciones. Lo que hay en el arte, es una amplia y plural producción que encuentra correlatos en la teoría. A veces, estos correlatos no corresponden con la variedad de objetos y acciones artísticas y entonces las perspectivas crítico-históricas se convierten en criterios de exclusión. Cuando estos criterios de exclusión se agotan, esto puede tener una lectura liberadora e incluyente. Esto es lo que ha sucedido con el requerimiento de pureza, según mi lectura de la propuesta sobre el fin de la era del arte que Danto expone:

La estructura profunda [del arte contemporáneo], tal como la veo, es una clase de pluralismo sin precedentes, entendido en términos de una abierta disyunción de medios que, al mismo tiempo han servido a las correspondientes disyunciones de las motivaciones artísticas y han bloqueado la posibilidad de que el relato de desarrollo progresivo (ejemplificado por Vasari o por Greenberg) vaya más lejos.<sup>54</sup>

Tampoco significa que el efecto de la abstracción postpictórica se agote en el señalamiento de un límite histórico del arte. Un caso interesante por la orientación que tomó su tra-

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 176.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 172

bajo, es el de Frank Stella (figs. 44-46) cuyo trabajo iniciado desde una perspectiva pictórica, se abre a dominios mucho más amplios para convertir sus pinturas en objetos que se hallan en el linde de lo escultórico, de la instalación y aún de la pintura. Su obra empieza a tener un carácter en el que la irregularidad de sus soportes dirigía a una ruta totalmente contraria a los principios puristas. De este modo queda también claro que el límite ha señalado simultáneamente el final de un paradigma y el inicio de otro.



44. Frank Stella,  
*Damascus Gate II*, 1968



45. Frank Stella en su taller



46. Frank Stella, *Severinda*, 1995

El mismo Danto nos recuerda un debate suscitado alrededor de la pintura de Ryman. Desde su punto de vista, su pintura puede verse en dos sentidos, como final de una línea evolutiva o como inicio de un nuevo paradigma artístico en el que la ruptura con todo relato legitimador, da pie a una pluralidad de posibilidades para la creación artística, incluyendo a la pintura:

Y la obra de Ryman adquiere un sentido diferente si uno la ve como el último estadio del relato modernista que, después de todo, tuvo a la pintura como su soporte habitual, o como una de las formas en que la pintura comenzó a tener un lugar en la era posrelato. Entonces sus homólogos no eran pinturas de otro tipo sino *performances* e instalaciones y por supuesto, fotografías, trabajos sobre la tierra, trabajos en fibra y estructuras conceptuales de todo tipo.<sup>55</sup>

Y entonces la contribución del minimalismo pictórico estaría también en la culminación de una voluntad que dio inicio mucho tiempo atrás, de entregar la pintura al mundo de los objetos en general, entre los que no tiene ya una tarea específica que cumplir como vehículo de la historia. Esta tarea se empezó a cumplir cuando la pintura no tuvo ya por compromiso la representación de la apariencia del mundo. Este segundo paso la liberaría también de la obligación de ser un vehículo de reflexión autorreferencial para el arte moderno.

<sup>55</sup>*Ibid.*, p. 173.

### 3

## El giro conceptual

A partir de las décadas del sesenta y setenta, aparecen propuestas en las que la naturaleza del arte, entendido como elaboración de cierto tipo de objetos, se pone en cuestión reduciéndose la importancia de los objetos frente a la idea que los genera o que incluso puede prescindir del objeto material. Se trata de un giro radical, sobre todo si tomamos en cuenta que implica una anulación de lo plástico y por lo tanto, de manera implícita, una renuncia al paradigma pictórico. Bien podríamos simplemente excluirlo de nuestro estudio por el hecho de que la pintura, tema central de nuestra reflexión, no forma parte de manera directa de los recursos significantes del arte conceptual. Pero es un hecho que el giro conceptual transformó por completo los lenguajes del arte contemporáneo, incluyendo a mucha de la pintura que se practica hoy. Incluso, no existe ya una contradicción de importancia cuando se habla el día de hoy de una pintura de base conceptual. Esto puede verificarse en la manera en que Barry Schwavsky comienza su ensayo acerca de la pintura contemporánea en el libro *Vitamin P*: "Uno frecuentemente escucha decir que la pintura contemporánea -o al menos la pintura contemporánea de alguna importancia- es esencialmente conceptual."<sup>56</sup> Y con ello vemos también que la perspectiva desde la que se juzga a la pintura actual, no puede soslayar el peso del modelo conceptual del arte en la interpretación que de ella se hace.

Lucy R. Lippard,<sup>57</sup> crítica de arte especializada en el desarrollo del arte conceptual, acuñó el término "desmaterialización" para referirse al giro que ponderó las cualidades conceptuales por encima de los aspectos materiales y formales del arte. De ella misma tomamos una sencilla definición del arte conceptual que nos interesa por ser una definición amplia que abarca terrenos extensos y no sólo el arte conceptual en sentido estricto: "...el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es

<sup>56</sup>Barry Schwavsky, *Vitamin P, New perspectives in painting*, London/New York, Phaidon, 2002, p. 6.

<sup>57</sup>Lippard, Lucy R., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.

secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterilizada».<sup>58</sup>

Ahora bien, una «desmaterialización» total sólo puede ocurrir en los casos en que el arte se manifiesta ya no en un determinado objeto sino en una acción. La consecuencia de ello es el surgimiento de un arte que se manifiesta como proceso y no como objeto y de ahí una serie de consecuencias importantes como la pérdida de importancia de la perdurabilidad, y el paso a un arte entendido como experiencia y que puede ser efímero.

Podemos caracterizar esas orientaciones como arte *procesual* que incluiría manifestaciones muy diversas como las obras del *Land-art*, el *Body art* o manifestaciones conceptuales en las que la obra consiste en un determinado comportamiento por parte del artista, o cuando el papel del artista se reduce a promover una determinada conducta por parte del público. En muchos casos de obras conceptuales, lo que se expone es el registro de una acción, adquiriendo la fotografía o el video un papel primordial, pero sólo como documento testimonial de lo ocurrido en un lapso de tiempo.

Frente a tendencias de tales características, la pintura puede apenas usarse como soporte de la ironía y, en algún momento, como una forma de registro excéntrico (un ejemplo serían algunas de las obras de Francis Alÿs en donde el trabajo pictórico es registro de una serie de procesos de manufacturación de distintos individuos). El arte conceptual cuestionó la naturaleza misma del arte con lo que pone en entredicho mucho de lo que antes se asumió como intrínsecamente artístico: los medios plásticos, las técnicas. El arte conceptual fue también una reacción consecuente frente a lo que sus exponentes consideraban un agotamiento de los medios tradicionales, y como una táctica para contrarrestar el protagonismo del mercado y la consecuente reducción de los objetos artísticos a simple mercancía en el ámbito del arte. Por eso, muchos autores al referirse a la pintura de los años setenta y ochenta hablan del retorno de la pintura como un retroceso pues se consideraba, al menos en los círculos conceptuales y minimalistas, como un medio justificadamente abandonado y superado.

Las tendencias conceptuales de los sesenta y setenta orillaron a muchos pintores a tomar un nuevo rumbo que fue, en cierta medida, una reacción ante un arte que se hacía demasiado inmaterial pero, al mismo tiempo, esta nueva pintura

<sup>58</sup>*Ibid*, p. 8.

aplica las lecciones del arte conceptual. Si bien se acude a la pintura como soporte, ésta se pone a sí misma en juego en tanto que objeto y no ya como representación de un contenido narrativo o como sintáxis plástica. El desplazamiento principal dado en el arte conceptual está en debilitar la dimensión sintáctica para privilegiar la dimensión pragmática del arte.

Si en el desarrollo del arte del siglo XIX y la primera mitad del XX, el giro del arte adoptó como su asunto principal la explotación de las posibilidades de la forma, dando paso a una autonomía y con esto a una reflexión del arte sobre sí mismo, pero siempre sobre el terreno de lo formal o de la expresividad, en la vertiente conceptual, el arte intenta una redefinición de sí mismo poniendo en cuestión la noción misma de *artisticidad*.

Ahora, cuando se habla de arte conceptual podemos estar confundiendo tres significados que conviene distinguir: por un lado, la acepción genérica a la que se refiere Lucy Lippard y que tiene como rasgo principal la “desmaterialización” del arte; en segundo lugar, un movimiento muy concreto, conocido como *art & language*, y que tiene una tesis precisa que podemos resumir con las palabras de Joseph Kosuth: “el arte es la definición del arte”<sup>59</sup> y que explota sus consecuencias en un nuevo reduccionismo que se centra en el arte entendido como lenguaje. Y, finalmente, una tercera acepción podría estar en entender la dimensión conceptual de la obra como uno de los rasgos intrínsecos del arte de todos los tiempos, como lo fue en algún momento la forma, pero que se convierte en el fundamento sobre el que descansa el sentido de las producciones de una buena parte de los artistas contemporáneos. En este último sentido, se trataría nuevamente de un movimiento de elucidación de la conciencia de una de las cualidades posibles de lo artístico.

Con la primera acepción es posible relacionar a las vertientes pictóricas en las que el resultado final es simultáneamente un registro del proceso. Algo de esto está ya presente en la pintura de acción y en muchas de las pinturas matéricas como la de Antoni Tàpies, donde el vestigio de la acción es evidente en el resultado final. En la segunda acepción, que busca identificar el arte con su definición conceptual, la pintura queda más bien negada como soporte adecuado, dada su estrecha relación con el arte tradicional. Cuando Joseph Kosuth habla de la obra de On Kawara, recordando que ha usado pintura

<sup>59</sup>Citado en Marchán Fiz, Simón, *Op. cit.*, p. 419.

como soporte de algunas de sus obras agrega: "Su continuo uso de la «pintura» como medio es, creo yo, un sarcasmo sobre las características morfológicas del arte tradicional y no un verdadero interés en la pintura en cuanto tal"<sup>60</sup>. La tercera acepción, que tiene que ver con una conciencia mayor de la dimensión conceptual de las obras, es en la que podemos encontrar más claras consecuencias para la pintura, puesto que es en este sentido que podemos hablar de pinturas conceptuales. Este carácter no estaría en su apariencia, que bien podría ser perfectamente igual a una pintura no conceptual, moderna o tradicional, sino en la intención comunicativa que propone. Un ejemplo de pintura que desde una apariencia muy tradicional propone una lectura de tipo conceptual son algunas de las propuestas del fotorealismo como los casos de Richard Estes, Chuck Close o Gerhard Richter. En sus trabajos destaca una intencionada visión fría y una técnica precisa e impersonal. En pocas palabras, se trata de copiar fotografías dejando de lado toda subjetividad en la factura. Nos dice Ana María Guash: "los fotorealistas pusieron su máximo empeño en asegurar que el paso de la fotografía a la pintura se ejecutase dejando de lado cualquier componente subjetivista."<sup>61</sup>

Las pinturas de los fotorealistas crean una muy peculiar representación. Tomemos por caso las pinturas de Richard Estes, que recrea vistas urbanas que incluyen vitrinas, fachadas, letreros y toda clase de superficies del paisaje urbano. Especialmente en sus pinturas de vitrinas con reflejos se hace evidente el carácter doblemente ilusorio de lo que se muestra pintado. No hay posibilidad de asir con la mirada los objetos representados porque, además de su abigarramiento, las superficies reflectantes están representadas por aquello que reflejan. La meticulosidad de la factura de estas pinturas crea una expectativa de realidad que se ve frustrada de inmediato en la imposibilidad de encontrar referentes claros. De este modo, queda evidenciada su condición de imagen, pero quedando separada totalmente de algún posible referente original. Es otra vez simple presencia. O bien, podemos ver los rostros de Chuck Close que presentan detalles de la piel, o del cabello que en la realidad cotidiana nuestra mirada sería incapaz de captar.

Generalizando, las intenciones narrativas que podrían suponerse en una pintura que representa escenas de la vida cotidiana se ven neutralizadas por varios motivos. En primer

<sup>60</sup>Joseph Kosuth, citado en Marchán Fiz, Simón, *Op. Cit.*, p. 421.

<sup>61</sup>Guasch, Ana María, *Op. Cit.*, p. 201.

lugar, por medio de la selección fragmentaria del motivo a representar, en la mayoría de los casos escenas de la realidad urbana sin trascendencia alguna. Dicho en otras palabras, el contenido de las representaciones es completamente banal. Por otro lado, el excesivo detalle va más allá incluso de lo que la visión es capaz de percibir. Lo que se percibe aquí es la ostentación de un dominio técnico que se exhibe por encima de la importancia del contenido.

Jean Baudrillard se refiere al hiperrealismo como una manifestación cultural típica de nuestro tiempo que abarca mucho más que el terreno pictórico. Él ve en el hiperrealismo la sustracción de la ilusión en el terreno de la representación. La ilusión en la pintura *trompe l'oeil* obedece a la sustracción que realiza de una dimensión de lo real al colocarla en dos dimensiones. Es una realidad seductora que funciona como un señuelo de la ilusión porque esta dimensión faltante invita a una mirada activa que es exigida para completar la ausencia que ahí se origina. Pero en el caso del hiperrealismo, la ilusión es neutralizada por un exceso de realidad. El hiperrealismo agrega una dimensión a lo real, es más real que lo real y por eso, toda ilusión es imposible: "La virtualidad [de la imagen o de la presencia] tiende a la ilusión perfecta, pero ya no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora y artística de la imagen; se trata de una ilusión realista, mimética, hologramática que acaba con el juego de la ilusión mediante el juego de la reproducción, de la reedición de lo real; no apunta más que a la exterminación de lo real por su doble".<sup>62</sup> El referente de la imagen no es ya lo real sino otra imagen. No hay realidad que completar a partir de una representación como esta. La realidad está completa y excedida en la imagen hiperreal. Y de este modo, toda intención semántica está también neutralizada. Por eso está justificada la afirmación de Marchán Fiz sobre su cercanía, únicamente en este aspecto, con el minimalismo: "La intensidad de la representación hace que la realidad reproducida de la fotografía dé origen a una realidad objetual del cuadro y éste se afirma en cuanto hecho visual como *presencia*, como ya sucedía en las obras del minimalismo."<sup>63</sup>

Lo destacable para nuestra explicación es que, en buena medida, es la conciencia sobre estos avatares de la representación, la que define el funcionamiento conceptual de la pintura hiperrealista. No toda obra hiperrealista opera con-

<sup>62</sup>Baudrillard, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1998, p. 17.

<sup>63</sup>Marchán Fiz, Simón, *op. cit.*, p. 59.

ceptualmente en este sentido (quizá puedan hacerlo en otro), sino sólo aquellas que desde la conciencia de su propio funcionamiento, ironizan o reflexionan sobre él. Se trata, finalmente, de una actitud reflexiva de la pintura, ya no sobre su naturaleza intrínseca, sino de su papel en el contexto de la cultura visual.

## 4

### El Pop y su herencia en la pintura

El último elemento que podemos sumar a las grandes transformaciones del arte contemporáneo, es el giro implicado en el arte Pop. En sentido general, el arte Pop intenta eliminar los límites impuestos por la tradición entre la alta cultura y la cultura de la vida cotidiana dentro del mundo urbano contemporáneo, caracterizado por el consumo. Arthur Danto afirma que el punto de quiebre implicado en el Pop está sobre todo en mostrar de manera absolutamente evidente que la diferencia entre lo artístico y lo no artístico no puede encontrarse más en las cualidades físicas de un objeto. Desde su punto de vista es el Pop el que descarriló de manera final al discurso moderno sobre el arte que, como ya hemos mencionado, identifica con las posturas teóricas de Clement Greenberg:

La historia del arte occidental se divide en dos episodios principales, lo que llamé el episodio Vasari y lo que llamé el episodio Greenberg. Ambos son progresivos. Vasari definiendo el arte como representacional, lo concibe como una búsqueda a través del tiempo para mejorar las «apariencias visuales». Este relato concluyó en la pintura cuando el cine demostró ser sobradamente mejor para retratar la realidad [...] Greenberg definió el nuevo relato en términos de un ascenso a las condiciones identificatorias del arte, específicamente lo que diferencia el arte de la pintura de cualquier otro arte, y lo encontró en las condiciones materiales del medio. El relato de Greenberg es muy profundo pero concluye con el pop [...] <sup>64</sup>

La influencia del Pop es de importancia primordial para entender muchas de las propuestas pictóricas de la actualidad. El Pop es todo aquello contra lo que Greenberg previene. Greenberg ve en el *kitsch* la mayor amenaza para el movimiento de la cultura. Para Greenberg, el *kitsch* es inmovilidad. El Pop significa asumir a la cultura *kitsch* como fuente primordial para la construcción de sus propuestas. Lo público, lo cotidiano y, en una palabra, todo lo que el mundo del consumo pone a la mano en términos de imágenes.

<sup>64</sup> Arthur Danto, *Op. cit.*, p.149.

El *kitsch* es alimentado por el mundo del consumo. Desde muchas perspectivas, el *kitsch* es visto como la irrupción de lo banal, consecuencia de la tiranía de un sistema industrial de producción de imágenes. Desde esta perspectiva no puede aparecernos sino como un fenómeno despreciable. Y, sin embargo, el arte *kitsch* es también, de manera simultánea, una forma eficaz de integración del arte en la vida. Es la ruptura radical con la noción de pureza en el arte y significa una transformación que implica una apertura de los límites del arte que no da marcha atrás, asumiendo como una negación injustificada la separación entre el gran arte y los productos de la publicidad y del entretenimiento.

Danto lo ubica como el principal responsable de la transformación más profunda del arte contemporáneo:

Desde mi punto de vista, el pop no fue sólo un movimiento que siguió a otro y fue remplazado por otro. Fue un momento cataclísmico que señaló profundos cambios políticos y sociales y que produjo profundas transformaciones filosóficas en el concepto del arte.<sup>65</sup>

Los argumentos de Danto son interesantes y en algunos momentos, muy sólidos. No obstante, no puede dejar de señalarse una tendencia a exagerar el peso de la influencia del arte norteamericano, especialmente del pop, en el desarrollo de un nuevo estadio de arte plural y libre. Danto empieza su argumentación mostrando valiosos elementos de transformación y apertura en los que el Pop jugó un importante papel, pero en ocasiones, me parece que resulta grave el omitir antecedentes de suma importancia como el movimiento Dada, e incluso caricaturizando al arte del siglo XX anterior a Warhol. En el párrafo final de su exaltado capítulo sobre el arte pop afirma: “[El pop] Realmente distinguió al siglo XX, que había languidecido durante mucho tiempo –sesenta y cuatro años– en el campo del siglo XIX [...] Una a una, las terribles ideas del siglo XIX se habían agotado a sí mismas, aunque permanecen muchas de sus instituciones represivas...”<sup>66</sup> Vaya diagnóstico del pasado inmediato en un autor que no suscribe un relato de progreso. En fin, creo que no concede suficiente mérito a movimientos de la vanguardia histórica en donde muchos de los cambios que él asume como el espíritu de la década del sesenta, se empezaron a gestar. No obstante, en

<sup>65</sup>*Ibid.* p. 156.

<sup>66</sup>*Ibid.*

sentido general, concuerdo con el señalamiento que hace sobre la disolución de las frontera entre la alta y la baja cultura. Rescato sobre todo la idea de que el Pop significó algo más que un cambio de estilo o incluso algo más que una transformación de las ideas al interior del mundo artístico, sino que significó una verdadera revolución cultural: "Con Warhol me parece a mi, hay una profunda transformación del significado del arte y del papel del artista [...] este logro no fue tanto una ruptura artística como una revolución cultural."<sup>67</sup>

Mucho de la producción pictórica actual aprovecha esta ampliación del terreno del arte tomando como punto de partida fenómenos de la cultura pop, retomando sus recursos iconográficos, utilizando los medios tecnológicos desarrollados por ésta y utilizando también sus medios de difusión. Baste con mencionar los casos de Yoshitomo Nara, Inka Essenhigh, Aya Takano o Laylah Ali, en donde podemos ver una mezcla entre lo tradicional y lo novedoso, entre lo profundo y lo superficial, entre lo sagrado y lo profano.

Al menos dos rasgos de la cultura contemporánea tienen en el Pop uno de sus más importantes impulsos. Primero, la aceptación de la diversidad a partir de la desaparición de criterios absolutos de calidad artística y con ello también la erradicación de la división entre lo artístico y lo popular. En segundo lugar, la posibilidad, derivada del primer rasgo mencionado, de que esferas que habían permanecido separadas, se junten y puedan estar al alcance de los artistas para mezclar lo inimaginable. En otras palabras, la posibilidad de la hibridación en el arte que permite la yuxtaposición, la superposición o la identificación, de lo que en otro tiempo pudo ser considerado inconmensurable, superior o inferior de acuerdo a sus cualidades.

De este modo, queda sólo mostrar algunas de las consecuencias que estas rupturas diversas han tenido sobre la producción pictórica reciente.

<sup>67</sup> Arthur Danto, *Más allá de la caja de Brillo*, Madrid, Akal, 2003, p. 152.

## 5

### Algunas orientaciones de la pintura actual

En los capítulos precedentes nos hemos aproximado a una idea general acerca de los paradigmas modernos y hemos revisado aquellos nuevos rasgos que parecían establecer nuevos paradigmas. Sin embargo, más que una sustitución lo que parece haber ocurrido en el escenario del arte es un descentramiento y una serie de superposiciones. He dado importancia a tres orientaciones muy generales a las que incluso podríamos aventurarnos a llamar paradigmáticas, dando flexibilidad al término. Éstas son el minimalismo (del que la abstracción postpictórica es su expresión en la pintura), el arte conceptual (en sentido amplio) y el Pop. En éstas se han verificado cambios que implican una ruptura importante con el paradigma pictórico moderno en varios de sus aspectos. En cierta medida, se ha establecido una familiaridad que puede interpretarse como una norma implícita, de manera que a buena parte de la producción actual puede clasificársele como post minimal, post pop o post conceptual. Y, sin embargo, a excepción de las posturas concretas de propuestas específicas, de las que se han derivado desviaciones, herejías, contradicciones y mezclas inesperadas, es más fácil pensar en la multiplicidad y variedad de orientaciones como el verdadero nuevo paradigma del arte, que en cualquiera de las mencionadas antes.

En cualquier caso, vale la pena señalar como ejemplo de la influencia que han tenido, tres casos en los que estas tres grandes orientaciones funguen como antecedentes indudables. La pintura de Frank Stella es un claro desarrollo a partir de las tendencias postpictóricas. La pintura de Keith Haring (fig. 47) es un claro ejemplo de la influencia del Pop. Algunas pinturas de Francis Alÿs son un claro ejemplo de despliegues conceptuales que toman a la pintura como base.



47. Keith Haring, *Sin título*, 1983

Estos casos muestran efectivamente una cercanía con las orientaciones que hemos abordado, pero también nos permiten ver que no se trata simplemente del nacimiento de nuevas ortodoxias, sino de la generación de propuestas a partir de un campo ampliado de posibilidades para la pintura.

De ahí que el anuncio de la muerte de la pintura a partir del agotamiento del paradigma pictórico moderno, aparece como algo insostenible.

Es fácil verificar que existe una producción de pintura importante en su número y en su presencia en exposiciones. Peter Fischer, en un prólogo al catálogo de la exposición *In the Power of Painting*, llevada a cabo en Zurich, en el año 2000, menciona que ante la pregunta por la muerte de la pintura sólo caben dos respuestas: *si* o *no*. Y, sin embargo, al ser las dos correctas, no resultan satisfactorias. El sentido de su afirmación está en que la pintura ha visto su final si se asume la perspectiva de cierto proyecto lineal que impulsaba la idea moderna del arte, aspecto que ya hemos abordado apoyándonos en las tesis de Arthur Danto. Pero desde una perspectiva que no contenga estas exigencias, no puede responderse sino en favor de la vitalidad de la práctica pictórica, tomando como argumento irrefutable la numerosa producción pictórica de la actualidad. Durante los años noventa tienen lugar numerosas exposiciones en Europa que ilustran el auge de la pintura. Algunas de las más importantes sobre pintura en Europa, fueron las siguientes: *A new Spirit of Painting*, London, Royal Academy of Arts, 1981; *Der zerbrochene Spiegel*, Wien, Messepalast und Kunsthalle, Hamburg, Deichtorhallen, 1993-94; *Peinture: Emblèmes et références*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain, 1994; *Unbound: Possibilities in Painting*, London, Hayward Gallery, 1994; *Das Abenteuer der Malerei/The Adventure of Painting*, Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1995; *Positionen: Beobachtungen zum Stand der Malerei in den 90er Jahren*, Essen, Museum Folkwang, 1995; *Nuevas abstracciones*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bielefeld, Kunsthalle, Barcelona, Museu d'art contemporani, 1996.<sup>68</sup> Y podemos agregar, en el 2000, la exposición *In the Power of Painting, a Selection from the Daros Collection*, Scalo Zürich/Berlin/New York, Alesco AG Zürich, 2000, de cuyo catálogo hemos tomado la referencia de las exposiciones mencionadas.

<sup>68</sup>Exposiciones citadas en el catálogo de la exposición: *In the power of Painting Zürich/Berlin/New York*, Scalo, 2000.

Alguien podría argumentar que se trata de propuestas que aunque numerosas, responden sólo a intereses comerciales, pero en el fondo, la pintura se encontraría ya "fuera del linde de la historia", como dijera Arthur Danto, (es decir, fuera de una programación que le diera sentido en la resolución de un *problema* planteado para el Arte), pero ya hemos visto que ese linde se ha desdibujado, por lo que esta pregunta no sólo puede hacerse a la pintura sino que atañe a cualquier forma de arte. En todo caso habrá que preguntar por las nuevas articulaciones de sentido para el arte en general y de las implicaciones de éstas para la pintura.

Y encaminándonos a ese objetivo, queda entonces tratar de describir los rasgos principales de la pintura actual eludiendo la dificultad que conlleva el hecho de que se trata de una diversidad difícilmente abarcable y clasificable. Ni siquiera la ruptura con las ideas de la modernidad es tan absoluta como para contar con un punto firme de partida. En la diversidad actual caben incluso propuestas artísticas que buscan, en cierto modo, dar continuidad a los proyectos de la pintura moderna o que retoman sus recursos, como es el caso de los neoexpresionismos. Sin embargo, sí es evidente que estas continuidades no se encuentran más al centro de las discusiones apremiantes del arte. En la afirmación de la pluralidad de vertientes en la pintura contemporánea se admite la imposibilidad de señalar de manera convincente las tendencias principales, puesto que la jerarquización que permitiría establecer corrientes centrales, es precisamente la que se pone en duda. Por eso, más que establecer una serie de tendencias que caracterizarían la pintura contemporánea, me parece importante señalar algunos rasgos que se relacionan de manera más o menos evidente con la ruptura de la que nos hemos ocupado y con los elementos que en esa ruptura están implicados, aceptando que se trata de una mirada cuya parcialidad está dirigida por los criterios que hemos estudiado en este trabajo.

Aclarado esto, el primer elemento que se infiere de la ruptura con el proyecto pictórico moderno, es la ruptura con el formalismo instaurado con la idea de la autonomía del arte. Esto ha dado pie, entre otros aspectos, a la proliferación de imágenes figurativas provenientes de una cultura contemporánea en donde las imágenes son omnipresentes. A esto se suma un carácter fragmentario y la hibridación de todos los aspectos que anteriormente reclamaban pureza y unidad.

48. Jorg Immendorff,  
*Café Deutschland*, 1984



## 5.1. Lo híbrido y lo fragmentario

Marchán Fiz, que escribe en los años ochenta acerca de los neoexpresionismos, destaca algunos rasgos que a treinta años de distancia parecen prevalecer en una buena parte de la pintura actual, neoexpresionista o no:

Entre los rasgos distintivos de la diseminación posmoderna resaltan la *vuelta frenética a las imágenes* y un abandono del *reduccionismo formal*. La pintura no se sustrae a esta suerte de santificación de la imagen [...] El artista actual dispone de un gran arsenal de imágenes y podría ser considerado un fabricante de las mismas.<sup>69</sup>

En esto el neoexpresionismo nos da ejemplos diversos. Uno de ellos pueden ser las pinturas de Jorg Immendorff (fig. 48), tan cargadas de símbolos e imágenes provenientes de la historia.

El neoexpresionismo tiene lugar en Alemania y aglutina a varios pintores que practican una recuperación de la figura en sus pinturas. Se ha dicho que la pintura neoexpresionista alemana es en cierta medida el intento de recuperación de una identidad nacional que había quedado en suspensión desde la segunda guerra mundial. Esto implica también una intención

<sup>69</sup>Marchán Fiz, Simón, *Op. Cit.*, p. 334.

de vincular lo actual con una tradición alemana expresionista en sentido amplio que recorre desde el pintor Grünewald hasta los expresionismos de las vanguardias históricas. En la descripción llevada a cabo por Ana María Guasch podemos encontrar algunos de los elementos que caracterizaban esta pintura: una intención de instaurar referencias propias después de un obligado periodo de homologación con los estilos internacionales, una intencionada proximidad a un arte de supuesta tradición germánica, una renovada valoración de las posibilidades de la expresión individual.<sup>70</sup>

Se trata de una pintura que busca recuperar los recursos que las vanguardias generaron, con una actitud ecléctica. En cuanto a la manufactura de las obras, podemos rescatar lo dicho por José Luis Albelda:

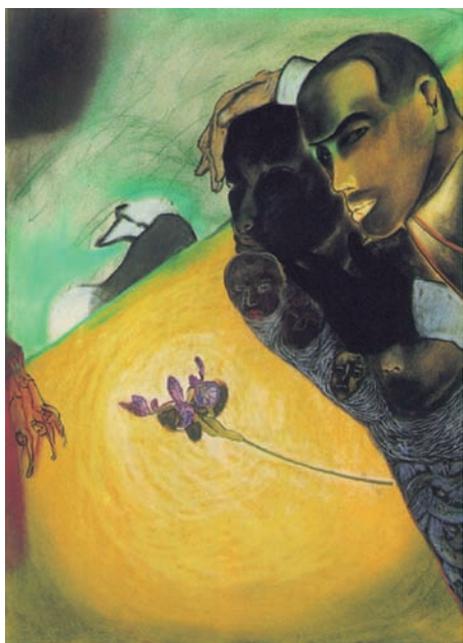
Comenzando por la apariencia de las obras, parece que existe el acuerdo tácito de coincidir en un mismo énfasis expresivo a través de recursos aprendidos de la tradición expresionista –deformación, contraste cromático, aumento matérico, evidencia del gesto... pero que, en este caso no obedecen a una motivada visceralidad, sino a una estrategia de superficie. Se tiende a pecar por exceso y nunca por defecto, dejando claro que la potencia de la obra es cuestión de tamaño y de cantidad más que de inteligencia o sutileza.<sup>71</sup>

Notamos en esta descripción una crítica implícita cuando el autor menciona que se peca por exceso y se sugiere además que hay en estas obras una falta de inteligencia y de sutileza que intenta ser corregida por un gigantismo en los formatos. Es evidente que la visión de Albelda no está muy satisfecha con este tipo de pintura.

Esto no es más que una muestra de la polémica que se generó en los años ochenta en torno al neoexpresionismo. Es significativo que el subcapítulo dedicado al debate crítico en torno al neoexpresionismo en el libro de Ana María Guasch tenga la misma extensión que el dedicado a describir el movimiento. El primer gran crítico del neoexpresionismo fue Benjamin H. D. Buchloh que lo consideró retrógrado y vinculado a la derecha política, así como una reacción de carácter cínicamente comercial ante la necesidad de estimular el mercado del arte. Ana María Guasch afirma: "Para las voces más abiertamente negativas, el arte que practicaban los neoexpresionistas carecía de cualquier significado político o social, era sólo mercancía y, por lo tanto, objeto de los vaivenes y fluc-

<sup>70</sup>Guasch, Ana María, *op. cit.*, pp. 244 - 245.

<sup>71</sup>José Luis Albelda, *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1992, p. 132 y 133.



49. Francesco Clemente, *Tres soldados muertos*, 1983



50. Sandro Chia, *Tres muchachos en una balsa*, 1981

tuaciones del mercado.<sup>72</sup> Otros detractores que coincidieron con Buchloh fueron Douglas Crimp, Thomas Lawson, Craig Owens y el artista Joseph Kosuth. Por otro lado, tuvo también defensores como fueron Wolfgang Max Faust en Alemania o Donald B. Kuspit.<sup>73</sup>

El caso de la transvanguardia italiana no es muy distinto. A esta se le reprocha sobre todo, y con razón, ser producto de una estrategia publicitaria del crítico de arte Achille Bonito Oliva. Él utilizó el discurso de la posmodernidad para establecer una serie de prescripciones de lo que el arte posmoderno debería ser, y se encargó de presentar a un pequeño y bien delimitado grupo de artistas: Bagnolli, Longobardi, Remo Salvadori, Sandro Chia (fig. 50), Francesco Clemente (fig. 49), Enzo Cuchi, Mimo Paladino y Nicola de María; promoviéndolos como portadores de las características que su discurso proponía. José Luis Albelda es muy claro a este respecto: "Este es el 'proyecto dulce' de Bonito, basado en la personalidad narcisista del pintor y en la autocontemplación del crítico, resultante de anular cualquier otra pretensión que no sea la autoafirmación en el lenguaje estético y en la clara dependencia de las plataformas de legitimación."<sup>74</sup>

<sup>72</sup>Guasch, Ana María, *op. cit.*, p. 356.

<sup>73</sup>Guasch, Ana María, *op. cit.* p. 246 y 247.

<sup>74</sup>Albelda, José Luis, *op. cit.* p. 138.

Las estrategias publicitarias de los críticos recibieron, en efecto, apoyos importantes y una gran difusión internacional. La transvanguardia propone una pintura que recoge de modo ecléctico elementos diversos de la pintura de la tradición y de las vanguardias. Más cercana de una estrategia de apropiación que de un expresionismo, recurre a una gran diversidad de soluciones técnicas y formales.

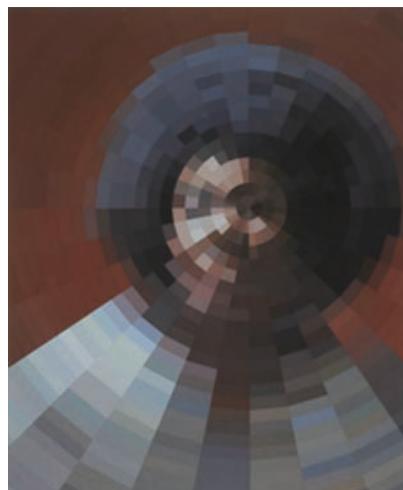
Aunque es cierto que el éxito y la repercusión de este movimiento tiene una explicación en las estrategias publicitarias que lo lanzaron y sostuvieron, no debe dejarse de lado, que en el público y en diversos sectores del mundo del arte se había generado, en reacción contra la inexpresividad de las tendencias conceptuales y del minimalismo, una expectativa y un apetito que exigía una pintura figurativa que encontró satisfacción tanto en el neoexpresionismo como en la transvanguardia. Ambos movimientos alcanzaron una resonancia internacional (a pesar de que en el discurso aparecían como movimientos localistas) que fue apoyada con la organización de grandes exposiciones de las que destaca la exposición *A New Spirit in Painting*, celebrada en Londres en 1981, donde participaron una gran cantidad de pintores neoexpresionistas alemanes o la exposición *Transvanguardia: Italia/América*, celebrada en Módena en 1982.

Más allá de las posiciones y del debate que hacia el día de hoy se ha diluido con respecto a este movimiento en particular, nos interesa mostrar como muchas de las características que en él se evidencian están relacionadas con estas dos categorías que hemos propuesto: lo híbrido y lo fragmentario. Y que son anuncio de mucho de lo que ha ocurrido en los años más recientes entre las que, aún sin tener nada que ver con el planteamiento del neoexpresionismo, hay una gran proliferación de imágenes recogidas de la historia del arte, del mundo de la imagen publicitaria, y de la cotidianidad de la imagen popular. Muchas veces estos elementos icónicos han sido colocados fuera de contexto, mezclados en una nivelación o neutralización semántica. No se trata de un rescate de la historia buscando su integridad o su descripción, ni tampoco la perturbación procurada por el encuentro inédito de realidades propuesto por el surrealismo, sino una desconstrucción y una interpretación fragmentaria del mundo. A esto refiere Marchán Fiz cuando habla de la fragmentación y el eclecticismo en el arte posmoderno como dos rasgos notorios y característicos.





52. Alex Brown, *Birdland*, 2008



53. Alex Brown, *Alice*, 2005

Alex Brown (figs. 52 y 53) pinta a partir de imágenes fotográficas intervenidas por computadora para descomponerlas en planos de color. Este resultado se transcribe a la tela con pintura y el resultado son pinturas de carácter frío e impersonal que representan vagamente figuras que es posible distinguir a cierta distancia. De cerca, las imágenes parecen más bien composiciones abstractas de campos de color homogéneo.

Omar Calabrese había hablado de una estética neobarroca, Marchán Fiz, basado en el neoexpresionismo, habla de un eclecticismo posmoderno. Bob Nickas, desde una análisis de la pintura posterior al 2000, hace alusión a lo *híbrido*<sup>76</sup>, que aquí hemos asumido como una categoría ampliada. Una cultura que ha aprendido a echar mano de la historia como un amplio recurso siempre al alcance, promueve los vínculos más insospechados. La cultura se reacomoda en un sistema holístico en el que nada es totalmente ajeno a nada.

La hibridación entre los que fueron sentidos opuestos es perfectamente posible en el escenario actual. Esto puede comprobarse en la nueva relación que se viene estableciendo entre la abstracción y la figuración.

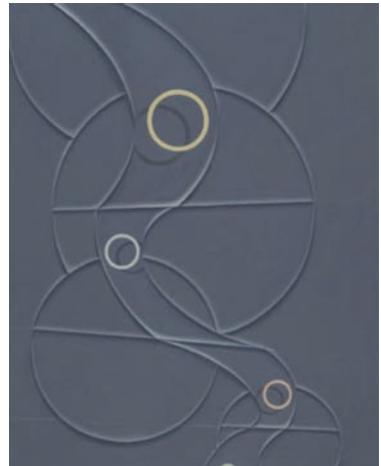
El primer aspecto que ha quedado desdibujado en el escenario actual es la autonomía del arte que, como hemos dicho en su momento, está ligado a las tendencias que buscan la expresión de la pureza del arte. Una de las primeras consecuencias de la búsqueda de pureza en la práctica pictórica fue la abstracción. Es interesante ver que en la práctica

<sup>76</sup>Bob Nickas, *New Elements in Abstract Painting*, New York, Phaidon, 2009, pp. 12-69.

pictórica actual existen una gran variedad de artistas que trabajan en cercanía con la abstracción. Pero no se trata de una abstracción que busque pureza, sino que, por el contrario, es una abstracción que experimenta con las posibilidades de la hibridación entre lo abstracto y lo figurativo, tomando en cuenta en muchos casos la proliferación de imágenes que la cultura tecnológica pone al alcance y emparentándose con la fotografía y con las técnicas de manipulación de la imagen digital. En su aparente coincidencia con la abstracción pictórica de las vanguardias históricas, la abstracción que se viene practicando parece responder en contradicción franca de los principios de pureza. Las composiciones de Tomma Abts (figs. 54 y 55), por ejemplo, están basadas en la ilusión de tridimensionalidad a través de la pintura, rasgo que contradice totalmente las prescripciones de Clement Greenberg. Otro ejemplo puede ser la pintura de Tomory Dodge (fig. 58) que consiste en utilizar fuentes fotográficas de desastres naturales para desdibujar la imagen aplicando largos brochazos de color que dan como resultado pinturas de una voluntaria ambigüedad sobre su carácter abstracto o figurativo y obteniendo un producto de la interacción de medios distintos. La lista de ejemplos puede ampliarse. En esta orientación, se cita en el libro *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*<sup>77</sup> a varios pintores: Kristin Baker, Lisa Beck, Alex Brown, Jules de Balincourt, Tomory Dodge, Jacob Feige, Chris Finley, Wayne Gonzales, Alex Hay, Carrie Moyer, Elizabeth Neel, David Ratcliff, Wilhelm Sasnal y Chris Vassel.



54. Tomma Abts, Epko, 2001



55. Tomma Abts, Loert, 200

<sup>77</sup>Ibid.



56. Kristin Baker,  
*The unfair advantage*, 2003



57. Chris Finley,  
*Zafar Gill, Babel-Butt*, 2008



58. Tomory Dodge,  
*Daisy Cutter*, 2008

59. Julie Merhetu,  
*Dispertion*, 2002.



60. Jules de Balincourt,  
*Think Globally, Act Locally*, 2007



61. Wilhelm Sasnal,  
*Car*, 2002



La categoría de *lo híbrido* explica bastante bien lo que ha ocurrido en terrenos diversos. No sólo entre lo abstracto y lo representacional, sino en casi todas las fronteras sobrentendidas en la tradición moderna: la diferencia entre lo artístico y lo no artístico, transgredida de manera evidente en los desarrollos Post-Pop; la especificidad de las distintas disciplinas, la distancia entre lo culto y lo vulgar, la separación entre lo sagrado y lo trivial, la separación entre lo estético y lo político, entre los medios tradicionales y las nuevas tecnologías, etcétera.



62. Inka Essenhigh,  
*WWF*, 2002



63. Takashi Murakami,  
*Tan Tan Bo*, 2003

Puede ser que desde la categoría de lo híbrido puedan establecerse subcategorías o recursos que también tienen una importante presencia en muchas de las pinturas recientes.

La desarticulación y la deformación son rasgos que están contenidos en algún modo en la estética de la posmodernidad.

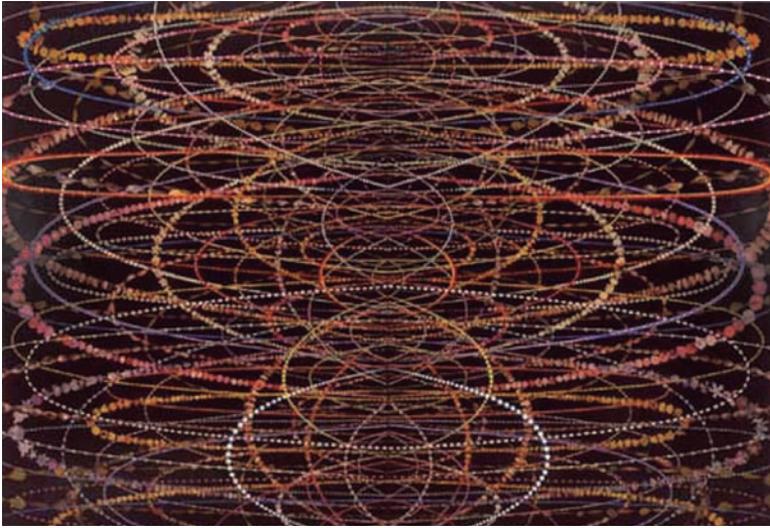
Todas las tendencias post-pop caen también en cierto modo dentro de esta categoría. Mucha de la pintura actual parte de una mezcla entre la iconografía popular (por ejemplo del cómic) y la iconografía de la cultura tradicional, incluyendo a la iconografía religiosa o sagrada.

Una derivación más del Pop, pero también de la integración de los objetos desarrollada a través de lo que Marchán Fiz llama el "principio collage", está relacionada con la presencia de objetos diversos en la pintura, obligando a una ampliación del sentido de la especificidad de la pintura. De este modo, existen piezas que no es fácil caracterizar estrictamente como pinturas, pero a las que tampoco puede negárseles un parentesco con ella, como pueden ser las instalaciones de Katharina Grosse (fig. 64).

Otra tendencia interesante es la disolución de los límites entre lo artístico y lo decorativo. Fred Tomasselli o Beatriz Milhazes, por ejemplo, optan por pinturas ornamentales basadas en la repetición de motivos decorativos que cubren la superficie.



64. Katharina Grosse,  
*Emotional Systems*, 2007



65. Fred Tomaselli,  
*Echo, Wow and Flutter*, 2000



66. Beatriz Milhazes,  
*Sinfonia Nordestina*, 2008

Otro elemento dominante, quizá derivado de esta permisividad hacia lo híbrido, es la superposición como criterio constructivo. Un ejemplo claro es la pintura de Julie Mehretu (fig. 67). En ella hay un tratamiento que nos remite a cualidades del mundo contemporáneo en el que la información es abigarrada, fragmentaria y confusa. Sus pinturas están hechas a partir de la superposición de estructuras tomadas de imágenes de planos arquitectónicos y urbanísticos proyectadas sobre la superficie de sus lienzos. De cada imagen toma algunas estructuras que al interactuar con las imágenes anteriores forman estructuras entrelazadas que pierden su nitidez como formas individuales.

67. Julie Meheretu,  
*Black City*, 2001



Por último, un aspecto más que puede caber dentro de esta tendencia de hibridación, se manifiesta en los componentes técnicos de la pintura. Primero, en mezcla de técnicas tradicionales de maneras heterodoxas o con técnicas alternativas. En segundo lugar, el juego con los distintos soportes que han dejado la bidimensionalidad tan sólo como una alternativa más. La interacción con la realidad del entorno ha sido planteada desde todos los ejemplos de la pintura mural. En la actualidad, hay algunos casos en los que la pintura aparece como una intervención del entorno más cercana a la instalación, pero cuyo medio es la pintura. En otros casos, hay una clara rebeldía contra la idea del soporte rectangular y bidimensional.

68. Steven Parrino,  
*The self mutilation Bootleg 2*  
(*The Open grave*), 2003



Lo híbrido y lo fragmentario parecen ser algo más que un criterio estilístico. La presencia de estos rasgos en la pintura hace eco de las formas de interpretación del mundo que han resultado de la permanente mediación tecnológica. La sociedad de la información es también la cultura de lo fragmentario.

## 5.2. Diversidad y descentramiento

Para finalizar, nos referiremos a dos aspectos que responden en parte a la pregunta por la pintura actual tomando en cuenta los argumentos que hasta aquí hemos descrito sobre la modernidad y que tienen que ver con la diversidad y el descentramiento del discurso pictórico moderno. Tomaremos como referencia lo señalado por Barry Schwabsky en el ensayo, *La pintura en sentido interrogativo*<sup>78</sup>. El ensayo funciona como introducción del catálogo *Vitamin P*, que intenta dar una mirada panorámica del escenario de la pintura de hoy. En éste se asume la multiformidad de la pintura en un mundo del arte de pluralidad inédita y ante la difícil clasificación de orientaciones, los editores prefirieron ordenar alfabéticamente a 114 pintores que consideraron importantes en el escenario actual de la pintura, aclarando que no se trata de artistas que se ubiquen exclusivamente como pintores, sino que eventualmente unos y otros de manera más o menos frecuente, han recurrido a la pintura en su producción.

El planteamiento de su ensayo intenta responder a cuatro preguntas: la primera tiene que ver con la consideración de la pintura como arte, en el contexto del arte contemporáneo bajo el peso del giro conceptual, la segunda pregunta por el arte después de la modernidad, la tercera y la cuarta preguntan respectivamente por el cómo y el dónde de la pintura.

Acerca del primer tema, lo que le interesa a Schwabsky es preguntar por el carácter artístico de la pintura. Sobre este asunto hemos hablado ya, pero cabe mostrar su particular punto de vista. En sentido general, coincide con la explicación de que la pintura ha pasado de una etapa en la que se la consideraba como uno de los ejes rectores del rumbo de las artes visuales, a una en que la pintura es una más entre los muchos medios en que el arte se puede pronunciar. Para él, si hay un avance progresivo en el arte moderno, se trata de un avance de la conciencia que traería consigo la comprensión

<sup>78</sup>Barry Schwabsky, *Op.*  
Cit. pp. 6-10.

de un arte de sentido más genérico, algo así como un arte que, entendiendo su esencia, se expresa a partir de ella sus-trayendo lo que no es esencial. El primer paso lo habría dado la abstracción:

Pero, incluso antes de los años cincuenta, el proyecto de un arte más "genérico" estaba implícito en la abstracción, aunque sólo unos pocos artistas –Alexander Rodchenko y quizás Piet Mondrian entre ellos- se habrían percatado de sus implicaciones. Después de todo, el arte abstracto suponía evidenciar las estructuras subyacentes a la obra de estructura formal...<sup>79</sup>

El arte conceptual sería un segundo paso de la conciencia hacia una noción aún más abstracta y general acerca del arte y desde la que se reconoce el sentido conceptual de toda forma artística, exaltándolo por encima de cualquier otra de sus cualidades. Pero simultáneamente, piensa Schwabsky, tanto el arte abstracto como el arte conceptual pueden ser vistos desde otro horizonte en el que al mismo tiempo que una forma genérica del arte, es una forma específica de él y por lo tanto, una manera entre otras de hacer o, en su caso, de pintar, entre la diversidad de posibilidades. En este sentido, la pintura compartiría una cierta cualidad conceptual en todos los casos pero de mayor o menor grado. Aunque su apartado termina de manera interrogativa, lo que nos ha permitido ver su argumento es que hay una simultaneidad de interpretaciones en torno a la práctica de la pintura y que el hecho de que se piense que la pintura se ha "conceptualizado", es aceptable sólo de manera relativa. También puede inferirse de su argumentación que un nuevo nivel de conciencia estaría en admitir la imposibilidad de ir más allá en el sentido de buscar esa generalidad del arte y, desde esa perspectiva es que lo representativo, lo abstracto, lo conceptual, dejan de ser momentos en una línea progresiva, para ser posibilidades simultáneas y desjerarquizadas.

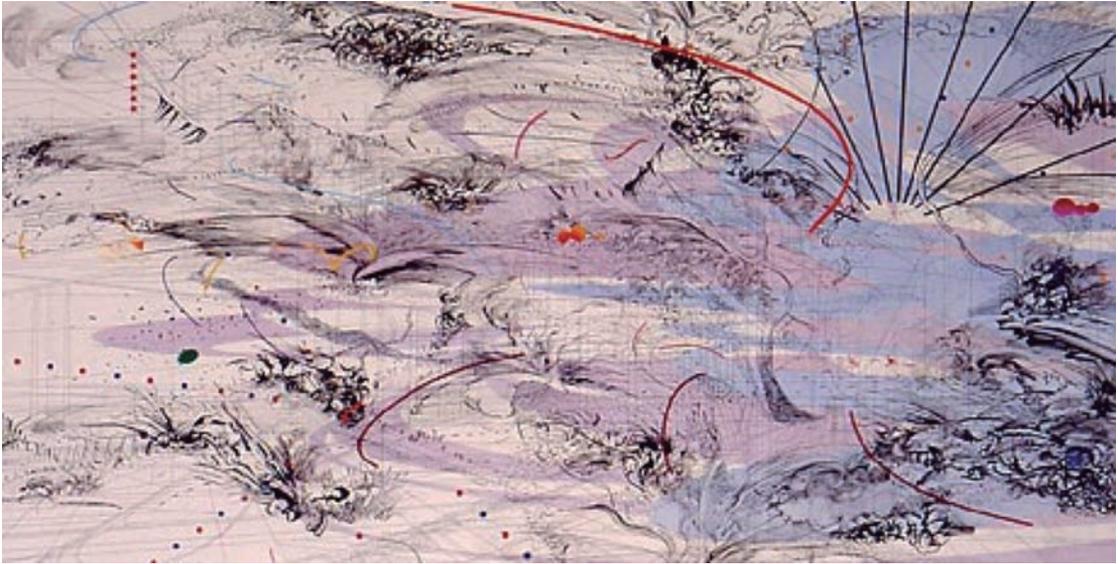
La segunda pregunta tiene que ver con la situación de la pintura después de la modernidad. Sobre esto hemos tratado largamente, pero lo que se puede agregar a partir de lo dicho por Schwabsky es que existen simultáneamente similitudes y diferencias entre la condición moderna y la condición actual. Lo que caracteriza a la pintura moderna es su conciencia sobre una serie de problemáticas que, una vez traídas a la con-

<sup>79</sup>Barry Schwabsky, *Op. Cit.* p. 6.

ciencia, se ha empeñado en resolver. Toda desviación en la resolución de estos problemas hubiera sido duramente cuestionada desde las intenciones modernas, lo cual no sucede en el ámbito del arte contemporáneo porque al desdibujarse el compromiso con posturas ideológicas o estéticas planteadas como absolutos, se ha abierto una gran flexibilidad. De alguna manera, la pintura contemporánea es una pintura sin deber, pero con conciencia del devenir histórico que le ha puesto en esa condición. Ahora, sin posición alguna, ¿cómo es posible la interpretación y la crítica del arte y en qué consistiría el sentido de la creación actual? Esto parece anunciar una estética individualista y casi incomunicable. Schwabsky se responde a la interrogante argumentando que la estética actual se plantea como una especie de ficción sobre la que se abren, más que problemas a resolver, perspectivas que habiliten la creación. En esto hace una comparación con lo que ocurrió con el arte manierista frente al arte del Renacimiento que había llegado ya a un perfeccionamiento suficiente de los problemas de la representación. "Somos al modernismo lo que los manieristas a los renacentistas"<sup>80</sup>.

La tercera cuestión encara el cómo de la pintura y se apoya en esto último que hemos dicho. Los problemas que requerían ser solucionados tomando como base la posible respuesta sobre lo que la pintura es esencialmente, han perdido su preponderancia para dar paso al problema de cómo hacer, a partir de los recursos, materiales, métodos, conceptos y demás elementos de la tradición pictórica que han quedado al alcance de la producción de pinturas o de propuestas que pueden o no ser consideradas pinturas. A esto agreguemos que la pintura, una vez asumida su posición descentrada entre una amplitud de medios posibles, se muestra, como hemos reiterado varias veces, una entre muchas y con ello se convierte en una elección que se hace bajo esa conciencia. De manera que el artista elige sus medios a través de un trabajo contemplativo de las posibilidades de aquellos medios de los que se servirá y hace un trabajo de elección. Esta elección implica una conciencia de los procesos que están implícitos en el hacer pinturas. La elección incluye una propuesta que involucra de manera consciente las cualidades táctiles, la manera en que el cuerpo se relaciona con la pintura en el hacer y en el observar, y la propuesta sobre la manera en que se ha de juzgar tomando como fondo la historia misma de la pintura.

<sup>80</sup>*Ibid.*, p. 8.



69. Julie Mehretu,  
*Inmanence* (fragmento), 2003

En resumen, la elección misma de la pintura es ya parte del cómo del arte al que se responde de esta manera entre las muchas posibles. "Son pinturas, sí, pero también alegorías de la pintura"<sup>81</sup>.

El último apartado corresponde a la descripción de la nueva circunstancia que asume la anulación de los centros hegemónicos del arte, así como la imposibilidad de la fijación de criterios a partir de unos rasgos culturales que se suponen universales, es decir, la asunción de la diversidad cultural, que conlleva a una apertura de formas de creación, pero, sobre todo a una gran apertura de las posibilidades de interpretación de la obras de arte, incluidas las pinturas.

A través de lo que hemos expuesto, desde distintos puntos de vista, se destaca que este desplazamiento de la pintura hacia fuera del centro de los problemas generales del arte, no ha significado en realidad una disminución de su presencia en el arte, pero sí ha modificado la manera en que, de manera consciente o inconsciente, se configuran y se interpretan las propuestas pictóricas actuales.

Muchos artistas no se asumen más como especialistas de un medio en particular, sino que se reservan el derecho de emplear este o el otro de acuerdo con sus necesidades. La pintura aparece así como un recurso entre muchos posibles y la amplitud de usos de la pintura abarca así una gama infinita.

<sup>81</sup>*Ibid.*, p. 9.

## Conclusiones

Cualquier mirada a los fenómenos culturales del presente se enfrentará con la limitación de asumirse como provisional. Toda conclusión sobre un asunto así no puede ser sino una mirada puesta en algunos rasgos desde una plataforma que se sabe en movimiento y de la que se intenta hacer un retrato observado al vuelo, a partir de enfoques específicos. Los mismos criterios desde los que se elige mirar marcan la limitación de las posibles conclusiones. De este modo, las conclusiones pueden organizarse de manera similar al cuerpo general del trabajo, asumiendo su parcialidad y, si es posible, haciéndola explícita.

La propuesta de este trabajo ha consistido en intentar una clarificación de las circunstancias de la práctica de la pintura en el contexto del arte contemporáneo. Nuestra primera afirmación fue la existencia de un paradigma pictórico moderno ante el que se han dado cambios, rupturas y recuperaciones en la pintura contemporánea. Las presuposiciones que constituyeron tal paradigma, la idea del cuadro como construcción cromática que asume su bidimensionalidad como rasgo esencial y desarrolla las posibilidades expresivas del individuo desde la autonomía del arte, privilegiando su dimensión estética, se fueron distanciando de la práctica real en distintas orientaciones de la pintura más reciente. Los motivos para esta transformación han sido diversos y es posible decir que han establecido nuevos paradigmas, siempre y cuando se asuma que se trata de orientaciones generales que no comparten con los proyectos modernos ni la unidad ni la virulencia de la defensa de sus posiciones, en primer lugar porque si es posible determinar un rasgo tan generalizado para la contemporaneidad del arte, éste debe ser la pluralidad de propuestas que coexisten de manera simultánea. En este sentido, las principales vertientes pictóricas se encuentran con un panorama difícil de describir con precisión por su extensión, pero que tiene

que ver con un arte que en su diversidad, descansa sobre la conciencia de su pasado y de su configuración en la historia del arte, incluyendo la del arte moderno (lo cual no implica necesariamente que uno a uno, los pintores contemporáneos tengan conciencia plena de estas nociones y, sin embargo, comparten una circunstancia derivada de ellas).

Hemos hecho la descripción general de las orientaciones más influyentes en la ruptura con el paradigma moderno, que hemos identificado con la abstracción postpictórica, con el giro conceptual y con el arte Pop.

Esto no implica que sean los únicos factores para el cambio, puesto que la nueva configuración del mundo de la cultura, en sentido amplio, ha dado forma a nuevas necesidades y posibilidades que, a la par, han orientado hacia diversas direcciones a la pintura de hoy.

Por otra parte, hemos revisado los argumentos sobre el agotamiento de los criterios a la manera de Greenberg, dándolo por aceptado, pero acerca de ello habrá que aclarar que en algunos ámbitos sus implicaciones son plenamente vigentes, aunque ya no como guía de los procesos históricos, pero sí, por ejemplo, como un medio didáctico para el aprendizaje de los recursos de la pintura de manera sistemática.

De manera conjunta a la reafirmación de los argumentos generales de esta tesis, me parece importante incluir como parte de las conclusiones, algunas aclaraciones sobre asuntos que podrían darse por implícitos, pero ante los cuales me parece pertinente aclarar mi posición. El primero de ellos es que el paradigma pictórico moderno del que se ha hablado no equivale a lo pictórico en sentido general. Se ha hablado desde una perspectiva histórico-crítica que exige cierto distanciamiento de la intimidad de la práctica pictórica. Me refiero a que es posible emprender una investigación sobre lo pictórico más cercana a la manera en que se le presenta al creador plástico. Esto es deseable y puede ser abordado desde múltiples puntos de vista, pero rebasa los límites de este trabajo.

Una segunda aclaración está relacionada con uno de los argumentos que hemos revisado, en cierta medida por que muestra aciertos indudables y también porque ejerce una importante influencia en la producción contemporánea y es el que asume el agotamiento de los relatos que constituyeron la base del programa de la modernidad estética. Se trata de una tesis general que tiene como principal difusor a Arthur

Danto. Esta perspectiva coincide con el enfoque posmoderno en sentido más general, que supone un periodo histórico en el que los relatos, y por tanto, los argumentos ideológicos, han perdido pertinencia frente al triunfo de una diversidad que elude todo universalismo. El discurso posmoderno, resulta liberador, porque no asume exigencias en las que se vean como agotados los caminos para la pintura, para el arte o para cualquier actividad de la cultura y, en ese sentido, la práctica pictórica se ha desinhibido para abordar nuevas tareas. Pero, desde mi punto de vista, cabe en ella el riesgo de una omisión, y es que parece admitir un punto de llegada en el que no quedaran tareas pendientes de carácter progresista para el arte. No creo que necesariamente la proposición "todo se vale", deba significar simultáneamente, "nada es útil, nada es necesario". Creo que la supervivencia de algunos de los rasgos más positivos de la modernidad está en la necesidad de reconstruir sus valores en función de necesidades que, si no ya universales, sí apremiantes y evidentes desde perspectivas específicas. Es decir, me apegó a la idea de una era después del arte, sólo en tanto que signifique el fortalecimiento de la dimensión ética del arte (lo cual considero posible).

Si en efecto, el arte ha cumplido su tarea autorreflexiva y el día de hoy estamos frente a una diáspora en la que el arte finalmente empieza a permear la vida, la pintura encuentra en esto una tarea modesta, mucho más modesta que su papel en el desarrollo del arte moderno. Si en un momento fue posible que la pintura, por su especificidad fuera ya en sí misma una de las orientaciones del arte, ahora es más bien un soporte para orientaciones que pueden echar mano de ella del mismo modo que podrían hacerlo de otros recursos técnicos. Esto implica que los artistas pueden ser pintores al tiempo que escultores, instaladores, videoastas, etc. La especificidad del medio no es ya la rectora de la práctica del arte. Así, pueden describirse algunos rasgos generales de la pintura producida recientemente, pero no deja de ser un ejercicio un tanto artificioso, dado que ninguno de los ejemplos concretos se agota en las posibles clasificaciones y esto es una muestra del nuevo paradigma de pluralidad, pero también de las tareas excéntricas que el arte viene adoptando.

Por último, algo que puede parecer obvio, pero es necesario decir. Me parece que si hemos de subrayar una consecuencia de la pluralidad contemporánea, ésta es la validez

simultánea de unas y otras posiciones, que ya no podemos entender como tensiones duales. No es ya la disyunción o esto o lo otro, sino que es posible esto y lo otro. En todo discurso que afirma absolutos hay *algo* de cierto y, por lo tanto, ninguno es *totalmente* cierto. Toda perspectiva puede ser válida sólo en tanto ninguna lo sea de manera absoluta. Y así en la pintura, no hay un modo de pintar que sea el más adecuado, sino una suma infinita de posibilidades abiertas.

## Bibliografía

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1974.
- ALBELDA, José Luis, *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1992.
- AUMONT, Jaques, *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1991.
- \_\_\_\_\_ *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Avila, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987.
- BARTHES, Roland, *Autor y texto*, Barcelona, PPU, 1996.
- BELL, Julian, *¿Qué es la pintura?*, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, 2001.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- \_\_\_\_\_ *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- BERGER, René, *El conocimiento de la pintura. El arte de comprenderla*, 3ª edición, Barcelona, Noguer, 1999.
- BERMAN, Marshal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, S. XXI, 1998.
- BOIS, Yve-Alain, "Painting: The Task of Mourning," in: *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1986.
- BOIS, Yve-Alain, *Painting as a model*, Cambridge, Mass./London, MIT Press, 1990.
- BOZAL, Valeriano, (et al), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 2000.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994.
- \_\_\_\_\_ *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1987.
- CARRERE, Antonio y Saborit, José, *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1998.

- CHIPP, Herschel, B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995.
- COR, Blok, *Historia del arte abstracto*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte; el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_ *Más allá de la caja de brillo*, Madrid, Akal, 2003.
- DEBROISE, Olivier, "Un posmodernismo en México", *México en el arte*, núm. 16, primavera de 1987.
- DEL CONDE, Teresa, *Una visita guiada*, Barcelona, Plaza & Janés, 2003.
- \_\_\_\_\_ "Las jóvenes generaciones de pintores mexicanos", *México en el arte*, núm. 9, junio, 1985.
- DUFRENNE, Mikel, (et al), *La práctica de la pintura; Revue d'Esthétique*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Madrid, Destino, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1992.
- EMERICH, Luis Carlos, *Figuraciones y desfiguros de los 80s*, México, Diana, 1989.
- FISCHER, Peter, et. al. *In the power of painting*, Catálogo de exposición, Zürich/Berlin/New York, Scalo, 2000.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- FURIÓ, Vicenc, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990.
- FREIXA, Mireia, (et al), *Introducción a la historia del arte*, Barcelona, Barcanova, 1990.
- GABLIK, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Herman Blumme, 1987.
- GARCÍA LEAL, José, *Filosofía del arte*, Madrid, Síntesis, 2002.
- GARDNER, James, *¿Cultura o basura? Una visión provocativa de la pintura, la escultura y otros bienes de consumo contemporáneo*, Madrid, Acento Editorial, 1996.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000.
- HESS, Walter, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Nueva visión, 1998.
- HONNEF, Klaus, *Arte contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1992.
- HUGHES, Robert, *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, 1992.

- JARQUE, Vicente, *Experiencia histórica y arte contemporáneo*, Cuenca, Ediciones Castilla la Mancha, 2002.
- JIMÉNEZ, José, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.
- KAHLER, Erich, *La desintegración de la forma*, México, S. XXI, 1993.
- KLEE, Paul, *Teoría del arte moderno*, Argentina, Calden, 1976.
- KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- \_\_\_\_\_ *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1985.
- LIPPARD, Lucy R., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1971.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Artoday*, Phaidon, 2000.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética de la cultura moderna: de la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Madrid, Alianza, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 2001.
- MEREWETHER, Charles, Sullivan, Edward, Ruy Sánchez, Alberto, *Nuevos momentos del arte mexicano*, Madrid, Turner, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977.
- MICHELLI, Mario de, *Las vanguardias del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.
- MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 1998.
- MORENO GALVÁN, Manolo Millares, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- MORGAN, Robert, C., *Del arte a la idea*, Madrid, Akal, 2003.
- MUMFORD, Lewis, *Arte y técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957.
- NICKAS, Bob, *New Elements in Abstract Painting*, New York, Phaidon, 2009.
- PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1987.
- PEIRÓ, Juan B., "Pintar, investigar, pintar" en *Pintura y ensayo*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002.
- PICÓ, Josep, *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza, 1988.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos/ Alianza, 2002.
- SALABERT, Pere, *(D)efecto de la pintura*, Barcelona, Anthropos, 1985.

BIBLIOGRAFÍA

- SCHWABSKY, Barry, et. al. *Vitamin P; New Perspectives in Painting*, London/New York, Phaidon, 2002.
- SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- WALLIS, Brian (ed), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

La tesis *Cambios de paradigma en la práctica pictórica: de la pintura moderna a la pintura contemporánea* se terminó de imprimir en julio de 2011

Tiraje de 20 ejemplares

Se utilizaron tipos: Cg Novarese de 11/13 pt.

Miriad Pro Bold de 16/18, 14/16 pt.

Papel bond de 110 gr para interiores

Papel couché de 210 gr para portada.

