

27
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

UN ACERCAMIENTO A LA PINTURA CONTEMPORANEA

Tesis que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Edna Alicia Pallares Vega

Director de Tesis: Lic. Carlos Blas Galindo Mendoza.

México, D.F. 1997.



DEPTO. DE ASesorIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
MEXICO

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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

Quisiera agradecer a las siguientes personas por su valiosa ayuda y colaboración para la realización de esta tesis, sin las cuales me hubiera sido imposible realizar este escrito: A Liliane Hoht por su corrección de estilo; a Francisco Romero por su corrección de estilo y ortografía; a Noé Urzúa por su apoyo técnico y por facilitarme su equipo de cómputo y a Alicia Vega por sus traducciones y su revisión general del texto. A todos ellos gracias.

*A mi hermana Ivonne.
A mi madre Alicia.
A mi padre Alfonso.*

CONTENIDO

INTRODUCCION

6

CAPITULO I

LA PINTURA CONTEMPORANEA (1945-1980): CONTINUIDAD O RUPTURA

1. 1.	Breves antecedentes históricos de la pintura contemporánea.	13
1. 1. 1.	Antecedentes: condiciones de la posguerra.	13
1. 2.	Características generales de la pintura contemporánea.	14
1. 3.	Breve descripción de los movimientos artísticos pictóricos. Influencias y aportaciones.	15
1. 3. 1.	El expresionismo abstracto norteamericano.	15
1. 3. 2.	El informalismo europeo.	17
1. 3. 3.	La pintura matérica europea.	17
1. 3. 4.	La figuración de la posguerra europea.	18
1. 3. 4. 1.	El grupo COBRA.	18
1. 3. 4. 2.	Jean Dubuffet.	19
1. 3. 5.	El arte pop norteamericano.	20
1. 3. 6.	El neoexpresionismo alemán.	21
1. 3. 7.	La transvanguardia italiana.	22

CAPITULO II

LA PINTURA CONTEMPORANEA: UNA LECTURA MULTIPLE DE LA OBRA

2. 1.	Los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea.	24
2. 1. 1.	Definición del concepto extrapictórico.	24
2. 2.	Antecedentes en la pintura contemporánea sobre la utilización de los elementos extrapictóricos.	25
2. 2. 1.	Artistas de las vanguardias históricas que utilizaron elementos extrapictóricos en sus obras.	25
2. 3.	Los elementos extrapictóricos en la obra de algunos pintores contemporáneos.	27
2. 3. 1. 1.	Los elementos extrapictóricos. Un punto de partida en el desarrollo de la obra de algunos pintores contemporáneos.	31
2. 3. 2.	La influencia de los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea. Una lectura múltiple de la obra.	33
2. 3. 2. 1.	Los elementos extrapictóricos como una posibilidad - limitante - para acercarse a la pintura contemporánea de otra manera.	34
2. 3. 2. 2.	Los elementos extrapictóricos como una posibilidad de expansión plástica.	35
2. 3. 2. 3.	Los elementos extrapictóricos como vínculo hacia otras disciplinas artísticas.	35

CAPITULO III

CONTRADICCIONES Y PROPUESTAS: UN ACERCAMIENTO A LA PINTURA CONTEMPORANEA

3. 1 .	La pintura contemporánea como reflejo de la sociedad actual.	37
3. 2 .	Perspectivas en la pintura contemporánea:	41
3. 2. 1.	Continuidad o ruptura.	41
3. 2. 2.	Una herencia cultural.	43
3. 2. 3.	Comentarios acerca de las expectativas de la pintura contemporánea al filo de fin de milenio.	46

CAPITULO IV

UN ACERCAMIENTO A MI OBRA PLASTICA (1990-96)

4.1.	Breve análisis y comentarios de la obra plástica realizada.	49
	CONCLUSIONES	55
	CITAS BIBLIOGRAFICAS	58
	BIBLIOGRAFIA	59
	INDICE ILUSTRACIONES	62
	ILUSTRACIONES	64

INTRODUCCION

Mi interés por realizar esta tesis nació de dos inquietudes que tuve : la primera fue el resultado del desarrollo de mi trabajo personal; el desenvolvimiento y el cambio paulatino de la pintura, pasando por la inclusión de objetos en el cuadro, hasta la escultura. Este desarrollo me llevó a reflexionar a buscar y a rastrear en la historia reciente de la pintura, si había artistas que hubieran llevado un proceso, si no igual, por lo menos similar al mío. Para mi sorpresa encontré bastante material que abordaba este aspecto y más todavía, encontré que cierta parte de la historia contemporánea de la pintura iba en ese sentido.

Al mismo tiempo que pude encontrar un primer hilo conductor para realizar este trabajo, me percaté que lo podía trabajar guardando una distancia necesaria y prudente, puesto que, hablar de pintura sin estar tan directamente involucrada (cosa diferente sería si en estos momentos realizara cuadros), me daba la posibilidad de llegar a ciertas reflexiones que no hubieran sido posibles sin este alejamiento que, a mi juicio, fue necesario.

Y podría decir que esta tesis es un reconocimiento a la pintura; es decir, independientemente de que en la actualidad realice esculturas, no puedo negar que mi formación es en esencia pictórica, está profundamente arraigada a mi manera de comprender el arte, sobre todo, es a partir de esta formación, que llegué a la escultura así como también la que me alentó a trabajar en esta tesis.

Creo necesario mencionar, antes de seguir abordando el porqué de esta tesis, que la redacté en tercera persona puesto que consideré, que de esta forma, podía guardar la distancia suficiente como para tener una objetividad prudente y necesaria.

La segunda inquietud que motivó este escrito, fue que me hice una sencilla pregunta ¿por qué se sigue haciendo pintura? Sencilla pregunta, más no de fácil respuesta, ya que me di cuenta de que actualmente hay muchísimos artistas que encuentran en la pintura cauce a sus inquietudes plásticas, pero al mismo tiempo también pude darme cuenta que hay otros tantos artistas que utilizan la pintura como medio para expresar sus ideas plásticas, no necesariamente pictóricas.

Al percatarme de esta situación dual que tiene la pintura de hoy en día, pude organizar este trabajo. En primer lugar escogí el período comprendido a partir de 1945 hasta la década de los ochenta de la pintura contemporánea, que abarca una serie de movimientos o estilos pictóricos que, directa o indirectamente, plantean dicha dualidad.

Si escogí el desarrollo de la pintura contemporánea encerrado dentro de este período fue también por la cercanía histórica que, guardando la debida perspectiva, ha sido la antesala de la pintura que se realiza actualmente, es decir, si queremos comprender algunos de los porqués de la pintura de hoy, se hace necesario que revisemos algunas de las propuestas pictórico-plásticas del

mencionado período. De igual forma, sí pude determinar el comienzo de este período de la pintura a partir de 1945, fecha en la cual termina la Segunda Guerra Mundial, después de este año no me fue fácil definir la terminación de dicho período, ya que los dos últimos movimientos artísticos, el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana (que están incluidos en el punto 1.3. incisos 1.3.6. y 1.3.7. respectivamente del capítulo I), que escogí se desarrollaron a finales de 1970 hasta mediados de la década de los ochenta. Por esta razón tomé en cuenta, en el caso del neoexpresionismo alemán, el año de 1982 como fecha en la cual ya se le reconocía o se le denominaba como tal. En el caso de la transvanguardia italiana, cuando el crítico Archille Bonito Oliva acuñó el término "transvanguardia" (dado a conocer a principios y mediados de los ochenta). Con este nombre intentaba caracterizar y definir a la pintura que se realizaba en Alemania (antiguamente la RFA). Sin embargo, al pasar el tiempo, el uso del término transvanguardia acabó sólo definiendo a la pintura que se realizaba en Italia en esa misma década.

Asimismo, tomé en cuenta la década de los ochenta como fin del período abarcado, porque fue cuando se pudieron observar las constantes y las características que definían la pintura que se hacía en esos dos países que mencioné párrafos arriba. De igual manera tomé la década de los ochenta como fin de dicho período por la sencilla razón de que en esos años se da un regreso generalizado a la práctica de la pintura, como una respuesta en contra del arte que se venía haciendo en la década anterior.

Por otro lado, y a partir de que encontré en la pintura de esta época la posibilidad de presentarse como medio y fin al mismo tiempo, me planteé la siguiente hipótesis: que la contemporaneidad de la pintura está dada en la medida en que ésta se siga ejecutando, ya sea como fin en sí misma o como medio o vehículo de ideas y conceptos extrapictóricos.

Estudio la idea de contemporaneidad en la pintura en el sentido de que ésta aún se sigue haciendo. En contraposición al sentido habitual de lo que significa contemporáneo: actual, moderno, novedoso, etc., ya que me percaté de que hoy en día la pintura que se realiza responde a otros postulados muy diferentes de los de la pintura de la primera mitad del siglo XX, y de ello dan cuenta el crítico Bonito Oliva al referirse a la transvanguardia italiana y al neoexpresionismo alemán, así como también Marchán Fiz, cuando reflexiona acerca de el arte de la década de los ochenta y principios de los noventa.

A partir de esta hipótesis, organicé la tesis de la siguiente manera: la investigación está dividida en ~~cuatro~~ capítulos en el primero intento dar una visión muy general de algunos movimientos pictóricos que se sucedieron a partir de 1945 hasta 1980 y que son los que dieron la pauta en la inclusión de objetos en el cuadro en la pintura contemporánea; ya sea como movimientos que precedieron a la utilización de éstos así como también aquellos movimientos que sí los utilizaron en la pintura y, bajo esta perspectiva, la pintura de hoy en día se encuentra ante varias rutas tanto en medios y recursos como en conceptos e ideas.

En esta primera parte menciono como antecedentes, ubicación y contextualización a algunos artistas (los cuales serán tratados en el segundo capítulo) que marcaron la pauta o utilizaron objetos en sus obras y que de alguna manera plantearon caminos y posibilidades en la pintura poco utilizados en el pasado y, sobre todo, las repercusiones que, a mi juicio, tuvieron estos objetos sobre el devenir de la pintura de fin de milenio.

Por otro lado, la clasificación de estos movimientos artísticos que se plantea en el primer capítulo siguen un orden cronológico, sin que ello implique una jerarquización en cuanto a su importancia en la historia del arte. Sin embargo, sí es por una selección y clasificación personal (una discriminación a partir de un proceso plástico individual), por lo que excluí otros movimientos artísticos de igual relevancia que los seleccionados, por ejemplo el geometrismo abstracto, el arte cinético, la pintura contemporánea en Latinoamérica, entre otros, ya que encontré en los movimientos pictóricos seleccionados, más elementos para los fines de este escrito. En este capítulo intento mostrar los rasgos más relevantes de cada uno de los movimientos pictóricos que lo integran y que son el antecedente de los dos capítulos siguientes.

En dicha selección intento mostrar, por un lado, la continuidad con las propuestas de las vanguardias históricas y, por el otro, la ruptura con ellas. De igual manera, se hace necesario aclarar que tanto el expresionismo abstracto norteamericano como el arte pop norteamericano, son considerados neovanguardias, puesto que asisten o comparten los mismos preceptos (aunque modificados por el tiempo) que sustentan las vanguardias históricas acontecidas hasta la primera mitad del siglo XX. Los artistas de estas vanguardias creían en el progreso como recurso que podía transformar a la sociedad. Por el contrario, los artistas del neoexpresionismo alemán y de la transvanguardia italiana ya no comparten esta idea de transformación, por lo que se les considera posvanguardistas, ya que no requirieron de una ideología externa para justificarse y transformar el arte, sino que se guiaron sobre sus propios pasos: están cargados de pesimismo, incredulidad, desesperanza, gusto por el caos y no creen ya en la linealidad del arte, retomando así viejos lenguajes de su propio pasado.

Al mismo tiempo, esta selección también ha sido un intento por rastrear cómo paulatinamente la pintura contemporánea ha ido incluyendo objetos en los cuadros que han dado la posibilidad de ampliar sus caminos. Dichos caminos son los que planteo en el capítulo II: antecedentes y desarrollo de los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea como una posibilidad de hacer una lectura múltiple de la obra, y que de alguna manera, con esta clasificación he intentado mostrar que la evolución de la pintura que se realizó después de la Segunda Guerra Mundial ha llevado una cierta cadencia que definitivamente ha determinado a la pintura de hoy en día.

Es prudente mencionar que, antes de continuar con el capítulo II, al hacer esta

breve selección de algunos movimientos pictóricos contemporáneos, he podido constatar que las propuestas artísticas de cada corriente no se sucedieron aisladamente, sino por el contrario, se interrelacionaron unas con otras, como si de alguna manera las preocupaciones de algunos artistas hubieran coincidido en cuanto a las propuestas estéticas y formales en la pintura que se realizaba tanto en los Estados Unidos, como en Europa, por ejemplo, entre el expresionismo abstracto norteamericano y el informalismo europeo, así como también entre el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana. Asimismo, la interconexión entre algunos de estos movimientos pictóricos hace difícil establecer un límite claro entre ellos. Lo que he podido observar, es que el devenir de la pintura contemporánea ha sido una serie de ideas y conceptos comunes en ambos lados del mundo, como si a partir de la Segunda Guerra Mundial la pintura contemporánea asistiera a un mundo donde el arte globalizara las enseñanzas particulares y locales de cada artista en un mundo más homogeneizado y común a todos. Un mundo, tal vez, más industrializado, producto de un desarrollo, sin paralelos, en los medios masivos de comunicación.

En el segundo capítulo, intento extraer de los movimientos pictóricos tratados en el primero, los elementos extrapictóricos utilizados en la pintura como una posibilidad de realizar una lectura múltiple de la obra. En primer lugar, intento establecer una definición del concepto extrapictórico a manera de punto de referencia, y que abarque lo que los artistas han puesto sobre el cuadro sin que sea estrictamente pictórico, como una especie de criterio que evite confusiones y que la línea divisoria entre lo pictórico y lo no pictórico quede establecida lo más claramente posible. A partir de esta definición, intento buscar cuáles han sido los antecedentes, qué pintores han utilizado elementos extrapictóricos en sus obras y cuáles han sido las repercusiones de éstos en el devenir de la pintura contemporánea.

Creo necesario hacer la aclaración de que en el punto 2.3., referente a los elementos extrapictóricos en la obra de algunos pintores contemporáneos, seguí el orden de los movimientos artísticos expuestos en el capítulo I. Intenté hacer, de manera muy general, una breve síntesis de las características más relevantes de la obra de algunos pintores. Son artistas que utilizaron en su obra elementos extrapictóricos -ya sea como apoyo a su búsqueda plástico-estéticas, o bien como elementos que les abrieron la posibilidad de interrelacionarse con otras disciplinas artísticas- y es a partir de estas búsquedas, que se puede dar una lectura múltiple de la pintura contemporánea.

De la misma manera, los artistas que seleccioné para este punto son producto de una discriminación personal (la cual mencioné párrafos arriba), pero que de ninguna manera implica que los que no están tratados en esta parte, sean menos importantes.

Si en el capítulo I investigué los cambios que tuvo la pintura después de la Segunda Guerra Mundial, en el segunda parte, sobre todo en el punto 2.3. busco

mostrar que, a partir de sus aportaciones, la pintura contemporánea pudo llevar a cabo la integración de elementos extrapictóricos. Por otro lado, creo indispensable aclarar que los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea son, antes que nada, un recurso, entre tantos, que representan una búsqueda plástica individual.

Al hacer la selección de los artistas que integran el punto 2.3. de esta tesis, no incluyo artistas del expresionismo abstracto norteamericano ni del informalismo europeo porque las propuestas de estos dos movimientos se enfocaron hacia problemas sobre la práctica de la pintura misma y no necesariamente recayeron sobre los elementos extrapictóricos. Sin embargo, sí consideré a estos dos movimientos artísticos como el antecedente para poder entender a los pintores que escogí en este punto del capítulo II. De igual manera, creo necesario mencionar que cuando incluí a Jasper Johns y a Robert Rauschenberg como artistas del arte pop norteamericano, me encontré con el dilema de que, según Gillo Dorfles, son los iniciadores de esta corriente pero, según Francesc Vincens, son artistas proto pop y, más aún, según Robert Atkins, son neo-dadaístas. Ante tal problemática, los consideré dentro del arte pop norteamericano, pero tomando en cuenta que son artistas que se encuentran en el límite de la línea divisoria que, dependiendo del criterio utilizado, pueden o no estar incluidos dentro del pop. Sin embargo, los consideré artistas pop, coincidiendo con la idea de Dorfles, porque son los iniciadores de este movimiento artístico.

Por otro lado, la idea que manejo en el segundo capítulo en lo referente a que la pintura contemporánea puede tener una lectura múltiple a partir de la inclusión de elementos extrapictóricos en el cuadro, significa que intenté abordar a la pintura bajo dos criterios encontrados. Por un lado, el hecho de incluir objetos en el cuadro fue porque la pintura misma (la materia pictórica) pierde importancia, y por el otro, esa misma inclusión de objetos en el cuadro, hace de la pintura una posibilidad de expandir su campo de acción, de no limitarse en sus medios tradicionales. Sin embargo, ambos criterios, en ningún momento intentaron ser juicios categóricos que restaran importancia al contenido (tanto formal como de significado) mismo de la pintura.

En el capítulo III, busco hacer un balance, a manera de reflexiones, de las contradicciones y propuestas de la pintura contemporánea. Si en los anteriores capítulos abordo a la pintura de una manera más específica, en el tercer capítulo, por el contrario, intento abordar a la pintura de una manera más general, tratando de exponer diferentes puntos de vista de un mismo problema: el arte al filo del fin de milenio, con el propósito de que la pintura se viera reflejada en tales problemas.

Por un lado, menciono una serie de aspectos que no son sólo exclusivos de la pintura contemporánea, sino que determinan la relación del arte y la sociedad en su conjunto. Creo indispensable exponer esta relación, ya que es a partir de la misma que se puede comprender lo que significa la correspondencia que establece la pintura contemporánea con la sociedad actual. Fui consciente de que

al hablar de arte-mercancía-mercado, utilicé un punto de vista que se puede contraponer a otros criterios, sobre todo, cuando se estudia una problemática social que puede ser analizada bajo diferentes enfoques. Si escogí este criterio, y no otro, fue porque lo consideré el que más objetivamente planteaba la relación entre el arte y el mercado: pone al arte como mercancía que está sujeta a las leyes del mercado, sin que esto niegue o se contraponga a la idea del arte estéticamente hablando.

Por el otro, intenté hacer una serie de reflexiones en el punto 3.2. inciso 3.2.1. sobre lo que significa la continuidad y la ruptura, bajo dos criterios diferentes. Son dos puntos de vista que se oponen por lo que se complementan y así intentan mostrar dos aspectos diferentes de un mismo problema. Son una serie de observaciones de las que me percaté al intentar aproximarme a la problemática de la pintura contemporánea. Sin embargo, ambos pueden conducirnos a reflexiones más profundas, las cuales pueden ser motivo de dar pie para iniciar otra investigación, pero la manera como los expuse sólo nos remite a un cierto nivel de análisis, para llegar a entender algunas, entre varias, de las razones por las que se manifiesta así la pintura, sobre todo, cuando reaparece la práctica pictórica en la década de los ochenta.

De igual manera, propongo una serie de reflexiones (mismo punto del capítulo III inciso 3.2.2.) tratando de exponer la idea de que los cambios sucedidos en el arte son el resultado de los antecedentes históricos inmediatos así como también del contexto específico en el cual se manifestó cada período artístico. Este inciso, a diferencia del punto 3.1., traté de abordarlo a partir de los preceptos que sustentan al arte. Son preceptos que han tenido cambios sustanciales, los cuales se dejan ver en las posturas de las vanguardias históricas y que fueron muy diferentes a las de los movimientos artísticos posmodernos. Bajo este cambio de postulados, intenté ubicar a la pintura desde que fue el "centro" de las transformaciones en el arte, hasta que dejó de serlo. Sin embargo, mi intención fue (un poco coincidiendo con la postura de Xavier R. de Ventós) mostrar que actualmente la pintura ya no tiene las repercusiones que tuvo en el arte en otras épocas, pero que hace que sea un medio plástico noble donde el pintor se encuentra a sí mismo. Y es tal vez en este encuentro, tomando en cuenta toda esa historia de la pintura desde principios de siglo hasta la década de los ochenta, que considero a la pintura como una herencia cultural.

En el inciso 3.2.3. del punto 3.2. del tercer capítulo busqué hacer una especie de recapitulación, (a manera de comentarios) en el sentido de que, mas que ofrecer soluciones en el devenir de la pintura contemporánea, intenté mostrar una serie de interrogantes que me fueron surgiendo al adentrarme en la historia reciente de la pintura. En ningún momento pretendí dar soluciones, o afirmaciones categóricas, de lo que debería ser o hacer la pintura en el ocaso del siglo veinte, sino mas bien exteriorizar puntos de vista de los factores que consideré (por ejemplo, los medios masivos de comunicación) que están cambiando la manera de comprender y hacer el arte. Creo oportuno mencionar que las reflexiones e interrogantes que expongo en esta parte son el resultado del análisis que realicé,

mismas que me hacen difícil cuantificar las repercusiones que, a largo plazo, puedan tener sobre la manera de hacer el arte. De ahí que en este punto, intente exteriorizar esta preocupación. Soy consciente que sólo el tiempo podrá dar respuestas a estas interrogantes y esta problemática y que podría ser tema para una futura tesis.

También incluyo un cuarto capítulo que habla de mi trabajo personal. Es un apartado que se hizo para que se pueda leer independientemente. Es un anexo que recapitula, de manera muy general, lo abordado en los demás capítulos. Es un recuento de seis años de trabajo plástico. Sin embargo creo prudente mencionar que en este apartado hablo brevemente de mi trabajo escultórico el cual no se ve reflejado en esta investigación, ya que preferí concentrar mi atención en lo pictórico, pues abordarlo hubiera implicado realizar otra investigación.

Por otra parte, en la parte que corresponde a las conclusiones, trato de hacer un resumen de una serie de reflexiones o ideas que fueron surgiendo como resultado de la elaboración de esta tesis, pero que de ninguna manera traté de dar juicios categóricos o verdades absolutas, ya que mi intención fue dar una serie de puntos de vistas personales, en la medida en que fui rastreando el devenir de la pintura contemporánea. Han sido acotaciones observadas al tratar de aproximarme a la pintura abordada en esta tesis y, sobre todo, fueron reflexiones con las que intenté entender y acercarme a la pintura, más que calificarla o definirla.

Finalmente la selección de las ilustraciones que incluyo en esta investigación es también por la misma razón personal con la cual escogí los movimientos artísticos expuestos. La selección de imágenes ejemplifican cómo ciertos artistas utilizaron elementos extrapictóricos en su obra, ya sea como medio o fin a la vez, y que apoyan lo tratado en el inciso 2.3.1.1. del capítulo II.

CAPITULO I

LA PINTURA CONTEMPORÁNEA (1945-1980): CONTINUIDAD O RUPTURA

1.1. Breves antecedentes históricos de la pintura contemporánea.

1.1.1. Antecedentes: condiciones de la posguerra.

Se considera que la pintura contemporánea nace a partir de 1945, fecha importante que marca el fin de la Segunda Guerra Mundial.

La pintura contemporánea es, entre otras cosas, producto de las transformaciones que sufrió el mundo después de esta guerra: los países se dividen en bloques económicos y políticos, y las estrategias comerciales quedan establecidas bajo la dirección del nuevo orden mundial acontecido a partir de 1945. Este es un hecho importante que hay que considerar para poderse acercar al arte generado después de la Segunda Guerra Mundial, puesto que las generaciones de la posguerra tuvieron una actitud muy diferente de las generaciones de artistas de la primera mitad del siglo XX.

El arte generado después de la Segunda Guerra Mundial refleja un cambio sustancial entre la sociedad y el individuo. La relación que se estableció entre sociedad y arte a partir de 1945 es muy diferente de la que se dio con anterioridad ya que los medios de comunicación masivos toman un lugar fundamental en la sociedad de la posguerra y condicionan al arte de manera definitiva. Esta nueva situación de binomio, dio como resultado que la obra y el mercado del arte se justifiquen mutuamente, dificultando establecer un límite claro entre ambos.

Bajo esta perspectiva, toda obra de la posguerra tiene un doble significado: se confirma a sí misma en la medida en que responde a un mercado determinado del arte y, al mismo tiempo, se enriquece y se desarrolla en la medida en que crece hacia dentro de sí misma a falta de una ideología externa a la obra. La creencia de una ideología portadora de un crecimiento fuera de los límites de la obra parece que ha desaparecido. La obra se encuentra encerrada dentro de sus propios pasos. Tal vez este ensimismamiento es el que pueda conducir a reflexiones más profundas sobre los problemas de la práctica de la pintura, ofreciendo, quizá, un acercamiento más pleno a la creación misma.

Por otra parte, el desarrollo y evolución de la pintura de la posguerra en Europa fue muy diferente que en América. En el caso de Europa, la Segunda Guerra Mundial marcó fuertemente a la sociedad de la década de los cincuenta. El ambiente cultural se encontraba en cuestionamiento de sus viejos valores así como también en plena reconstrucción. Esto hizo que la actitud de las generaciones de artistas de la posguerra fuera más crítica, dando como resultado un producto de obras llenas de incertidumbre con respecto al futuro; ya no como

un porvenir seguro y lleno de esperanzas. De este modo, el arte europeo concretó su búsqueda reivindicando y actualizando viejos lenguajes plásticos del pasado a modo de asirse de algo que les diese continuidad en la historia del arte. Muchos fueron los logros de las propuestas plásticas europeas de la posguerra que le dió un lugar en el panorama mundial, como por ejemplo, la pintura y escultura matéricas, el arte póvera y neoconcreto, la figuración de la posguerra, el neoespressionismo alemán, la transvanguardia italiana, entre otros.

Estados Unidos, por otra parte, no se circunscribió a las ideas vanguardistas, sino mas bien fue más lejos, es decir, la actitud de los pintores norteamericanos de la posguerra ha sido y es más audaz que la europea, desnaturalizando las posiciones e ideas iniciadas por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Esta desnaturalización es el rasgo original de la pintura norteamericana, llegando más allá de cualquier "ismo", igualmente para obtener un lugar en el panorama mundial del arte.

Del mismo modo, gran parte del desarrollo de la pintura de la posguerra en Norteamérica se debió a que muchos de sus artistas eran de origen europeo, que emigraron a Estados Unidos, lo cual es un rasgo que definitivamente marcó la evolución del arte en este país. Estos productores modificaron y marcaron la pauta del arte que se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial. Entre estos artistas se encuentran Willem De Kooning, Mark Rothko, Jasper Johns, Robert Motherwell, entre otros.

Sin embargo, no fue sino hasta la década de los sesenta que los artistas norteamericanos asimilaron y superaron las enseñanzas de las vanguardias históricas y su propia realidad plástica para llegar a lo que hoy se conoce como expresionismo abstracto, neo dadá, arte pop, entre otros movimientos.

1. 2. Características generales de la pintura contemporánea.

La diferencia que existe entre las vanguardias históricas y los movimientos artísticos de la posguerra y en particular la pintura desarrollada después de 1945, consiste en el cambio de mentalidad y actitud que tienen los pintores frente al arte, es decir, casi todos los movimientos artísticos desde 1900 hasta 1950 intentaban participar en la transformación de la obra y de la sociedad o, por lo menos, cuestionarlas. Intentaban confrontar las viejas ideas para crear unas nuevas y, en cierta manera, desde el comienzo de este siglo hasta su primera mitad, casi todos los "ismos" se encontraron ante posibilidades del arte nunca antes abordadas, como lo son por ejemplo las propuestas del cubismo y el dadaísmo. Este hecho marcó definitivamente la primera mitad del siglo XX y provocó la escalada vertiginosa de múltiples movimientos plásticos, políticos, sociales y científicos que en los anteriores siglos no se habían presentado tan marcadamente.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, la idea de transformación y creación de

nuevas alternativas plásticas se vió revertida. Las generaciones de pintores de la posguerra ya no intentaban participar en dicha transformación e incluso las negaron. Se encontraban ante un mundo totalmente distinto a aquél de principios de siglo, donde la idea de progreso y desarrollo había tomado otros matices: un mundo más industrializado y mecanizado.

La actitud de estas generaciones de artistas descansa sobre todo en una herencia cultural difícilmente desplazable, misma que los obligó a considerar al arte como una posibilidad, por un lado, de reivindicación de viejos lenguajes y medios artísticos olvidados -en contraposición al sentido lineal único del arte de principios de siglo- y, por otro, como medio de exploración y exaltación de los valores y sentimientos humanos del hombre de hoy, bajo la perspectiva individual de cada artista.

1. 3. Breve descripción de los movimientos artísticos contemporáneos Influencias y aportaciones

1. 3. 1. El expresionismo abstracto norteamericano.

A partir de la Segunda Guerra Mundial se dio tanto en Estados Unidos como en Europa una pintura abstracta, hecha de una manera más intuitiva y de carácter espontáneo, una pintura abstracta muy diferente de la que se venía haciendo antes de la posguerra, que era una abstracción fuertemente racionalista y conducida por una lógica próxima a la de la ciencia.

Esta abstracción que apareció en los Estados Unidos hacia la década de los cuarenta (más precisamente hacia mediados de los cuarenta, y que duró hasta mediados de los cincuenta), sintetizó diferentes búsquedas iniciadas por algunos artistas de las vanguardias históricas que van desde la fuerza expresiva de la pincelada de Vincent van Gogh hasta el abstraccionismo de Vassily Kandinsky, de la saturación del color de Henri Matisse a las formas orgánicas empleadas por Joan Miró. Otra característica del expresionismo abstracto norteamericano es que empleó formas tan automáticas y expresivas que asemejan a una firma, de ahí que no sea extraño que las caligrafías japonesa y china marcaran una fuerte influencia. Esto se puede observar, por ejemplo, en la obra de Mark Tobey, Willem De Kooning, Arshile Gorky, Franz Kline, entre otros. Otro rasgo distintivo del expresionismo abstracto norteamericano es que mantuvo una interacción espontánea entre los artistas y los materiales pictóricos.

El principal interés de los artistas de esta corriente se centró en la fijación de la auto-expresión psíquica, muy semejante a la filosofía existencial de la posguerra que proclamaba a la acción individual como una salida para salvarse de la modernidad.

El expresionismo abstracto norteamericano tuvo su desarrollo en la ciudad de

Nueva York, ciudad que albergó, fomentó, promocionó y comercializó las obras de este movimiento. Nueva York era, y es, una ciudad con todas las condiciones necesarias para que cualquier propuesta artística sea bien acogida. En ese entonces, las ciudades europeas, que anteriormente eran los centros del arte por ejemplo, París, se encontraban inmersas en los conflictos derivados de la Segunda Guerra Mundial y los años subsecuentes a la posguerra.

Se podría decir que el expresionismo abstracto norteamericano debe su desarrollo y evolución a la emigración de numerosos artistas europeos, poetas, escritores, etc., que en cierta forma, encontraron estos productores grandes posibilidades de desarrollo en los Estados Unidos. Tales circunstancias dieron la posibilidad de que el expresionismo abstracto norteamericano se desarrollara como una forma de hacer pintura más vigorosa, impetuosa y casi brutal como por ejemplo la obra de Jackson Pollock, a diferencia de la que se hacía por aquel entonces en Europa.

De igual modo, el expresionismo abstracto norteamericano es una pintura que se caracterizó por no hacer referencia o alusión a la figura, mas bien, es una pintura de innumerables gestos y de resultados inmediatos. Asimismo, el surrealismo influyó sobre este movimiento pictórico, a través de la obra de Joan Miró, Max Ernst, André Masson, Francis Picabia, Paul Klee, entre otros. Por ejemplo, el "dripping" o vaciado caligráfico a gota, técnica pictórica utilizada por Pollock, ya se había usado y de ello hay indicios en algunos trabajos realizados por Max Ernst. Otra característica importante del expresionismo abstracto norteamericano es que la actitud del pintor frente al cuadro cambió. Los medios y utensilios de expresión empezaron a ser utilizados de otra manera. Es decir, que los "artistas norteamericanos empezaron a ver el lienzo como un campo de acción, más que como un espacio en el que debían reproducir, analizar o expresar un objeto real o imaginario"⁽¹⁾.

El acto de pintar era visto como un acontecimiento donde el hacer un gesto con una pincelada rápida y espontánea sobre la tela, el cual conducía las demás pinceladas, era el que, finalmente, siempre prevalecía como un conjunto de manchas y líneas muy gestuales (ver por ejemplo, los trabajos de De Kooning, Tobey y Pollock) y, sobre todo, dicho gesto era el que siempre intentaba darle al acto de la improvisación un valor importante en la obra. Las posibilidades plásticas que abrió el expresionismo abstracto norteamericano fueron muchas y muy variadas. En primer lugar, la caligrafía oriental, dio grandes posibilidades de integrar un tipo de gesto inmediato y vigoroso al cuadro al rescate de la gestualidad (ver los trabajos que realizó Kline). En segundo lugar, la reivindicación del accidente y la improvisación en la pintura como un valor formal y estético en sí, dió la posibilidad de encauzar una expresividad que en otro tipo de pintura hubiera sido mas difícil de proyectarla (ver los trabajos de Pollock y de De Kooning). En tercer lugar y último, la aplicación del color como una cualidad espacial, es decir, el color como espacio y dimensión (ver los trabajos de Clyfford Still y Rothko).

Es por todo lo anterior que el expresionismo abstracto norteamericano es uno de los movimientos artísticos contemporáneos que marcan la diferencia entre la pintura que se hacía antes de la Segunda Guerra Mundial y la que se desarrollará posteriormente.

1. 3. 2. El informalismo europeo.

Al igual que en Estados Unidos, en la Europa de los años cincuenta también se desarrolló un expresionismo abstracto, pero éste enmarcado o basado en preocupaciones más intelectuales y más de carácter dramático. Esto como consecuencia de la influencia, por un lado, del existencialismo francés que en aquellos años elaboraba Jean Paul Sartre y, por otro, las repercusiones de lo que implicaba vivir y trabajar en un entorno enmarcado por una guerra de magnitudes mundiales. El término informal se refiere a un tipo de abstracción muy amorfa y poco estructurada, velocidad en la ejecución y un predominio mayor de signos caligráficos en el cuadro en amplias superficies de color (en contraposición a una abstracción geométrica). Estos signos completamente abstractos carecían de todo significado, no hacían alusión ni a conceptos intelectuales como tampoco a referencias figurativas preexistentes. De ello dan cuenta las obras de Wols (Wolfgang Schulze), Georges Mathieu, Karl Hartung y Pierre Soulages. De igual modo, el informalismo europeo también tiene influencias de las caligrafías orientales, como gesto y acto que valoriza la improvisación. Otro rasgo importante del informalismo europeo es que evitaba toda estructura preconcebida, es decir, toda la conceptualización previa del cuadro por lo que las obras de este movimiento trataron de evitar darle al mismo, un valor formal y de significado. Asimismo, el informalismo europeo encontró en la materia pictórica una posibilidad de concretizar vivencias y sensaciones en imágenes táctiles:

La materia pictórica tiene una extensión, pero no una estructura formal. Su disponibilidad es ilimitada; manipulándola, el artista establece con ella una relación de identificación que de una carga humana a su textura, a la calidad de su superficie (2).

Artistas que integran este movimiento son Jean Fautrier, Emilio Vedova, Vieira da Silva, Osawa, Georges Mathieu, entre otros.

1. 3. 3. La pintura máterica europea.

Si Fautrier ya empezaba a utilizar la materia pictórica como una posibilidad de crear imágenes táctiles es porque de alguna manera las búsquedas iniciadas por el expresionismo abstracto norteamericano y por el informalismo europeo condujeron hacia ello. Es decir, la gestualidad, la improvisación de la forma y la espacialidad del color ya habían sido explotadas por estos movimientos artísticos. Sin embargo, la materia, la textura pictórica empezó a ser considerada como razón primera en la realización del cuadro por algunos artistas que encauzaron

sus búsquedas en esa dirección. Esto significa que las posibilidades que abrieron estos dos movimientos necesariamente iban a tener repercusiones sobre el problema de la materia pictórica. Por consiguiente, se puede decir que el nacimiento de este tipo de pintura se encuentra en algunos trabajos realizados por Pollock, por el grupo COBRA y, sobre todo, por algunos trabajos, en la técnica del collage (pegar papeles u objetos sobre una superficie bidimensional), realizados por algunos artistas dadaístas y surrealistas. Sin embargo, la pintura matérica propiamente dicha nace a partir de 1948 cuando una serie de pintores empiezan a utilizar una variedad de materiales de la más diversa índole en su obra. Por ejemplo, el empastamiento de Karel Appel y Asger Jorn (Jørgensen); la inclusión de papel machacado y de estopa en la obra de Donati. Pero realmente quienes encauzaron su trabajo por este género fueron: Antonio Tapiés y Alberto Burri. Posteriormente les siguieron Manuel Millares, Luis Fieto, Lucio Fontana y otros.

El término matérico se refiere a un género del arte cuya importancia reside en la materia (texturas hechas de materiales y colores diversos). Su significado se encuentra en una especie de reconstrucción de la realidad fenomenológicamente ya recreada (su rugosidad, porosidad, granulosidad etc.), hecha a través de los más diversos materiales y que mientras más se les explore plásticamente, mayor será su conexión con la naturaleza: "una naturaleza capaz de sugerir e inspirar a través de sus mismos materiales, más que a través de la imitación ilustrativa de sus aspectos más extrínsecos"⁽³⁾.

1. 3. 4. La figuración de la posguerra.

Una característica importante de la figuración de la posguerra es el haber utilizado la materia alternándola con frecuencia con algunos elementos abstractos como un recurso plástico, mismo que se puede observar en las obras de Jean Dubuffet, Antonio Saura, De Kooning etc. Asimismo, otro rasgo importante de esta figuración es el haber empleado ciertos elementos formales para organizar la composición, como por ejemplo, la simetría, el color tímbrico, variados e intrincados medios expresivos, mismos que se presentan de manera constante en casi toda la producción de esta corriente artística.

1. 3. 4. 1. El grupo COBRA

Muchas y muy variadas fueron las formas de manifestarse que tuvo la figuración de la posguerra (figuración que apareció alrededor de 1945 y duró hasta principios de los cincuenta aproximadamente). Sin embargo, una de las aportaciones más importantes fue la que realizó el grupo COBRA ⁽⁴⁾ (1948-1951). Este grupo repudiaba, por un lado, la cultura racionalista occidental y por el otro, todo modelo artístico anterior que estuviese contaminado por el orden de occidente. Esto condujo a los miembros de dicho grupo a investigar en sus propias culturas, en su arte popular y en las creaciones de los minusválidos y de

los niños, en donde se encontraban, según las ideas del grupo COBRA, formas plásticas cargadas de vigor que podían conducirlos a la esencia misma del individuo y a su naturaleza primigenia.

Al igual que los fauvistas, cubistas y expresionistas, el grupo COBRA también fue seducido por las formas y los colores del arte primitivo, seducción que los llevó aun más lejos, fuera de toda forma academicista reinante en aquel entonces. Por ejemplo, empleó una serie de materiales tales como pintura, arcilla, madera, sonidos, palabras, etc. que les ofrecían una amplia posibilidad de trabajo.

El quehacer interdisciplinario fue bien acogido por el grupo COBRA, ya que le daba la posibilidad de realizar obras donde podían participar desde poetas hasta pintores. Igualmente, dicho trabajo intentaba evitar toda especialización artística, factor fuertemente repudiado por los integrantes del grupo. Sin embargo, de todos los esfuerzos que hicieron estos artistas por impedir esa formalización y estilización en la obra, fue la pintura la que mejor pudo concentrar las ideas del grupo COBRA, que finalmente abrió la posibilidad de un nuevo lenguaje plástico y que influyó decisivamente en los nuevos movimientos artísticos posteriores (expresionismo abstracto norteamericano, informalismo europeo, etc.).

Los resultados obtenidos por el grupo COBRA son bastante homogéneos y bien pueden resumirse con las palabras mismas de su programa: "El acto mismo de creación en sí tiene mucha más importancia que el objeto creado y éste gana en significación en la medida que lleva en sí las huellas de un trabajo que lo ha engendrado (5)". Estas ideas, expresadas por el grupo COBRA, dejan ver por un lado, una dependencia con el surrealismo, pues gran parte de los fundamentos teóricos de esta nueva figuración se basaron en algunos principios de las ideas surrealistas y, por el otro, que esas mismas ideas expresan la ruptura con el surrealismo. Incluso, este grupo, llegó a manifestarlas por escrito diciendo que "el automatismo psíquico debería dejar su lugar a la experimentación espontánea y que el sueño no debería dominar la vida del ser humano"(6).

Artistas que integran este grupo son, entre otros, Asger Jorn, Carl-Henning Petersen, Henry Heercup, Corneille, Pierre Alechinsky, entre otros.

1. 3. 4. 2. Jean Dubuffet

Muchos han sido los artistas que han buscado equilibrar la figuración y la abstracción en sus obras. Este equilibrio lo han encontrado en las enseñanzas que dejó el grupo COBRA, en el expresionismo abstracto norteamericano, en el informalismo europeo e, indiscutiblemente, en la obra de Jean Dubuffet.

Dubuffet constituye una excepción en el plano de la abstracción, pues insistía reiteradamente en la pintura figurativa. Negó toda lección del pasado. No sólo su capacidad de renovación es indiscutible, sino también el haberse valido de cualquier recurso, suyo o de los demás, de todo "truco de oficio" para hacer con ello una nueva entidad artística autónoma, algo creado e inconfundible que,

prescindiendo de su importancia en el futuro, de su duración y de su valor comercial, fuera el reflejo inmediato de un estado de ánimo actual y único. Dubuffet encontró en el art brut -"arte natural", trabajos producidos por los "no profesionales" del arte, obras hechas por niños, minusválidos, "locos", etc.- una amplia posibilidad de creación artística, puesto que para él los objetos encontrados, pintados o creados tenían un valor en sí (a la manera del ready-made en el sentido de Duchamp y de Picasso), es decir, "lo que en épocas pasadas sólo constituía el punto de partida para una imagen plástica, se convierte para Dubuffet en la creación misma por el hecho de haber sido descubierto o encontrado" (7). De la misma forma, el color era de vital importancia para él, era el que daba origen a imágenes y el que organizaba las obras. Por otro lado, lo orgánico domina la obra de Jean Dubuffet, lo cual constituye un "auténtico ejemplo de organicidad abstracta, o mejor dicho, de abstracción orgánica"(8).

Dubuffet tomó mucho en cuenta el acto de dialogar con su obra, dejar que ésta dictara sus propias leyes. Incluso, llegó a manifestarlo por escrito al expresar que: "El punto de partida es la superficie, ya sea una tela o una hoja de papel y la primera capa de pintura que se le agrega. El efecto y la aventura que resultan de este acto, son los que deben conducir la obra"(9).

1. 3. 5. El arte pop norteamericano.

A finales de la década de los cincuenta empieza a aparecer , sobre todo en los Estados Unidos, un tipo de arte que tenía cierta afinidad con el dadaísmo realizado después de la Primera Guerra Mundial. Posteriormente se le denominó arte pop. Una de las características importantes de esta corriente plástica es que incluyó objetos en la obra, como por ejemplo, latas, botellas, fotografías, banderas, etc. Esta inclusión de objetos en la obra representaba para estos pintores, como una posibilidad, por una parte, de considerar a los objetos como un recurso plástico y compositivo, y en segundo, como "símbolos de una particular situación existencial"(10).

El incluir objetos en la obra, que tradicionalmente no eran considerados artísticos, significaba, para los creadores del pop, una revelación importante, ya que empezaron a utilizar, en sustitución de los medios habituales de la pintura, recursos totalmente ajenos pero que igualmente cumplían con las finalidades plástico-estéticas de los artistas pop: evidenciar la eficacia formal y de contenido de las imágenes y objetos de la vida cotidiana, así como también de las cosas producidas por una sociedad de consumo a través de una mirada de denuncia y, en otros casos, en tono de burla o ironía.

El arte pop norteamericano debe ser considerado como un arte hecho en y para el momento, como una especie de plástica social, por lo que su importancia radica en considerar arte cualquier objeto (una continuación de la postura iniciada por Marcel Duchamp a principios de siglo), pero al mismo tiempo, el arte es también un producto de consumo (una celebración al consumismo) y, sobre todo, como una reacción al expresionismo abstracto norteamericano. Una especie de rechazo

a la situación heroica personal, al contenido espiritual y psicológico que tenían, según los artistas pop, los trabajos del expresionismo abstracto norteamericano. A partir del arte pop, el devenir de la plástica contemporánea tomará múltiples giros. Esta corriente puso a consideración que toda actividad humana puede ser arte ya que rompió con una serie de límites anteriormente trazados, por lo que a partir de este movimiento, el arte encontró posibilidades en el ámbito de lo conceptual y no solamente en lo referente a lo formal.

Algunos pintores considerados pop son, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, entre otros. Sin embargo, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Allan Kaprow, etc., son considerados neo-dadadistas, los cuales establecieron un puente entre el expresionismo abstracto y el arte pop norteamericanos. Rescatan la gestualidad del expresionismo abstracto y siguen sobre la línea iniciada por Duchamp (revalorización de los objetos y sus significados). Sin estos artistas neo-dadá es difícil explicarse el desarrollo del arte pop norteamericano.

1. 3. 6. El neoexpresionismo alemán.

En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, Alemania aparecía como un caso aislado y fuera casi siempre de los acontecimientos artísticos que se sucedían en París o Nueva York; y es en gran parte a Joseph Beuys a quien se debe que se produjera el reconocimiento y la revalorización del neoexpresionismo alemán.

El neoexpresionismo alemán tuvo sus inicios hacia la década de los setenta y duró hasta mediados de los ochenta. Obtuvo su reconocimiento mundial en esta última década. Indudablemente, esta joven generación de pintores no tuvo que esperar dicho reconocimiento. Mucho antes de que todo esto aconteciera, estos jóvenes ya se planteaban sus propias rutas y caminos y modelaban una visión del arte a partir de la rica tradición cultural alemana, la cual Christos J. Joachimides definió como:

Un sentimiento de la vida marcado por el romanticismo, una visión del mundo estática y expresiva. La imagen del viajero que se pone en camino dejando atrás todas las limitaciones para apresurarse hacia la lejana incertidumbre, la individualización del detalle paisajístico, adquiriendo así que sobrepase a su propia realidad; la melancolía invernal que invade al paisaje y evoca toda clase de nostalgias... Todo esto configura un sentimiento del que podrían encontrarse múltiples indicios en el arte y en la literatura alemana (11).

El neoexpresionismo alemán no sólo se limitó a retomar lenguajes artísticos del pasado, sino que estuvo fuertemente influenciado por el expresionismo abstracto norteamericano, por la obra de Rothko, de De Kooning, de Pollock y de Kline. Esta corriente artística también fue una reacción ante el arte conceptual de aquel entonces, confrontación que permitió a los pintores alemanes la posibilidad de crear una nueva visión del mundo y de las cosas:

La experiencia de que un medio tan tradicional como la pintura pueda expresar algo muy inmediato y sensible, de que sea capaz de dar forma, mejor que ningún medio de expresión, a visiones, mitos, sufrimientos y sueños determina decisivamente la actitud de estos artistas frente a todos los demás procesos creativos (12).

Gran parte de las obras del neoexpresionismo alemán recurren con frecuencia al empleo de figuras, de naturalezas muertas, paisajes, etc.; los problemas formales de la pintura. Asimismo, estos artistas reflejan en su pintura los problemas sociopolíticos que marcaron el ambiente intelectual de la sociedad alemana de 1970. Por lo mismo, el neoexpresionismo alemán realizó obras que, al tiempo que plasman visiones críticas de la sociedad, como reflexiones pictóricas, también rescatan la mitología y la historia alemana como "miradas críticas pictóricas aparentemente enterradas que, en suma, bien reflejan y ponen de manifiesto la represión e inseguridad que siente la sociedad alemana actual frente a estos estímulos"(13). Georg Baselitz, Werner Butter, Peter Chevalier, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Dieter Hacker, K. H. Hodicke, Jorg Immendorff, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Bernd Koberling, A. R. Penck, etc., abarcan varias generaciones de pintura alemana contemporánea que tienen un mismo sentido, una pintura marcada definitivamente por un trasfondo cultural.

1. 3. 7. La transvanguardia italiana.

La transvanguardia italiana nace en la década de los setenta y tiene una duración hasta mediados de los ochenta. Esta corriente artística aparece cuando en Italia dominaba un arte enmarcado en la línea de Duchamp. Ante tal perspectiva, dicha transvanguardia, término acuñado por Archille Bonito Oliva, reacciona contra esta dominación revistiendo la idea de progreso en el arte y encaminándose hacia la abstracción conceptual. La transvanguardia italiana considera todo lenguaje como un instrumento de transición de una obra a otra, de un estilo a otro. Si la vanguardia de la posguerra, a través de sus componentes, desarrolla sus creaciones a partir de las vanguardias históricas para después conformar sus fundamentos, la transvanguardia italiana, por el contrario, adopta una actitud más nómada de reversibilidad de todos los lenguajes artísticos del pasado y, sobre todo, toma una actitud pasajera como única posibilidad de reflejar las diferencias y contradicciones de la sociedad moderna actual.

Toda esta actitud planteada por la transvanguardia italiana y expresadas en palabras de Bonito Oliva, no es mas que el reflejo del arte de hoy:

Un arte construido bajo múltiples estilos y medios de expresión. La actitud contemporánea de la pintura ya no es la misma que las de las vanguardias de principios de siglo: si los movimientos artísticos de la primera mitad del siglo XX pensaban participar en la transformación de la sociedad gracias a la difusión de nuevos procesos creativos/plásticos que iban más allá del cuadro y del campo estético de la obra, el arte actual, en cambio, no quiere crear ilusiones exteriores a sí mismo y sí encontrarse sobre sus propios pasos (14).

Es tal vez por todo lo anterior que la transvanguardia italiana encierra en sí misma la memoria cultural y visual de otras obras, no como citas textuales, sino fidelidad móvil que continuamente presenta modelos plásticos/pictóricos retomados del arte precedente. Gracias a esto, tiene un lugar dentro del devenir del arte de hoy. Algunos artistas que integran esta corriente son, entre otros, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Francesco Clemente.

Los movimientos artísticos contemporáneos expuestos párrafos arriba, tratan de dar una visión, un acercamiento a la pintura contemporánea. Una visión de algunos de los aspectos, no todos, de la pintura que se desarrolló después de la Segunda Guerra Mundial hasta la década de los ochenta. Con esta breve descripción se intenta rastrear lo que ha sido relevante en el devenir de la pintura, es decir, todos aquellos aspectos que, de alguna manera, han dado la posibilidad de ver a la pintura de varias maneras; de comprenderla a través de múltiples lecturas.

CAPITULO II

LA PINTURA CONTEMPORANEA: UNA LECTURA MULTIPLE DE LA OBRA

2. 1. Los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea.

2. 1. 1. Definición del concepto extrapictórico.

En términos generales, todo elemento extrapictórico es la introducción de fragmentos de la realidad, claramente identificables, en la pintura*. Estos fragmentos de la realidad u objetos ajenos a la pintura tienen en sí un significado y, según la relación que establezcan con la totalidad del cuadro, darán un sentido, una expresión total a dicho cuadro. Por otro lado, todo elemento extrapictórico es un objeto y, como tal, es una "cosa material" producida ya sea por la naturaleza o por el hombre mismo. Dicho objeto, independientemente de la relación que guarde con un determinado cuadro, tiene una característica propia: es una cosa real, por lo tanto tiene una presencia física -visible y palpable-, espacial y temporal. Una presencia física, ya sea como un objeto encontrado o creado, natural o artificialmente. De igual manera, dicho objeto tiene una significación, un contenido, el cual, según su sencillez o complejidad, le dará una jerarquía en el orden de las cosas, es decir, cada objeto que se encuentra en la naturaleza (sea natural o artificial) tiene un valor que se lo ha atribuido el hombre o la naturaleza, dicho valor, de alguna manera, es un conocimiento, una manera de entender, comprender, cuestionar, utilizar, etc. los objetos mismos.

Todos los objetos reales tienen una doble significación: se presentan como una cosa física (exterior), pero al mismo tiempo por lo que valen (interior) o significan o quieren significar para el hombre. Por ejemplo, una piedra puede representar para el hombre un objeto con una utilidad determinada (como una herramienta o utensilio de trabajo), independientemente del valor que tiene esa piedra y la relación que guarda con la naturaleza.

Lo que interesa tratar en este punto, son aquellos objetos que tienen un valor y utilidad para el hombre. De ahí que el objeto, en tanto elemento extrapictórico, tiene un valor mayor en cuanto a su esencia, más que su apariencia. Esto no quiere decir que los elementos extrapictóricos en la pintura estén ahí sólo por su significación, más que por su valor formal, sino al contrario, no se puede establecer una interacción entre pintura y objeto si no se han tomado en cuenta las características exteriores de éste último. Por consiguiente, la relación que guarden pintura y objeto, estará dada en la medida de las interacciones (formales, compositivas, de contenido, sensibles, etc.) de ambos elementos y sus significaciones.

Un primer acercamiento que se puede tener para comprender la relación entre pintura y los elementos extrapictóricos, puede ser la relación entre recursos plásticos que procuran dar un sentido total a la obra. Esta relación, entre ambos recursos plásticos, puede ser interpretada de varias maneras: desde una simple

relación ornamental (mayor apoyo a lo formal que al contenido), hasta una relación más compleja donde los significados de los objetos en interacción con la pintura generen otros significados tanto formales como de contenido.

Las posibilidades de interacción entre pintura y objeto se han podido establecer en la medida de que, a través de los cambios que ha generado la evolución del arte en la historia, el concepto de cuadro ha cambiado y sus posibilidades han sido infinitas. Sin embargo, hoy en día es más difícil establecer un límite entre pintura y objeto ya que, a la luz de esta nueva posibilidad, los artistas se han planteado dudas que reflexionan sobre este aspecto: ¿en qué medida la pintura no es un objeto en sí?, ¿acaso el objeto tiene un valor estético en sí independientemente de su relación con la pintura?, ¿en qué medida la interpretación que se da de la interacción entre pintura y objeto está supeditada al conocimiento que se tenga de dicha interacción? ¿y es acaso esta problemática el resultado de la pérdida de la práctica de la pintura mismo?

Estas interrogantes y todas aquellas que pudieran surgir, abren una puerta que, en cierta manera, plantean una problemática muy compleja de la pintura de hoy en día.

Es a partir de la relación entre pintura y objeto, que la pintura contemporánea tiene múltiples lecturas. Distintas lecturas en el sentido de hasta dónde termina la pintura y dónde comienza el objeto y hasta dónde se puede establecer un punto de partida para entender la pintura de hoy en día como un producto de esta multiplicidad de visiones y su posible desarrollo en el futuro.

Una de las lecturas que se pueden hacer, tal vez una de las más relevantes sobre la relación entre pintura y objeto, es que la pintura contemporánea se ha planteado rutas o caminos que han cuestionado viejos postulados sobre la problemática misma de la pintura y que por el simple hecho de haberlos afrontado, ya se ha modificado el concepto de cuadro (tanto práctica, como de contenido). Difícilmente se puede volver al pasado (como si nada hubiese acontecido), ya que la pintura contemporánea ha provocado una ruptura, un parteaguas en la manera de concebir y hacer pintura.

2. 2. Antecedentes en la pintura contemporánea sobre la utilización de elementos extrapictóricos.

2. 2. 1. Artistas de las vanguardias históricas que utilizaron elementos extrapictóricos en sus obra.

Hacia 1910, Georges Braque, Pablo Picasso, Jean Arp, y otros artistas de las vanguardias históricas, utilizaron elementos extrapictóricos en sus obras. Estos artistas emplearon en sus obras elementos como papel, periódico, piedra, etc., que dieron origen a los primeros collages (pegar trozos de papel u otros objetos en la superficie de un cuadro [1]). De alguna manera, dichos artistas, al incluir objetos en sus obras, buscaron darles un significado diferente al que

originariamente tenían, elevarlos a cualidades artísticas, a partir de este momento, aunque ya el cuadro empieza a generar diferentes significaciones a través de las asociaciones entre los objetos y lo pintado. Esto dió como resultado que dichos objetos enriquecieran las posibilidades de expresión de la pintura y que repercutiera definitivamente en el desarrollo de la pintura de la posguerra.

Otro antecedente importante en la utilización de elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea se encuentran en las obras realizadas por Marcel Duchamp. Cabe aclarar que el valor de los objetos, dado por Duchamp va en otro sentido al de la relación entre pintura y elementos extrapictóricos. Sin embargo, los planteamientos expresados por Duchamp en sus obras marcaron una pauta significativa que, si bien no se encaminaron exclusivamente a su aplicación en la pintura, por lo menos dieron un punto de partida en cuanto al valor del objeto mismo y su significación que anteriormente no se había planteado en el arte.

En este sentido, su aportación es importante en el desarrollo del arte de aquella época y en el de la posguerra. Aportación reveladora que da un giro de 180 grados. A partir de ese momento los conceptos del arte se ven modificados. Hacia 1915, Duchamp realiza una serie de obras, "El urinario", "El portabotellas" y una reproducción de "La Gioconda" de Leonardo Da Vinci con bigotes pintados, las cuales plantean una problemática que no se había presentado en el arte. Por un lado, la desacralización del objeto artístico (la reproducción de la Gioconda) y, por el otro, asignarle un valor estético y artístico a los objetos como en "El urinario" y en "El portabotellas" que con anterioridad no lo tenían. Duchamp planteó que los objetos, independientemente del objetivo para lo que fueron creados, pueden tener un valor artístico, en la medida en que sean retomados con una visión diferente, es decir, el valor estético de los objetos radica en su significación, no en su utilidad.

Según Duchamp esta nueva revaloración del objeto representaba una revelación para él: "la simple elección de un objeto ya equivalía a la creación"(2). En otras palabras, el objeto encontrado (ready-made) era igual al objeto construido que, a su vez, era igual al objeto elegido. Si algunos artistas cubistas y las propuestas estéticas hechas por Duchamp dieron una pauta significativa en cuanto a la valorización del objeto en el arte, también se hace necesario mencionar, como otro antecedente, los planteamientos dados por el surrealismo (ver por ejemplo, las obras de René Magrite, Paul Klee, Paul Delvaux, Max Ernst, entre otros). Una de las aportaciones hechas por el surrealismo es que la "imagen se desarrolla en el cuadro a través de un juego complejo de asociaciones lógicas"(3). Esto quiere decir que la imagen, en tanto forma, tiene un significado, que se verá modificado en la medida de las interrelaciones con otros significados. En este sentido, la significación original de las imágenes serán relativizadas y por tanto cuestionadas; relativización y creación de nuevos significados de las imágenes que constituyen un precedente importante en la utilización de elementos extrapictóricos en la pintura de la posguerra y que, si bien no se encaminó a ser desarrollado propiamente en los objetos extrapictóricos, sí cuestionó el significado intrínseco de la imagen que, a la luz del surrealismo, adquirió una

nueva revalorización. Estos antecedentes representan, en parte, el punto de partida para poder entender los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea. Representan, de alguna manera, la nueva relación que se estableció entre la pintura y los objetos.

Sin embargo, no constituyen estos antecedentes los únicos precedentes que sentaron las bases de la pintura que se realizó después de 1945. Cada artista de la posguerra buscó y encontró, en las más diversas fuentes, lo que mejor sirviera a sus fines. Las enseñanzas dejadas por las vanguardias históricas fueron y tomaron rumbos diferentes y, por lo tanto, los resultados obtenidos fueron muchos y muy variados.

2.3. Los elementos extrapictóricos en la obra de algunos pintores contemporáneos.

Los artistas que serán brevemente tratados en este punto serán los siguientes: de la pintura matérica europea Alberto Burri, Manuel Millares y Antonio Tàpiès; de la figuración de la posguerra a Karel Appel, Henri Heercup y Jean Dubuffet; del arte pop norteamericano a Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Andy Warhol; del neoexpresionismo alemán Anselm Kiefer y de la transvanguardia italiana Enzo Cucchi y Mimmo Paladino.

Alberto Burri (1915-).

Pasar de medios y recursos tradicionales de la pintura hacia nuevos materiales, como lo pueden ser las telas y trozos de madera con el fin de encontrar nuevas posibilidades de la imagen plástica, ha sido una de las aportaciones de Burri quien intentaba encontrar nuevas imágenes, a través de una variedad de materiales poco comunes, pobres y desgastados (ilustración no. 1). Burri buscaba rescatar, de esta especie de despojos, esa esencia que dan los restos sobrantes de civilizaciones anteriores, pero, al mismo tiempo, intentaba evitar toda perfección mecánica y científica. Sin embargo, la obra de Burri, independientemente de los materiales utilizados, responde a un orden compositivo plástico, comparable a la organización de una pintura hecha estrictamente con los materiales tradicionales.

Si la elección de materiales que ha hecho Burri para realizar su obra, le dan a su trabajo un carácter efímero es porque, de alguna manera, este artista así lo deseaba. Al respecto nos dice: "¿Por qué debemos crear necesariamente para siglos y milenios futuros? ¿Por qué no sólo para nuestra edad? Y estas obras pasajeras ¿no podrán ser acaso el símbolo más auténtico de una edad en la que el consumo de cada cosa -y por eso también del arte- se ha incrementado así?" (4).

Manuel Millares (1921-1972).

Manuel Millares formó parte de un grupo de artistas madrileños que se denominó "El paso" del cual también formaban parte artistas como Luis Fieto, Rafael Canogar y Antonio Saura) y cuyo objetivo era lograr un arte que, según sus integrantes de este grupo, superara la crisis de las artes plásticas en la España de la posguerra. De igual modo, intentaban un arte abierto a las tendencias artísticas más renovadoras del momento. Procuraban un arte, ante todo, que exaltara la individualidad como expresión de la nueva realidad, una realidad anti-académica. Millares, al igual que Burri, utilizó materiales no tradicionales en sus composiciones plásticas que, de igual forma, respondían a un orden bien establecido en cuanto a la configuración pictórica (ilustración no. 2). Asimismo, Millares exploró en la materia de los materiales seleccionados las cualidades táctiles, plástico/pictóricas, de rugosidad, porosidad, granulosidad, etc., como una especie de exaltación de la textura tanto de los objetos seleccionados, como de los que se encuentran en la naturaleza.

Antonio Tàpiés (1923-).

Tàpiés es considerado el pintor matérico por excelencia. La obra de Tàpiés estuvo fuertemente influenciada por el surrealismo, sin embargo, hacia 1953, se empezaba a observar en su obra "las calidades táctiles de la materia pictórica, a veces delicadas y a veces dramáticamente laceradas, las cuales evocaban imágenes cargadas de una intensa significación"⁽⁵⁾ (ilustraciones nos. 3 y 4). Estas imágenes aparecían en la obra de Tàpiés, como elementos más allá de ser correlacionados propiamente con un dibujo, color o forma. Tàpiés consiguió encontrar en la materia pictórica una posibilidad de significación plástica, como una especie de reconstrucción y por medio de dicha materia, de una realidad fenomenológica, pretende una realidad que sugiere un muro viejo, una puerta desgastada o una vista del campo.

Karel Appel (1921-).

Si algo es significativo en la obra de Appel (integrante del grupo COBRA) es la violencia gestual con que realiza sus cuadros; el empastamiento de la pintura y la utilización de una paleta de colores muy contrastantes, elementos con los que consigue un tipo de figuración un tanto antropomorfa (ilustraciones nos. 5 y 6). De igual manera, Appel incursiona en la pintura explorando diversos materiales, de los cuales se rescatan las pinturas hechas sobre diferentes soportes (madera, por ejemplo) con incrustaciones a manera de acentos. Sin embargo, una característica de la obra de Appel, fue la búsqueda de un trabajo interdisciplinario. La interrelación, con otros pintores, poetas y ceramistas le dió la posibilidad de fusionar su obra con diferentes recursos y de ampliar su conceptualización a partir de la configuración de obras colectivas.

Henry Heercup (1907-).

Heercup fue integrante también del grupo COBRA e igualmente participó en las obras colectivas realizadas por este grupo. Sin embargo, la búsqueda personal de Heercup no sólo se encaminó hacia la pintura, también incursionó en la escultura, en ensamble y en la pintura-objeto-escultura (ilustraciones nos. 7 y 8). Sin dejar de ser un artista figurativo de la posguerra, hace una figuración muy lejos de ser relacionada con la académica, cubofuturista o surrealista.

Jean Dubuffet (1901-1985).

Una de las aportaciones importantes hechas por Dubuffet se refiere a la valorización de objetos encontrados, creados o pintados que son presentados bajo la característica de ingenuidad y casualidad (de ahí el término "art brut"). El hecho de que Dubuffet le confiera a los objetos encontrados y seleccionados un valor artístico lo ubica en un lugar importante en el arte.

Los objetos que utilizó tienen la cualidad de sugerir o de resaltar el aspecto tosco de la imagen, que al mismo tiempo, sugiere otras imágenes. De la misma forma, Dubuffet manipula las texturas de los diferentes materiales utilizados en sus composiciones (ya sean pinturas, collages, ensambles, etc.) (ilustraciones 9, 10 y 11). La búsqueda de Dubuffet es siempre doble: "se inclina por el material cromático y por la imagen que se encarna en tal material"⁽⁶⁾.

Jasper Johns (1930-).

Suele considerarse a Johns y a Rauschenberg como los iniciadores del arte pop norteamericano, puesto que son los continuadores, guardando ciertas reservas con tal afirmación, de las propuestas de Pollock y de De Kooning.

Desde los primeros trabajos realizados por Johns, ya utilizaba objetos en sus pinturas (banderas, papel periódico, brochas, latas, escobas, etc.), ya sea como elementos para dar una textura determinada o como elementos fundamentales; como parte esencial de la composición total del cuadro (ilustraciones nos. 12 y 13). Y es, a partir de esta última posición, que su obra adquiere una dimensión opuesta a la de los artistas matéricos y de la figuración de la posguerra. Johns no busca el "efecto" de los objetos, sino más bien interrelacionar el valor semántico de los objetos (el contenido de éstos) bajo una organización pictórica.

Robert Rauschenberg (1925-).

Si los pintores matéricos e informalistas europeos buscaban la fenomenología de la materia, Rauschenberg, en cambio, buscaba la fenomenología de los objetos

usados y de los desechos generados por la sociedad. Sus obras están compuestas de una variedad de objetos tales como fotografías, neumáticos, animales disecados, botellas de coca-cola, etc., a veces puestos en relieves y otras, a maneras de collages, ensambles o pintura-objeto (ilustraciones nos. 14 y 15).

Andy Warhol (1930-1987).

Warhol es considerado un artista multifacético, ya que fué director y productor de películas, diseñador y pintor. Warhol no es propiamente un artista que utiliza objetos en sus obras, sin embargo, exploró en las imágenes sus cualidades semánticas y sus repercusiones, puesto que dichas imágenes intentaban analizar "fríamente el mecanismo de deshumanización que practican los modernos medios de comunicación de masas"⁽⁷⁾ (ilustraciones nos. 16 y 17). Como una especie de desacralización del contenido de ciertas imágenes (un tanto a la manera de Duchamp), por ejemplo, las del presidente J. F. Kennedy o Mao Tse Tung, entre otras.

Anselm Kiefer (1945-).

Cabe recordar que este artista alemán, y los dos siguientes artistas italianos, son considerados posvanguardistas, por lo que sus propuestas plásticas ya no asisten a la idea de transformación del arte y, en consecuencia, sus búsquedas recordarán o harán alusión a lenguajes artísticos del pasado, sin que ello implique que no tengan un lugar en el arte contemporáneo.

Kiefer utiliza en sus obras una variedad de materiales y objetos que igualmente busca una fenomenología de la materia, pero sin dejar de tomar en cuenta el valor semántico de los objetos incluidos en sus cuadros.

Por otra parte, Kiefer va transformando una imagen, aludiendo a una atmósfera o textura determinada, hasta convertirla en la textura de la imagen transformada, pero ya con dimensión matérica y objetual (ilustraciones 18, 19, 20 y 21). En la transformación de dicha imagen, Kiefer se apoya en la fotografía, como un medio para llevar el seguimiento de dicha transformación y cada cuadro tomado del proceso, forma parte integrante de la obra en su conjunto.

De igual modo, Kiefer realiza instalaciones, como una manera de llevar a tres dimensiones espaciales sus búsquedas plásticas iniciadas en sus cuadros.

Enzo Cucchi (1950-).

Al igual que Kiefer y que los artistas de la transvanguardia italiana, Cucchi utiliza diferentes materiales y objetos para componer sus cuadros. Cucchi emplea este tipo de materiales tanto para explotar sus cualidades matéricas

como para darles una significación un tanto simbólica (ilustraciones nos. 23, 24 y 25).

El empleo de objetos con una significación determinada separada, pero interactuando con la pintura, también ha sido una de las constantes en su trabajo.

El carácter simbólico que adquieren algunos objetos en la obra de Cucchi, hace que el empleo de los materiales pictóricos esté en función de aquéllos, por lo que su pintura se observa como grandes áreas de color y con pocos acentos.

Mimmo Paladino (1948-).

Tal vez sea Paladino entre los artistas de la transvanguardia italiana quien haya empleado y experimentado más sobre las posibilidades compositivas en la utilización de objetos en la pintura a tal grado que, la pintura misma haya quedado supeditada a dichos objetos: los objetos realizados por Paladino generalmente están policromados (ilustraciones nos. 25, 26, 27 y 28). Esto no significa que la obra de Paladino no esté concebida como obra en tanto cuadro, sino al contrario, el hecho de que este artista trabaje de esta manera, lo ubica en un punto donde pintura-objeto-escultura se fusionan.

Cabe resaltar también que muchas de las obras de Paladino están cargadas de fuertes símbolos, ya sea manufacturados pictórica u objetualmente.

Finalmente, es necesario resaltar que gran parte de la obra de Paladino también encuentra cauce en el ámbito de la escultura, la cual complementa su propuesta plástico-pictórica.

2.3.1.1. Los elementos extrapictóricos. Un punto de partida en el desarrollo de la obra de algunos pintores contemporáneos.

En esta parte se necesario mencionar, de manera general, la influencia que tienen los elementos extrapictóricos en la práctica de la pintura, tratando de hacer un análisis de lo que estas influencias significan (producto de búsquedas personales de cada artista, conceptualizaciones del cuadro a partir de la inclusión de objetos, las relaciones que se establecen entre pintura y objeto, entre otras). Se prefirió hacer una explicación general de las implicaciones y consecuencias de los elementos extrapictóricos en la pintura, tratando de que los pintores antes mencionados se vean reflejados en dicha explicación.

Toda práctica de la pintura, en su quehacer cotidiano, representa una búsqueda constante: afirmarse, cuestionar, experimentar, retroalimentarse. Con el tiempo, esta búsqueda va conformando la preocupación y la constante de cada artista. Toda esta evolución (entendida como un proceso) está determinada tanto por el

artista, como por el entorno, su tiempo y las influencias de propuestas de otros pintores o artistas. Si todo ese proceso se inscribe sólo dentro de los límites que determinan al cuadro, el pintor encauzará y concibirá sus propuestas dentro de este marco. En este sentido, su visión particular de las cosas estará determinada por la bidimensionalidad de dicho cuadro y de sus límites (tanto físicos como de configuración pictórica) que lo determinan como tal. Pero en el momento que el artista empieza a incluir en sus cuadros objetos tridimensionales, la conceptualización de la obra empieza a adquirir otra dimensión y se hace necesario replantear la visualización total del cuadro. De la misma manera, cuando el artista incluye objetos, aunque no sean tridimensionales, con un significado o contenido en particular, la pintura empieza a tomar otro carácter y las asociaciones entre lo pintado y lo incluido se hacen indispensables para entender al cuadro en su totalidad. Muchas pueden ser las razones por las cuales ciertos artistas se hayan sentido atraídos por esta manera de concebir sus cuadros, pero, tal vez, la más lógica y natural, sea que los medios, propios de la "pintura tradicional" no han sido suficientes para los fines de estos artistas, por lo que tuvieron que buscar otros materiales que les sirvieran a sus propósitos.

Si la inclusión de objetos en la pintura representa una necesidad plástica y de contenido, una necesidad en la cual se hace evidente que los medios tradicionales de la pintura no satisfacen las expectativas de estos artistas, también se hace notorio, por otro lado, un rompimiento con dicha pintura. Entendiéndose este rompimiento como una necesidad que tienen estos artistas por extender la configuración del cuadro más allá de sus límites físicos y configurativos. Al abrirse los límites del cuadro, la pintura, algunas veces, se hace más notoria, otras, queda relegada a un segundo plano y en otras tantas establece relaciones asociativas más complejas con respecto a los objetos incluidos en el cuadro. Esto dió como resultado que algunos artistas enfocaran parte de sus búsquedas plásticas hacia otro tipo de obra fuera de lo estrictamente pictórico, como por ejemplo algunas esculturas realizadas por Paladino y las instalaciones hechas por Tapiés recientemente.

Al extenderse los límites del cuadro haciendo de éste una obra más abierta, la configuración sigue siendo, sin embargo, dentro del marco de lo pictórico. Es decir, a pesar de que en el cuadro haya objetos y las relaciones asociativas entre lo pintado y lo incluido sean más complejas, es la pintura la que sigue teniendo mayor importancia en el cuadro.

Si Burri, Millares, Tapiés, Appel, Heercup, Dubuffet, Johns, Rauschenberg, Warhol, Kieffer, Cucchi y Paladino utilizaron elementos extrapictóricos en sus obras es porque, como se mencionó líneas arriba, sus obras así lo demandaron. Encontraron eco en los objetos y fueron estos los que les dieron algunas respuestas a sus inquietudes plástico-estéticas.

Si los elementos extrapictóricos en la obra de dichos artistas están presentes es porque, de alguna manera, era una consecuencia lógica en el devenir del arte. Si las vanguardias históricas enfocaron sus propuestas plásticas sobre las

transformaciones de la pintura misma, así también las de las últimas vanguardias de la posguerra, las posvanguardias encontraron en la pintura y los objetos, una fusión, una manera de "continuación" de la práctica de la pintura en la sociedad contemporánea. Por lo que no debe extrañarnos que en la obra Tapiés, por ejemplo, haya incluido objetos en sus cuadros e incluso su más reciente producción se haya encaminado sobre el terreno de las instalaciones, ya que sobre él descansa una herencia del expresionismo abstracto norteamericano y del informalismo europeo. De igual manera, la obra de Kiefer, Cucchi y Paladino, descansa sobre la herencia dejada, entre otras, por Tapiés y la pintura matérica europea. En otras palabras, ninguno de los artistas tratados en este capítulo son productos aislados, sus propuestas responden a un tiempo y espacio determinados. Por lo tanto, se hace indispensable, para acercarse a ellos, reconocer su herencia, la cual tuvo repercusiones sobre sus propuestas. Así como los movimientos artísticos anteriores determinaron a los artistas aquí expuestos, también se hace necesario mencionar que las obras de estos últimos no son estáticas, sino que evolucionaron y, en algunos casos, se encaminaron sobre otras rutas plásticas. La inclusión de elementos extrapictóricos en la pintura es el punto de partida para que dichos artistas incursionaran en otras disciplinas plásticas. Es decir, el concebir una obra donde interactúan pintura y objeto, hace que el concepto de obra se amplíe. Por lo tanto, el espacio real (no pictórico) entra como un elemento fundamental en la obra, indispensable para su concepción final.

2.3.2. La influencia de los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea. Una lectura múltiple de la obra.

Si el *collage*, el *ready-made*, el *objet trouvé* y el *assemblage* (aparecidos con los cubistas, dadaístas y surrealistas respectivamente) instauran una nueva relación entre el arte y el objeto, en la medida en que "los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación"⁽⁸⁾, sus consecuencias en el arte se hacen evidentes, sobre todo en las tendencias artísticas tales como los *happenings*, el arte objetual y el conceptual. Si en el desarrollo del arte contemporáneo se instaura la relación arte-objeto es porque éste último adquiere una dimensión estética: ya sea desde agregar o recrear pequeños fragmentos de objetos a la obra hasta plantear que todo objeto puede ser considerado arte, y es a partir de este momento en el que las perspectivas del arte se amplían, y se hacen más complejas. Una complejidad que puede tener varias lecturas. Gracias al conflicto, se desvanecen las fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas. Es decir, si antiguamente se podía jerarquizar en relación a lo que era propio de la pintura o la escultura, actualmente esa diferenciación no es tan notoria, no es tan obvia. Las interrelaciones entre obra y objeto, establecidas bajo este nuevo orden, son diferentes puesto que han cuestionado esa jerarquización; han cuestionado al arte mismo. Por otro lado, esta relación ha revelado varias situaciones interesantes en el arte. En primer lugar, con la inclusión de objetos en la pintura, ésta empezó a relegarse, tanto formal como semánticamente, en la medida en

que los objetos empezaban a sustituirla. La frontera entre lo pintado y lo incluido cada vez es menos evidente y se han fusionado a grado tal que las aproximaciones pueden ir en varios sentidos: ya sea hacia lo pictórico o hacia lo objetual, sin que ello implique aproximaciones parciales. Ya no se hace necesario leer esta "nuevas" obras sólo a través de la configuración pictórica y/o objetual. Por el contrario, son obras fusionadas donde lo pictórico, escultórico y objetual mantienen una relación recíproca, todos se justifican unos a otros. Existe uno en la medida en que existen los otros. En segundo lugar, al establecer que todo objeto puede ser arte, los límites anteriormente trazados se pierden, por lo que toda objetividad se pierde y, por lo tanto, la subjetividad adquiere relevancia. Una pérdida de objetividad en el sentido de que ya no es necesario o indispensable enfocar las búsquedas plásticas en los medios tradicionales, sino que cualquier medio puede servir, y más aun, tampoco se hace indispensable que la obra intente transformar al arte y a la sociedad.

En el momento en que gana terreno la subjetividad (entendida como la pérdida de límites, donde las preocupaciones plásticas ya no quieren transformar al arte), el arte empieza a sufrir una transformación, deja de estar envuelto en esa escalada sucesiva de cambios o propuestas novedosas y se encuentra (sobre todo al filo de fin de milenio) ante muchas preguntas sin contestar; ante problemáticas aún sin una salida clara.

2. 3. 2. 1. Los elementos extrapictóricos como posibilidad - limitante - para acercarse a la pintura contemporánea.

En párrafos arriba mencionados se hizo indispensable hacer las aclaraciones pertinentes con respecto a la relación del arte y el objeto, ya que de alguna manera eran necesarias para poderse acercar y comprender mejor lo que se planteará en este inciso y en los subsecuentes.

Como se ha mencionado con anterioridad, los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea han sido una consecuencia en la búsqueda plástica de los artistas. Ha sido como una respuesta a las preocupaciones planteadas por cada pintor en su obra. De igual modo, la inclusión de objetos en la pintura ha implicado un replanteamiento en la manera de concebir la obra y, por lo tanto, el acercamiento hacia ella debe ser diferente de lo que es acercarse a una pintura tradicional. Sin embargo, es muy difícil dejar a un lado el peso cultural que tiene la historia de la pintura anterior a la que utilizó elementos extrapictóricos en su configuración. La herencia cultural pictórica que descansa sobre la pintura con objetos es difícilmente desplazable. La pintura que incluye objetos en el cuadro cuestiona la práctica misma de la pintura y, al cuestionarla, abre la posibilidad de preguntarse que si acaso eran indispensables los objetos en el cuadro ¿los medios tradicionales de la pintura podrían sustituir los objetos colocados en ésta? ¿y es acaso que los objetos han empobrecido la práctica de la pintura? etc. Es por lo anterior que, entre otras cosas, algunas visiones radicales de la pintura contemporánea afirman que la pintura está agotada y ha recurrido a los objetos

para revitalizarse. En consecuencia ha perdido terreno la práctica misma de la pintura tradicional. Por otro lado, los elementos extrapictóricos en la pintura han constituido, al mismo tiempo, una contradicción (en el sentido antes explicado) y un parteaguas. Un parteaguas en el sentido de que planteó una relación más libre con respecto a los medios plásticos y a su contenido, con lo que pudo abordar problemáticas plástico-estéticas poco tratadas con anterioridad. Del mismo modo, los elementos extrapictóricos pudieron establecer una conceptualización diferente con respecto a la manera de concebir un cuadro y, por tanto, abrir su campo de acción. En otras palabras, los elementos extrapictóricos son una nueva posibilidad en la medida en que las fronteras del cuadro han abierto una alternativa en donde la pintura puede interactuar con otras disciplinas. Por el contrario, estos elementos también pueden ser una limitante, ya que de alguna manera, la práctica de la pintura se ha relegado en función de los objetos en aras de una obra más abierta, de una obra más interactuante con otras disciplinas plásticas.

2.3.2.2. Los elementos extrapictóricos como una posibilidad de expansión plástica.

Si los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea dieron la posibilidad de que los artistas establecieran una relación más libre en cuanto a los medios plásticos y de contenido, fue porque en cierta forma rompieron con los límites del cuadro, estableciendo así una nueva relación con respecto al cuadro, al objeto y al espacio. Es a partir de esta nueva relación, que las búsquedas plásticas de los artistas no sólo se encauzaron sobre problemáticas exclusivas de la pintura misma, sino que abrieron nuevas posibilidades formales y de contenido al tratar de encontrar una interacción entre los diferentes elementos empleados. Una interacción que debía resolverse a veces sobre problemas concretos de la pintura, otras sobre la tridimensionalidad de los objetos sobre ésta y otras sobre el problema de interrelacionarlas al mismo tiempo que se concebía la obra. Esta interacción dió la posibilidad de que la obra se encontrara con diferentes caminos en el sentido de que ningún medio plástico limitaba su campo de acción, su posibilidad de crecimiento y de experimentación. La búsqueda sólo era limitada en la medida en que la obra lo iba exigiendo, ya sea encauzada más sobre problemas pictóricos o sobre problemas con respecto a los objetos empleados. De igual forma sucedía con respecto a las relaciones espaciales que guardaban en la interacción.

Ninguna disciplina artística está limitada por sus propios medios y, tal vez, su única frontera puede ser lo que los artistas quieren comunicarnos con sus obras.

2.3.2.3. Los elementos extrapictóricos como vínculo hacia otras disciplinas artísticas.

En primer lugar, se mencionó que los elementos extrapictóricos en la pintura contemporánea fueron producto de una conceptualización diferente de la que se

utiliza para configurar un cuadro o una escultura tradicional. En segundo lugar, y a partir de esta conceptualización, las interacciones entre el cuadro, el objeto y el espacio expanden sus límites, por lo que la obra no se circunscribe en una sola disciplina plástica, sino que fusiona tanto los medios como los contenidos de cada uno de estos elementos. De lo anterior se deriva que las fronteras entre los medios utilizados no se han establecido claramente (en el sentido tradicional de la obra), como por ejemplo, con las instalaciones, los ensamblajes o la escultura. Esta interacción con otras disciplinas artísticas fue una consecuencia natural y congruente. Fue una exigencia desde que comenzó a incluir objetos en el cuadro, ya planteaba una continua apertura, por lo que las instalaciones o ensamblajes resultaron su consecuencia.

Sin embargo, esta expansión a otras disciplinas artísticas no es un proceso que se dé obligatoriamente en el arte, sino que está sujeto a las búsquedas particulares de cada artista, por lo que si algunos artistas encontraron eco en otras disciplinas, es porque su obra así lo exigía.

Finalmente, se hace necesario mencionar que, si bien los elementos extrapictóricos en el cuadro dieron la posibilidad de que la pintura interactuara con otras disciplinas artísticas, no fue el único recurso mediante el cual se pudo establecer una interconexión entre varias ramas del arte. Muchos pueden ser los caminos que ayuden a establecer una unión entre varias actividades artísticas, sobre todo, cuando el arte, y más precisamente el de la segunda mitad del siglo XX, ha instaurado esta categoría y ha roto los límites anteriormente trazados.

CAPITULO III

CONTRADICCIONES Y PROPUESTAS:

UN ACERCAMIENTO A LA PINTURA CONTEMPORANEA

3. 1. La pintura contemporánea como reflejo de la sociedad actual.

El arte y la sociedad, a lo largo de la compleja historia de la humanidad, han establecido vínculos muy estrechos, han desarrollado una relación en la cual ambos se justifican mutuamente. De hecho, se puede afirmar que cada arte ha sido producto de la sociedad de su época. Toda sociedad construye una serie de relaciones sociales y productivas las cuales procurarán un arte determinado. Sin embargo, estas relaciones han sido diferentes, según el período histórico de que se trate, por lo que cada producto artístico las encarna.

El cambio de las relaciones sociales y productivas ha provocado crisis (transformaciones) en la sociedad y, por ende, en el arte. Estas crisis manifiestan la necesidad de la sociedad por procurarse unas relaciones sociales y productivas diferentes o, al menos, revitalizadas. Por lo que las transformaciones que sufre la sociedad, no son más que el cambio de un período a otro, un continuo paso por la historia, una sucesión de hechos que manifiestan la necesidad de la sociedad por legitimizarse a sí misma como un órgano que expresa las inquietudes de los seres humanos que la integran, en tanto individuos cambiantes y contradictorios por naturaleza. Estos cambios o crisis en la sociedad han sido algunas veces muy largos y otras muy breves. Independientemente de la duración, el arte ha participado en ellos, ya sea de manera directa o indirecta. De igual forma, también ha generado cambios dentro de sí mismo aun sin participar en las transformaciones que emergen de la sociedad.

En el arte ha habido crisis y las repercusiones de éstas han generado los diferentes estilos que lo conforman tal. En toda época ha habido cambios. Son una necesidad del arte para evolucionar, para plantearse diferentes rutas que las de sus antecesores. Sin embargo, el arte del siglo XX se ha visto envuelto en crisis muy diferentes de las que se sucedieron anteriormente: nunca como en este siglo, el arte había participado de tantas transformaciones, rupturas y contradicciones como lo han demostrado todas las vanguardias históricas e, incluso, las posvanguardias. Los cambios del arte del siglo XX, a diferencia de sus antecesores, ha cuestionado y/o puesto en crisis al arte mismo, su esencia. De igual manera, la sociedad y el arte del siglo XX han establecido una relación que en los siglos anteriores no se había dado. El arte de antes de este siglo, había establecido una estrecha vinculación con la sociedad, independientemente de la sucesión de estilos, como un producto que respondía a las necesidades que le marcara dicha sociedad (primero fetiche, luego religioso y posteriormente

burgués). Por el contrario, el arte del siglo XX se aleja cada vez más de su sociedad. Como comenta Hans Heinz Holz:

El proceso histórico de la disociación entre arte y sociedad empieza en tiempos de la burguesía y aumenta hacia finales del siglo XIX y alcanza su máximo nivel en la época actual (1).

Y deja de ser un producto útil socialmente y pasa a ser un producto de consumo. Un producto que responde sólo a las leyes del mercado, pasa a ser una mercancía que está sujeta a dichas leyes.

La obra de arte convertida en mercancía participa ahora de todas las propiedades o características del comercio: se instituye un mercado del arte que depende del juego de la oferta y la demanda, en el cual los hábitos de la venta básicamente no son otros que aquellos que rigen el mercado de bienes de consumo (2).

El mercado del arte sustituye lo que en otras épocas estaba determinado por la Iglesia o la burguesía. Estas encargaban a los productores plásticos tal o cual obra, por lo que la producción del arte dependía de lo que fueran necesitando estos promotores. Actualmente, el artista trabaja para un consumidor anónimo y, ambos, dependen del comerciante de arte. El comerciante debe procurar sacar al mercado productos que satisfagan las necesidades de sus compradores para así garantizar una venta óptima. Empero, ha habido artistas que han intentado romper con esta dinámica del mercado del arte, intentando producir obras que no respondan a las leyes de la oferta y la demanda, como una manera de autodeterminación.

A pesar de estos intentos por romper con el mercado del arte, los artistas del siglo XX, lo cuestionaron fuertemente. Sin embargo, el arte está cada vez más alejado de la sociedad, ha traspasado los límites donde la comunicación con el público ha sido transformada y, por tanto, rota.

Al mismo tiempo en que ha habido un distanciamiento entre el arte y la sociedad, ésta última en sí y sobre todo la contemporánea, ha implantado una serie de mecanismos que pareciera que todo gira alrededor del consumo y lo que no es consumible deja de ser importante - se margina o se aísla - para dicha sociedad.

La diferencia entre el mercado del arte y los otros mercados de bienes de consumo (éstos últimos buscan la producción en serie para que los productos tengan un valor menor con respecto a los de la competencia), radica en que el primero busca que la producción de los artistas sea original, que se diferencie de los otros productos que realizan otros productores, de ahí que la renovación continua de estilos en la sociedad contemporánea sea una característica importante, ya que las leyes del mercado exigen que el producto se renueve constantemente para garantizar su consumo. Por lo que la sucesión constante de

estilos plásticos son más una moda pasajera que un verdadero desarrollo artístico. Es decir, que

el negocio del arte, orientado según las necesidades del mercado, canaliza este desarrollo; cada dos años tienen lugar bienales que hacen visible la situación más reciente del movimiento artístico, impulsan tendencias y, con la concesión de premios, fijan un *status* internacional de los artistas, como si cada dos años pudieran esperarse variaciones dignas de valor en el estilo de una época (3).

Tan pronto se legitima una propuesta plástica en la Bienal de Venecia, de Sao Paulo o en una Documenta, inmediatamente después se olvida en la siguiente emisión de estas exposiciones-concursos. Lo mismo sucede con las ferias internacionales de arte (la de París, Berlín, Nueva York, Madrid, etc.), pero en estos casos, de una manera más radical y más crudamente como mercancía. Si antes del siglo XX la consagración de un estilo en una época estaba determinada por la integración del arte en todos los aspectos que constituyen a la sociedad, la consagración de éste en el siglo XX se da meramente como una mercancía. Ya no participa de los otros aspectos que constituyen a la sociedad (utilitario, ideológico, social, etc.). Sin embargo, los múltiples estilos que lo constituyen no son sólo producto del mercado; han sido también una necesidad interna de los productores, de ahí que

la búsqueda de nuevos medios de expresión está movida por un impulso verdadero que arranca de la inseguridad del artista motivada por la incapacidad de las formas de expresión tradicionales al conocimiento de la realidad actual (4).

Por lo que la dinámica que estableció la sociedad contemporánea al reducir al arte en mercancía, debe ser entendida más como una crisis de la sociedad, que una crisis del lenguaje artístico. La sociedad lo ha reducido a eso, a mera mercancía, la sociedad le quitó al arte "la tarea de crear paradigmas de la autorrealización del hombre"(5). La reducción del arte a mercancía no ha sido aislada, ha incluido también su privatización. Es decir, si anteriormente éste cumplía una función social, como objeto que tenía un valor de uso que aumentaba en la medida que procuraba un placer al que lo utilizaba por el contrario, el arte del siglo XX ha estado envuelto por una serie de factores ilusionistas: mercadotecnia o "estética de la mercancía"(6), que han aumentado o distorsionado su valor de trueque, es decir, su venta. El valor real del arte ha quedado empantanado bajo esta compleja dinámica del mercado consumista. Los mecanismos a seguir para devolverle la función social que tenía no son muy claros y va a depender de que la sociedad contemporánea se plantee una forma diferente de relacionarse con los seres humanos que la integran. Negarse a sí misma para volver a nacer.

Lo mencionado párrafos arriba, ha sido un intento por esclarecer la situación en la cual se encuentra el arte de este siglo, sobre todo el de la segunda mitad, el lugar que ocupa en tanto producto de la sociedad contemporánea y las relaciones sociales y productivas que lo han generado. Por otro lado, esto no significa que el arte de este siglo no haya tenido verdaderas aportaciones. Lo mencionado

anteriormente se refiere a las relaciones que estableció la sociedad contemporánea con respecto a los productos del arte, sin minimizar sus aportaciones estético-plásticas.

La pintura contemporánea, en tanto producto de la sociedad actual, tampoco escapó de ser considerada como mercancía. Entró en la relación del mercado de los bienes de consumo. Al igual que los demás productos de las otras disciplinas artísticas, la pintura entró en el cauce de la oferta y la demanda, bajo la dinámica de sus intrincadas leyes comerciales. A diferencia de las instalaciones, ambientaciones e incluso de la escultura, ha sido un producto ampliamente comercializado. Tal vez se deba a que el lienzo es más fácilmente transportable en comparación, por ejemplo, como una escultura y que, con el advenimiento de los medios de reproducción masivos (como por ejemplo la fotografía), se haya extendido y vinculado con la sociedad. De esto dan cuenta la vasta bibliografía que existe en el mercado que se avoca a la pintura. La mayoría de las galerías privadas comercializan más pintura que otras producciones artísticas, las escuelas de artes siguen formando pintores, etc. Es decir, la producción, distribución y consumo de la pintura en la sociedad actual ha hecho que ésta sea un producto, donde el consumidor está más familiarizado con ella que con los demás productos del arte y que por lo tanto, sea un producto más fácilmente consumible. Por otro lado, la pintura se ha vinculado más con la sociedad porque siendo un producto en imagen, su distribución ha podido infiltrarse en varios aspectos de la sociedad (carteles, imágenes de pinturas sobre cajas de cerillos, tazas, playeras, etc.). De igual manera, su vinculación con la sociedad ha sido más estrecha que con las demás artes porque la educación de la historia del arte se ha enfocado mayormente al estudio de la historia de la pintura.

La pintura ha representado para la sociedad actual un producto rentable que deja vastas ganancias. De ello dan cuenta las magnas exposiciones organizadas de ciertos movimientos pictóricos de las vanguardias históricas (o anteriores) en las grandes capitales del arte (por ejemplo, la exposición de los impresionistas organizada en París). También se obtienen cuantiosas ganancias al realizarse exposiciones y subastas de obras de artistas que se cotizan y gozan de fama internacional (por ejemplo, la obra de Paul Gauguin y de Vicent van Gogh). Sin embargo, esta relación entre pintura y sociedad, en tanto mercancía, no restablece el valor social de la pintura, sino que más bien la aleja cada vez más de la sociedad que la ha engendrado. Pareciera como si los medios masivos de comunicación y el mercado de bienes de consumo incidieran más sobre la sociedad que sobre el arte. El desarrollo del arte mismo ha quedado cuestionado, su futuro ya no pisa sobre terreno firme y, lo que antiguamente hacía el arte para legitimarse en la sociedad ha quedado relegado. Su permanencia va a depender de que restablezca otra manera de interactuar con la sociedad. El arte, bajo este panorama, debe relacionarse con la sociedad tomando en cuenta esta situación y ya no puede manifestarse ignorante de lo que significa involucrarse con la sociedad contemporánea.

3. 2. Perspectivas en la pintura contemporánea:

3. 2. 1. Continuidad o ruptura.

En el presente punto, se abordará la pintura contemporánea bajo dos perspectivas diferentes que, de cierta forma, se oponen; tratan de dos opiniones encontradas del mismo problema.

La continuidad y la ruptura son dos ideas o conceptos que, a la vez que se oponen se complementan. La continuidad existe en la medida en que no se rompa la sucesión. Al romperse, aparece el cambio. Sin embargo, ambos aspectos existen en la medida en que se reconocen y se presentan como opuestos pero al mismo tiempo, complementarios. Ambos forman parte del mismo ciclo. Ambos se niegan y se afirman constantemente y no puede existir uno si no existe el otro. Aproximarse a la pintura contemporánea, para entenderla y comprenderla mejor, debe entenderse como sucesión y cambio, como una afirmación que se niega y, al mismo tiempo, una negación que se afirma, una sucesión que cambia para después volverse a continuar. Pero la continuidad y la ruptura, en la pintura contemporánea, no ha sido lineal, cada ciclo ha sido diferente de su anterior o, por lo menos, revitalizado, marcado definitivamente por los diferentes períodos en los cuales se ha dado cada uno. Es decir que, continuidad y ruptura son intrínsecos a los cambios que ha sufrido la sociedad contemporánea.

A lo largo de la presente tesis se ha tratado de demostrar que las propuestas pictóricas de las vanguardias de la posguerra tuvieron cierta continuidad en relación a las propuestas de los movimientos pictóricos anteriores a la Segunda Guerra Mundial. Ya sea porque exploraron ciertos aspectos de la pintura que antes no habían sido abordados con tal profundidad (la materia pictórica y el manejo de imágenes con un contenido previo), o también porque incluyeron elementos extrapictóricos en la obra, los cuales fueron una consecuencia natural y/o necesaria para así extender el campo de la pintura en el arte contemporáneo. De igual manera, las propuestas de las posvanguardias, al retomar elementos del pasado y asumir que ya no quieren participar de las transformaciones en el arte (como la hicieron las vanguardias de principios de siglo hasta las de la posguerra), representan también una ruptura. Rompen con la dinámica de los continuos cambios en la pintura.

En otras palabras, las constantes transformaciones que hace la pintura contemporánea en el desarrollo del arte, está dada porque ha intentado renovarse y afirmarse en tanto concepto de cuadro (configuración pictórica). Es decir, por un lado, la sucesión de los diferentes movimientos pictóricos en el arte contemporánea, han denotado cambios sustanciales en la manera de concebir la obra, incluyendo los que utilizaron elementos extrapictóricos en sus obras. Por otro lado, el dejar de pretender renovar a la pintura, para que con ello sólo se guiase sobre sus propios pasos, ha sido como una necesidad de ésta de

confirmarse a sí misma, y es sobre este punto que se rompe con la dinámica del constante cambio. La continuidad de la pintura contemporánea, en tanto renovación y afirmación de la configuración pictórica, y por asirse a la compleja e intrincada evolución del arte, es una insistencia por permanecer como una actividad que aún tiene mucho que decir.

Cabe resaltar que la renovación y afirmación de la continuidad de la pintura contemporánea va también en dos sentidos. El primer, enfatiza lo novedoso, lo experimental, un avance o evolución lineal, siempre con miras al futuro, es decir, de la figuración se pasó a la abstracción, del objeto al concepto, etc. Por lo que la continua renovación recaerá necesariamente en la ruptura, en el cambio. Esa escalada vertiginosa de "ismos" artísticos que ha caracterizado el arte del siglo XX hasta la década de los cincuenta (de la cual han sido partícipes los movimientos artísticos tratados en el primer capítulo, a excepción del neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana). En segundo lugar, paradójicamente, la afirmación de la continuidad (el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana) "rompe" o ya no participa de esa "continuidad" de transformación o renovación en el arte, asume una pérdida de entusiasmo por lo nuevo. Esta pérdida de entusiasmo por lo novedoso, por esa "carrera convulsiva en la cual cada "ismo" desplazaba o envejecía a su inmediato antecesor sin apenas consentir parada alguna en el fluir artístico ni echar la vista atrás" (7), es un fenómeno fuertemente visto en el panorama del arte de los ochenta. Como que ha desaparecido el "culto" a lo experimental o novedoso. Ese desinterés y agotamiento por lo novedoso o culto a lo experimental -que caracterizó a las vanguardias históricas y a las posvanguardias-, representa más un rescate de la expresividad que el experimento en los medios, es decir, representa la pluralidad de estilos que niegan dicha estética sistemática y universal. En otras palabras, al abandonar la idea de transformación y cambio, el arte vuelve a reencontrarse con los medios tradicionales de expresión. De ahí que se observe un regreso generalizado a la pintura en la década de los ochenta, pero bajo la propuesta individual de cada artista. El retorno a la pintura ha representado una recapitulación de lo que significa el quehacer artístico, el encontrarse sobre sus propios pasos; independientemente de las repercusiones en el arte. La pintura, ante todo, es un medio donde el artista se encuentra a sí mismo y se refleja en ella, sin importar ya lo que "supuestamente" debería aportar.

En segundo lugar, la ruptura en la pintura contemporánea ha significado, como se ha mencionado con anterioridad, el cambio de una propuesta plástica a otra. En este sentido, hay que entender la ruptura como una necesidad de transformación, una necesidad de oponerse a lo ya establecido. De igual manera, la ruptura en la pintura contemporánea debe leerse en el sentido de cómo se han sucedido los diferentes estilos (acontecidos desde 1900 hasta 1950). La irrupción de estos diferentes estilos en la pintura contemporánea (la continuidad de la ruptura), han representado llevar, hasta sus últimas consecuencias, las diferentes propuestas plásticas. Por ejemplo, para entender las propuestas de la pintura matérica, es necesario recapitular en el expresionismo abstracto norteamericano y en el informalismo europeo: la pintura matérica debe gran parte de sus

propuestas a las influencias que tiene de estos estilos. Las necesitó hasta que pudo independizarse de dichas influencias.

Por otro lado, la ruptura se puede abordar de dos maneras. La primera, como se ha mencionado (ver el punto 1.2. del capítulo I), ya en el proyecto de modernidad de las vanguardias y posvanguardias, como el cuestionamiento y transformación del arte mismo, así como también de su participación en la sociedad, puesto que "no se trataba únicamente de interpretar el mundo, sino de transformarlo, sellando esa suerte de pacto tácito entre la vanguardia artística y la vanguardia social o política"⁽⁸⁾. Sin embargo, el proyecto de la modernidad, sobre todo al filo de fin de milenio, asentado sobre la idea de progreso, ha demostrado tener rasgos negativos y contradictorios, ya que la humanidad misma cambiante, compleja y contradictoria, no puede circunscribirse a un solo modelo totalizador.

La segunda manera de abordar la ruptura en la pintura contemporánea va en el sentido de que en el arte dejan de sucederse los constantes cambios. La pintura deja de participar en la idea de transformación y progreso (que caracterizó al arte de la primera mitad del siglo XX), por lo que la pintura en la década de los ochenta, irrumpe en la dinámica de los constantes cambios en el arte. Es tal vez por todo lo anterior que la consagración de la pintura en dicha década, refleja esta paradoja. Una especie de reconciliación de las más primarias y elementales cualidades humanas, su naturaleza misma sin pretensión alguna. Sin embargo, esta reconciliación, que establece la pintura en los ochenta no aparece ingenuamente. La pintura enfrenta a un arte cargado de toda una herencia, la cual siempre le va a señalar su condición, sus posibilidades y limitantes en tanto medio plástico. La pintura en los ochenta está marcada por esa condición, nace y se desarrolla a partir de ella.

3. 2. 2. Una herencia cultural.

En el transcurso de 1945 a la década de los ochenta, la pintura se ha ido modificando; replanteando sus propuestas, abriendo nuevos caminos o volviendo a las viejas rutas abandonadas en algún momento de su historia. El observar una obra de Tàpiés junto con una de Kiefer, por ejemplo, nos puede conducir a encontrar similitudes y, por tanto, diferencias, pero ambas se muestran como propuestas que están emparentadas. Tanto Tàpiés en su momento, como Kiefer en el suyo tuvieron que afrontar un momento particular de la pintura de su tiempo. Ambos estaban cargados de toda una historia que les precedía la cual, directa o indirectamente, influyó en su obra. De igual modo sucedió con la obra de los demás pintores tratados con anterioridad. Todos ellos son producto de su momento, del tiempo que les tocó vivir y no fueron ajenos a la historia de la pintura que les precedió. Sería ingenuo pretender comprender la propuesta plástica de cada momento ignorando el peso histórico de sus antecedentes inmediatos así como, también, dejar de lado su período correspondiente. Más aún, acercarse a la pintura que se desarrolló entre 1945 a 1980, sin reparar en los cambios que tuvo el arte de este siglo, es tener una

aproximación parcial, una visión fragmentada de lo que configuró la pintura reciente. No se requiere de un conocimiento amplio para entender los cambios que ha tenido la pintura, se requiere, más bien, de una sensibilidad que se avoque a cuestionar y reflexionar el porqué de esos cambios.

No es de extrañarse que, como lo han mencionado varios críticos de arte (Gillo Dorfles, Xavier Rùpert de Ventós, Arthur C. Danto, Simón Marchán Fiz, entre otros) y como se ha ido insistiendo en este escrito, los paradigmas del arte han cambiado. El arte de 1900 a 1950 se sustentó en una visión estético-plástico muy diferente de la que existe actualmente y, de igual manera, la sociedad de la primera mitad de este siglo es muy diferente que la de esta segunda mitad. Lo que justificaba y daba vida al arte de la primera mitad del siglo XX, actualmente ha sido puesto en cuestión. Si, por ejemplo, la pintura matérica representó, de alguna forma, la continuación de las propuestas iniciadas por el expresionismo abstracto norteamericano y por el informalismo europeo; la transvanguardia italiana, en cambio, representa el retomar viejos lenguajes del pasado.

Se podría decir que el arte de hoy asiste a otra dinámica, que pareciera ya no le importa participar en el torbellino de las transformaciones o, paradójicamente, se muestra que es incapaz de ofrecer nuevas rutas plásticas y lo único que nos revela son meras copias o repeticiones de lo que se ha hecho antes.

Bajo esta ambivalencia se muestra la pintura contemporánea: si las posvanguardias todavía participaron en la idea de la transformación, las propuestas de los ochenta, por el contrario, dejan de participar en ellas. En otras palabras, estos 35 años de pintura, recapitulados en este escrito, representan un paulatino abandono de los medios tradicionales de la pintura para después recuperar el quehacer pictórico. Un llevar hasta los extremos la configuración pictórica, hasta el grado de que se vinculara con otras disciplinas artísticas y, posteriormente, se volviese a encontrar sobre sus propios medios y caminos. Han sido 35 años en que la pintura ha sido medio y fin al mismo tiempo, 35 años de abandono y recuperación del oficio.

Esta flexibilidad (si se le puede decir así), a lo largo de su paso por la historia contemporánea, la ubica en un lugar difícilmente desplazable (aún cuando esta época se haya caracterizado por la invasión de los medios masivos de comunicación). La pintura ha logrado "sobrevivir", y en ella, sigue viva esa memoria que es presente y futuro, memoria que se muestra como una amalgama de los diferentes modos de hacer pintura. Una memoria que está presente en esta sociedad tan compleja y contradictoria.

Tal vez la pintura de hoy no tenga la fuerza que tuvo en la primera mitad de este siglo; pero al menos, sigue siendo un medio noble donde el pintor se encuentra a sí mismo. De ahí que siga siendo un arte vivo y por tanto contemporáneo. Un medio que muestra el rostro de la sociedad actual. Un rostro que no permanece inerte; va cambiando a la par de los complejos cambios que sufre la sociedad. Posiblemente sea ahora cuando la pintura se

encuentra más estrechamente vinculada con el artista pues, ante el panorama contemporáneo; cuando las imágenes electrónicas se suceden tan rápido y llegan a un público mayor que el que está familiarizado con la pintura, se encuentra más libre y no recae sobre ella ese peso inmenso que tenía a principios del siglo cuando un cuadro de alguna vanguardia histórica o posvanguardista convulsionaba al mundo del arte.

Estos 35 años de pintura contemporánea representan una memoria en constante lucha por asirse a este siglo. Una herencia que, en su interior, recapitula las enseñanzas dejadas por la historia de la pintura que le precedió. Una herencia que intenta permanecer en este milenio, tal vez ya no como vanguardia, pero sí como un arte que acoge a todos aquellos que quieran encontrar en la pintura, un espacio libre y despojado de cualquier presión externa. Un espacio que acoge cualquier estilo (sea abstracto, figurativo o experimental) y en esa diversidad se justifica a sí mismo.

Una herencia que reclama y cuestiona la idea de progreso, reclama el porqué el arte tuvo que fincarse sobre esos principios aún teniendo conciencia que dicho progreso repercutiría sobre el arte mismo.

Tal vez este reclamo se vea reflejado en los ochenta y, más aún, cuando la pintura se vuelve a instalar en el panorama mundial del arte,

“...la sensibilidad posmoderna en las artes usufructa esta herencia, desde la cual, por otra parte, podría releerse la entera historia artística de la modernidad. Nuestra presente condición se tiñe de una colaboración romántica e idealista, pero no en el sentido de romanticismo tardío, del más literario y anecdótico, sino en sus ricas versiones tempranas. Tras el optimismo tardovanguardista, las artes, en particular, la pintura, se han ido purgando en su peculiar travesía en el desierto, y celebran su reencuentro con su necesidad antropológica social. Pero el nuevo entusiasmo está bañado por su escepticismo lúcido, por una disolución de los valores absolutos, que imprime a la situación posmoderna la impronta de un **romanticismo congelado o contenido**”⁽⁹⁾.

La pintura de los ochenta se sabe heredera de esos valores, pero al mismo tiempo sabe o tiene conciencia de que sus expectativas de desarrollo ya no pueden ser las mismas que las que había hacia 1945-60, se vuelca, tal vez, sobre sí misma, como si fuese un reencuentro de esa necesidad primigenia que tuvo la pintura antes de ser considerada arte al de ser un lenguaje mediante el cual los seres humanos se encuentran, se aceptan y se muestran tal cuales son. ¿De qué otra manera podía haberse presentado la pintura en los ochenta? ¿acaso pudo haber sido de otra forma?, ¿no es el regreso de la pintura en los ochenta una forma de decirnos que es necesario desacelerar el ritmo de cómo se ha venido sucediendo el arte? ¿y no es tal vez que la pintura nos está diciendo que debemos cambiar la manera de cómo veníamos observando y haciendo el arte?

En resumen, la pintura contemporánea, sobre todo la de la década de los ochenta, se legitima en un momento donde el arte ha sufrido fuertes cuestionamientos.

Por un lado, hay quienes afirman que el arte ha muerto, en el sentido filosófico, cuando la idea de la modernidad (iniciada a finales del siglo XIX) ha concluido y lo que se presenta ahora como arte, es mera copia de esa modernidad. Por otro lado, también hay quienes afirman que esa modernidad está inconclusa, por eso ha sido necesario que el arte recapitulara, siéndole indispensable tomar elementos del pasado. Por último, hay quienes opinan que el arte de hoy es el anverso de esa modernidad, todo aquello que reprimió dicha modernidad en aras de un proyecto racional y que ahora se muestra como lo irracional, lo incomprensible de dicha modernidad.

Sin embargo, independientemente de lo que se opine del arte de hoy, es un hecho que la pintura está presente otra vez en el mundo del arte y, la manera de cómo se está manifestando, nos está diciendo que algo está pasando en el arte, algo que todavía no ha podido despejar todas las dudas y que son la antesala de algo diferente por venir, ¿será tal vez que en el próximo milenio el arte estará bañado de este reencuentro consigo mismo?

Por lo que la pintura contemporánea es una memoria, una compleja historia que se abre paso en este fin de siglo y que se está mostrando como una amalgama de interrogantes y propuestas que ya está marcando su entrada al siglo venidero.

Negar esta memoria sería como dejar de comprender los porqués de toda esta intrincada y compleja evolución de la pintura la cual ya hace un esbozo de cómo se va a presentar en el siglo veinte y uno.

3. 2. 3. Comentarios acerca de las expectativas de la pintura contemporánea al filo de fin de milenio.

En una época como la actual, cuando todas las ideas y conceptos que sustentaban al arte han sido cuestionados, y la multiplicidad y variedad de obras que invaden al mundo del arte no aclaran, sino que más bien, hacen más confusa la situación del arte en este momento, por lo que ¿cuál es el sentido del arte de hoy?, y ¿cuál es su povenir?

Al no encontrar respuestas claras y satisfactorias, se produce un gran vacío. Un vacío muy semejante al acontecido a finales del siglo pasado y principios de éste, una época que igualmente estaba en un período de transición. Un hueco que, la sociedad contemporánea ha intentado llenar con una serie de subterfugios, pero que en esencia, están igualmente vacíos, carentes de una ideología o sentido que los sustente. La sociedad actual está participando en una serie de transformaciones socio-económicas profundas (la globalización de la economía mundial en bloques comerciales) que no han podido resolver o plantear una forma alterna de relacionar a los seres humanos con la sociedad. La estrecha y compleja relación que establecen éstos no ha podido esclarecerse del todo aún teniendo una economía que supuestamente está enfocada a facilitar esta relación.

La producción económica actualmente ofrece una gran variedad de productos que facilitan o hacen menos complejas las actividades de los seres humanos en la sociedad; se ofrecen productos que supuestamente ayudan a facilitar el trabajo, pero pareciera como que el trabajo mismo es el que ha perdido todo sentido: se realiza, pero ya no tiene una finalidad clara, se ha enajenado a sí mismo.

Este gran vacío no le es ajeno a la pintura contemporánea; ésta aún siendo un reencuentro consigo misma en la década de los ochenta, también es partícipe de estas dos grandes interrogantes. Aunque la pintura haya restablecido esa necesidad primigenia que tienen los seres humanos de mostrarse tal cual son, en todas sus contradicciones intrínsecas, la pintura misma no es capaz de vislumbrar cuáles serían sus expectativas en el fin del siglo veinte. Sin embargo, se pueden hacer aproximaciones, es decir, si la pintura de los ochenta restablece el diálogo consigo misma es tal vez por ello que ésta busca rescatar lo que la modernidad le ha robado, para así asirse al siglo venidero.

Si la pintura gozó durante muchos años de ser el centro de las transformaciones del arte, hoy ha sido desplazada; las reproducciones electrónicas y masivas de las imágenes, así como también los medios electrónicos tienen mucha mayor incidencia sobre el público. La pintura ha tenido que acoplarse a dichos cambios, por lo que no debe ignorar este aspecto. Tal vez tendrá que ofrecer una visión del mundo diferente de lo que dichos medios puedan ofrecer. ¿Acaso la pintura podrá ofrecer una visión diferente?, ¿lo estará logrando en el momento en que reapareció en el panorama mundial del arte?

De igual manera, la pintura está entablando una relación con un público cada vez más familiarizado con las imágenes de la televisión (ya sea con un público que nació sin la televisión, pero que creció con ella o ya sea con un público que nació y creció con ésta), por lo que, tal vez, no debe ignorar este hecho y está compartiendo un público que día con día es más pasivo, acostumbrado a percibir imágenes que no lo incitan a interactuar con ellas.

Asimismo, la pintura está compartiendo un público que paulatinamente está modificando sus costumbres con la introducción de las computadoras en todos los ámbitos de la sociedad. Los hábitos y costumbres de la sociedad actual se están transformando, por lo que la pintura de fin de siglo, quiera o no, está siendo partícipe de éstos. ¿Será acaso que todas estas transformaciones son las que modifiquen sustancialmente la actividad de la pintura en el siglo por venir? o ¿será capaz la pintura de sobrevivir, como tal, a tales cambios?

La pintura, al igual que las demás artes tradicionales, está asistiendo también a una transformación de un público que gradualmente se está acostumbrando a la interacción de dos o más medios de comunicación juntos, es decir, el público actual ya asocia, como un solo producto, la conjunción de dos o más actividades diferentes entre sí, como por ejemplo, las imágenes en video y la música, el teatro, el video y la música, entre otros. ¿Cómo será la manera en que la pintura

interactúe con este tipo de público?, ¿tendrá ésta que interdisciplinarse para acceder a este público cambiante?

Afortunada o desafortunadamente, la pintura puede ignorar este público y desarrollarse en un contexto que se aísla de estas complejas transformaciones que sufre la sociedad actual, pero que, bajo la mirada de dicho público, sería tomada como una actividad que siente nostalgia por los tiempos pasados, como lo puede ser, por ejemplo, el género de la ópera en la música en la época actual (guardando las debidas reservas con tal afirmación). En el sentido en que se recrea, pero su posibilidad de interactuar en los cambios de la sociedad actual, es cada vez menor, ya no permea ni manifiesta las transformaciones que sufre la humanidad contemporánea. Sin embargo ¿no es acaso que, por esta misma situación de aislamiento, la pintura es en sí misma una manifestación de rechazo a todas estas transformaciones que envuelven a la sociedad actual?

Por otro lado, la pintura de hoy asiste a una serie de cambios donde los medios de comunicación día con día están más presentes en la sociedad. El avance de las computadoras, las telecomunicaciones vía satélites o los avances en los medios electrónicos, han hecho que la comunicación y el manejo de ésta sean cada vez más rápidos, procurando con ello que la información producida esté lo más pronto posible en contacto con la sociedad. Ante tales circunstancias, ¿cómo se desarrollará la pintura?, ¿acaso la pintura venidera se desarrollará a través de la computadora y para tener acceso a ella será necesario estar conectado a un banco de información computarizado?, y de tal suerte, ¿el mercado de la pintura (y del arte en general) será en el futuro realizado a través de las computadoras?

Todas estas interrogantes son aproximaciones a lo que en cierta forma la pintura actual se está enfrentando. Aproximaciones que dejan entrever lo que está rodeando a la pintura y que son factores que definitivamente la están determinando, sea directa o indirectamente. Son hechos y, como tales, no se pueden ignorar o dejar de lado. Están presentes en la medida en que comparten a la misma sociedad de la cual es partícipe la pintura. Podrá la pintura ignorarlos, crecer fuera de ellos, pero siempre estarán presentes.

Sin embargo, estas aproximaciones son una especie de lectura de lo que le está deparando a la pintura en el ocaso del siglo veinte, mas su devenir en el siglo venidero está por hacerse y sólo la perspectiva del tiempo, dará cabida a otras aproximaciones.

CAPITULO IV

UN ACERCAMIENTO A MI OBRA PLASTICA (1990- 96)

4.1 . Breve análisis y comentarios de la obra plástica realizada.

En este apartado intenté hacer una revisión general, a manera de un breve análisis, de la evolución de mi trabajo plástico realizado entre 1990 y 1996 que, como lo mencioné en la introducción, motivó esta investigación.

Sin embargo, creo necesario aclarar que, antes de continuar con esta revisión, dicho apartado es un recuento general que complementa a los demás capítulos. Es un espacio que recapitula lo abordado en las otras partes que integran esta investigación, pero que se puede leer de manera independiente, ya que el objetivo de esta investigación no era sólo hablar de mi trabajo personal, sino al contrario, intenté exponer una serie de ideas de modo más genérico donde se viera reflejado y contextualizado mi proceso plástico en un período del arte en particular, sobretodo porque el proceso de desarrollo que sufrí mi trabajo no es aislado y ha sido y es influenciado por el arte contemporáneo reciente. Una clase de arte que en gran medida me ayudó a entender y a comprender mejor el tipo de trabajo personal que realizo.

El hecho de que en un principio hiciera pintura y progresivamente le fuera incluyendo objetos (de ahí mi interés por investigar y conocer más acerca de los elementos extrapictóricos y sus implicaciones en la pintura) y éstos poco a poco cobraran mayor importancia en la obra hasta que finalmente fueran dichos objetos los que a su vez cedieran espacio a un trabajo configurado en el plano de lo escultórico, fue el que, insisto, me motivó para realizar esta investigación.

El paso paulatino de la pintura a la escultura fue el resultado natural de las exigencias propias de la obra, la manera como iba organizando los diferentes elementos que constituyen un cuadro fueron los que me iban demandando que replanteara otra forma distinta de hacer un cuadro. No fue algo planeado ni fácil, implicó un cambio radical en la manera de concebir y hacer una obra. El paso de la recreación pictórica a la recreación del espacio real tridimensional ha sido una revelación para mí. Ha sido abrir una puerta que no había sido considerada. En un principio, fue colocar objetos directamente sobre la superficie pictórica. Algunas veces eran objetos hechos expresamente y otras fue buscar cosas o artefactos, por ejemplo cucharas y recipientes de madera, que cumplieran con las inquietudes que iba teniendo para complementar las pinturas que iba realizando.

Podría decir que el tipo de objetos que incluí en los cuadros de esa época (1990-91) (ilustración no.29) se debe, en gran medida, a la influencia que ejerció sobre mi obra algunas propuestas de la transvanguardia italiana y del neoexpresionismo

alemán, en especial de Paladino, Cucchi y Kiefer. Los objetos que coloqué sobre esos cuadros eran, en general, de formas sencillas, simples y poco rebuscadas. Eran elementos extrapictóricos que en su mayoría eran simétricos y con una carga simbólica muy fuerte (cráneos, cruces en forma de T, entre otros). El peso visual y de contenido que tenían estos objetos se vio incrementado cuando los coloqué sobre formatos irregulares, poco tradicionales. Utilicé formatos que asemejaban al ojo de una cerradura antigua, especie de óvalos o cruces, entre otros.

Tal vez la combinación entre los elementos extrapictóricos y la variedad de formatos fueron los que abrieron la posibilidad de plantearme una obra ya no sólo dentro del ámbito de la pintura, sino también sobre otros caminos plásticos que antes no había explorado. El hecho de agregar a una pintura implica plantearse su configuración de otra manera, atañe problemas reales de dimensión y de cómo pueden ser resueltos éstos en relación con lo pintado. Por ejemplo, no es lo mismo pintar un cráneo que colocarlo sobre el cuadro (aunque dicho cráneo sea de una dimensión pequeña ya que es un objeto tridimensional que tiene dimensiones reales de volumen, peso y tamaño que tienen que ser resueltos de tal manera que equilibre y armonice con lo pintado).

Las pinturas-objetos y/o objetos-pictóricos que realicé entre 1991 y 1993 (ilustraciones nos. 30, 31 y 32) podría clasificarlos como obra en transición, de cambio ya que los considero como trabajos en el límite de la configuración bi y tridimensional. En un tiempo realicé trabajos donde resaltaba más el aspecto pictórico (sobretudo la mancha, el color y la textura generada por cargas pictóricas) que lo tridimensional. En otras ocasiones fue al contrario, resalté más el volumen y las texturas de los objetos. Sin embargo, en mi opinión, eran trabajos indefinidos, es decir, eran obras que cada vez más eran concebidas en el ámbito de lo tridimensional, pero que todavía no se independizaban de lo pictórico, aún eran resueltas pictóricamente, sin que ello significara que fuera necesario hacerlo así.

En esos momentos fue cuando recapitulé y me dí cuenta que ya para esa época había dejado de pintar y había empezado a realizar un tipo de trabajo que posteriormente se convertiría en escultura. Me percaté que lo que hacía supuestamente como pintura, estaba muy lejos de serlo. Me di cuenta también que podía encausarme hacia otras rutas plásticas y concentrar mi atención en problemas más relacionados con lo escultórico. Empecé a encontrarme en la obra tridimensional y sobretudo, empecé a entender, aprender y configurar una obra a partir de la sensibilidad de los volúmenes y el espacio sin que fuese ya necesario lo pictórico en mi obra. Por lo que a partir de entonces, la obra que realicé ya se encontraba dentro del marco de la escultura, mis preocupaciones fueron y son dentro de la configuración tridimensional. Esto me llevó a que investigara las posibilidades que pueden dar los elementos extrapictóricos y su relación con otras disciplinas plásticas, como medio de expansión plástica.

Puedo decir que el tipo de escultura que realicé (1993- 96) (ilustraciones nos. 33 y 34) no es catalogada estrictamente en lo "tradicional", está más relacionada con el espacio y el entorno. Es una clase de escultura que no está hecha para que sea colocada en una base, sino más bien nace casi siempre a partir de la relación que establecen las formas (objetos) y el espacio. Este espacio puede ser real o imaginario, es decir, en ocasiones planteo esculturas para espacios precisos y, en otras, sugiero el lugar o el entorno donde pueden colocarse las piezas en cuestión (aún siendo esculturas que sugieren volúmenes imaginarios). Diría que es un tipo de escultura que tiene influencia de las propuestas del minimalismo, de Anish Kapoor, Kioto Ota, Donald Judd, entre otros. Tengo una preocupación por manejar el espacio imaginario así como también dejar que los materiales sigan siendo lo que son, pues en general intento trabajar en la escultura un espacio y un volumen sugeridos, que den la sensación de amplitud y expansión, sin que esto signifique utilizar planos y volúmenes reales, sino al contrario, emplear el mínimo de elementos plásticos para recrear espacios imaginarios.

Sin embargo, puedo recapitular y ver que a lo largo de estos seis años de trabajo, independientemente si es pintura o escultura, he tenido ciertas constantes que se han presentado en mi obra. Han sido reiteraciones (preocupaciones plásticas) que se han presentado en casi todos mis trabajos, han sido como un modo mediante el cual organizo, selecciono, reflexiono, parto o concluyo una obra, etc. los cuadros o esculturas que realicé. Estas preocupaciones a veces se han presentado con claridad, es decir, en ocasiones puedo estar conciente del modo como configuro una obra, sin embargo, en algunos momentos esto no es muy fácil de observar y aparecen aun sin que yo me dé cuenta de ello. Han sido y son insistencias acerca de ciertos aspectos plásticos y de contenido que me han interesado tratar, investigar, explorar diferentes terrenos, entre otros, en mi obra. En un momento estas insistencias se encausaron sobre la obra pictórica y los elementos extrapictóricos y posteriormente sobre la escultura y el espacio, donde en cada uno de estos períodos plásticos estas preocupaciones se resolvieron según el tipo de obra que se trataba. Sin embargo, siempre tuve una actitud frente a la obra de experimentación, es decir, a la vez que en mi trabajo se presentaron constantes, nunca sentí que mi obra estaba culminada, sino al contrario, siempre la he visto como una continua expansión y experimentación. Tal vez estas constantes se han presentado como una manera de conducir y guiar la necesidad que tengo por experimentar, han sido como un hilo conductor de las inquietudes que tengo.

Una de las primeras constantes que he observado es que ha dominado lo simbólico en mis pinturas o esculturas. Entendido como el uso de elementos que significan algo, que tienen un contenido preciso, ya sean como elementos con un contenido social (la muerte, la cruz), con un contenido plástico (el círculo, la línea) o la combinación de ambos significados. Estos significados los he intentado manejar a través de un tratamiento rudimentario, mortuario e incluso por medio de la valoración de la riqueza plástica de los materiales empleados (por ejemplo, que la madera o la piedra se vean tal cual son). Este tratamiento de los

diferentes significados que constituyen mi obra van en el sentido de que no es rebuscado y que no intento llegar a una perfección técnica.

Otra constante que he observado es que la manera como he abordado las diferentes preocupaciones que han estado presentes en mi obra, han sido de modo sintética, austera y analítica, es decir, cada vez que he querido expresar algo en mi obra lo hago, o intento hacerlo, de manera clara (poco rebuscada), sencilla (pocos elementos, austera) y que su mensaje sea directo (pocos distractores, el mínimo de elementos ornamentales). Por ejemplo, en un cuadro las áreas grandes (por lo general monocromáticas) dominan la superficie de la tela y son enfatizadas por pequeños acentos (líneas, puntos o pequeños objetos) que la mayoría de las veces se encuentran cerca de los bordes del bastidor dando la sensación de que están "saliendo" o "entrando" los objetos a la pintura. En el caso de una escultura intento comunicar algo mediante el manejo de pocos materiales en el espacio, por ejemplo, 2 ó 3 piedras, 2 varillas metálicas y una línea pintada en el piso son los elementos necesarios para configurar una escultura y, por lo tanto, el contenido simbólico que tienen mis piezas se vea reflejado en dicho manejo.

Por otra parte, el manejo de los elementos formales y de contenido que hago en mi obra establecen una relación por analogía, cada parte cumple una función que a su vez sugiere algo. Esto se puede leer dentro de lo estrictamente artístico o, si se quiere dentro de lo psicológico o social ya que las lecturas que se puedan hacer pueden ir en varios sentidos e incluso complementarse ambos. En el caso de un cuadro, la relación que establecen los cráneos hechos con papel maché policromados, las formas de los formatos o bastidores y las pequeñas ramas de árbol, entre otros, pegadas en la superficie de la pintura y que por asociación de los diferentes significados que contienen cada uno de estos elementos dan un contenido general al cuadro. Ahora bien, la relación que establecen las líneas, los círculos, las esquinas, etc. en una escultura, por ejemplo, son algunos de los elementos que ayudan a configurar el contenido general de la pieza.

De igual manera, tengo una predilección por las composiciones centrales (en su mayoría simétricas aproximadas). Por lo general planteo o me imagino la totalidad de la obra como un espacio limitado, el cual se verá enriquecido con pocos elementos. En una pintura, por ejemplo, trabajaba la tela como un área grande de color (tal vez un poco a la manera de los expresionistas abstractos norteamericanos, en especial de Clyfford Still y de Robert Motherwell) que iba a ser equilibrada por pocos elementos (acentos) repartidos homogéneamente sobre la superficie de la tela. Por lo general, había un elemento en el centro del cuadro el cual era reforzado por algunos otros elementos que se ubicaban a los lados de dicho objeto central creando así una simetría. En el caso de una escultura, le ubico su centro de gravedad y se lo marco con formas tales como círculos con su diámetro marcado, cruces de líneas, hoyos, etc.

Manejo el mínimo de elementos formales y de contenidos posibles. Esto con el objeto de que la lectura (o lecturas, pues puede haber más de una) de las obras sea

lo más clara y directa posible. Si en un cuadro se observan cucharas o cráneos o en una escultura círculos es que son los elementos que ayudan a dar un primer acercamiento a las obras, los cuales derivarán en diferentes lecturas que pueden ir en varios sentidos.

El manejo del espacio, sea real o imaginario, ha sido una obsesión en mi obra. He intentado manipular el espacio como un área que de la sensación de amplitud. Como lo mencioné párrafos arriba, concibo el espacio como un área limitada, pero que al mismo tiempo se vea expandida, amplía. Esto con la intención de que los pocos elementos que hay dentro de dicho espacio se vean resaltados por el contraste de tamaño y dimensión que se produce (espacios muy grandes en contraposición con objetos muy pequeños). Este contraste de dimensión está presente en casi toda mi obra, en particular en las recientes esculturas adquiere una posibilidad de ser un espacio donde se puede transitar, se puede caminar y traspasar algunas esculturas.

Otra obsesión que he tenido ha sido el trabajar la línea como una tendencia a la demarcación, a los límites y fronteras entre las cosas sean imaginarias o reales. En casi todos mis trabajos existen líneas que delimitan espacios, áreas de color, tamaños, etc. que son como el límite entre un tiempo y otro, el cambio de una actitud plástica a otra. Por ejemplo, en una pintura una línea puede representar la frontera entre lo pintado y un elemento extrapictórico, entre lo bi y tridimensional del objeto y la tela del cuadro. Por otro lado, la línea se presenta en la escultura como un elemento que recrea un espacio imaginario.

También podría decir que tengo una predilección por dar mayor importancia a lo que quiero decir con una obra que preocuparme por la factura de la misma. Esto no significa que descuide por completo el conocimiento de la técnica, mantenimiento y conservación de los materiales, por el contrario, los tomo en cuenta en la medida necesaria para que sean el vehículo y medio de lo que quiero expresar. Por ejemplo, en una tela tomé en cuenta lo que puede pasar al pegar una rama sobre la superficie del cuadro. Generalmente los elementos extrapictóricos los pegaba después de aplicar la imprimatura a la tela posteriormente procedía a pintar todo el cuadro e incluso parte de los objetos o la totalidad de ellos.

Ahora bien, los planteamientos que en estos años se han presentado en mi trabajo, no son sólo obsesiones personales, son preocupaciones también de un contexto específico que ha determinado la manera cómo concibo y hago una obra plástica. Estoy inmersa en un determinado período y sentir del arte de fin de milenio. Este sentir influye directa e indirectamente en mi obra. Se presenta como una herencia cultural que se afirma y se niega al mismo tiempo. De repente, las rutas a seguir se hacen claras (aunque no sean suficientemente satisfactorias) y en otras ocasiones no existen, como que se presienten agotadas.

Concebir y plantear una propuesta plástica es también el resultado de una época específica, es un crisol de lo que todo artista vive y lo que le rodea, sobretudo en

una época como la nuestra donde las propuestas artísticas son tan diferentes unas de otras, comparten un mismo espacio y no hay una ruta única a seguir en el arte.

Tratar de proponer una obra plástica en estos tiempos contemporáneos no es tarea fácil, representa una especie de lucha constante donde la batalla que hay que librar es en favor del restablecimiento del sentido del arte mismo, tal vez ya no como se había venido concibiendo, sino mas bien restableciéndole su interacción primigenia con la humanidad misma. Concebir un arte diferente al que se está haciendo es dejar de hacerlo y por lo tanto replantear una nueva manera, la cual tal vez ya se está haciendo por lo que, lo "caótico" que pareciera el arte de fin de milenio es, quizá, el reflejo de ese cambio.

CONCLUSIONES

Si a lo largo de esta tesis se intentó rastrear el devenir de la pintura a través de algunas de sus propuestas y transformaciones del arte contemporáneo, fué porque ésta de alguna manera está presente y viva en el arte de fin de milenio y, como tal, es contemporánea. Pero ¿en qué radica la contemporaneidad de la pintura?, ¿por qué se sigue haciendo pintura? Tal vez las repuestas a estas simples pero complejas preguntas, sean el hilo conductor de las reflexiones que a continuación se expondrán.

Una de las primeras reflexiones a las que se llegó, tratando de responder claramente a dichas preguntas, fue que la pintura es contemporánea porque de cierta forma ésta incita a *ver* y como el acto de *ver* es de las primeras maneras que tiene el ser humano para relacionarse con el mundo, - ya que el ver es antes que el habla -, todo aquello que lo remita a dicho acto, lo hará sentir y pertenecer a un mundo. La pintura es así una manera de relacionar al ser humano con el mundo de las cosas visibles y, más aún, de pertenecer a él.

Por otro lado, la contemporaneidad de la pintura está dada en la medida en que es fin en sí misma, es decir, se desarrolla sobre los medios propios de la pintura, se encuentra y propone dentro de los medios tradicionales de la pintura, como lo demuestra el regreso de la pintura en el arte contemporáneo en la década de los ochenta. Dicho regreso representa la necesidad de restablecer ese reencuentro con los medios característicos de la pintura, así como con sus implicaciones, tanto formales como de contenido.

De igual modo, la contemporaneidad de la pintura también está dada en la medida en que ésta es vehículo de ideas o conceptos extrapictóricos, es decir, en el momento en que dicha pintura incluyó elementos extrapictóricos en la obra le dio la posibilidad de explorar otros caminos muy diferentes a los habituales, de interrelacionarse con otras disciplinas artísticas así como también de enfocar las búsquedas plásticas en otra actividad diferente a la estrictamente pictórica.

Cabe aclarar que esta flexibilidad de la pintura se da (ya sea como medio en sí misma o como vehículo), en el momento en que ésta se sigue haciendo, independientemente de si quiere participar o no en las transformaciones en el arte. Es decir, la pintura, sea medio o fin en sí misma, no necesariamente está obligada (aunque así fuera) a ser partícipe de la idea o concepto de modernidad, sobre todo, la pintura efectuada en la década de los ochenta, ya que la contemporaneidad de la pintura tratada en este escrito, se observa, más bien, en la medida en que se manifiesta en una situación dada y en una época determinada, las cuales reflejan un sentir del arte actual.

En otras palabras, la pintura es contemporánea porque en cierto sentido aún hay artistas que encuentran en ella la razón de su creación, encuentran cauce a su sensibilidad (incluyan o no objetos extrapictóricos) y sus obras tienen un lugar en la sociedad actual, pretendiendo, los pintores transformar o no el arte con sus

cuadros y/o pinturas objetos y, más aún, cuando la práctica de la pintura se ha generalizado y se ha presentado como un fenómeno mundial.

De igual forma, cabe aclarar que el hecho de considerar a la pintura como contemporánea por la sencilla razón de que ésta se sigue haciendo, sea fin o medio en sí misma, no la excluye que sea parte de la crisis (transformaciones o cambios) del arte de fin de milenio mismo. La pintura contemporánea es también partícipe de todas aquellas interrogantes, críticas y reflexiones que se han venido observando en el debate del arte de fin del siglo XX.

De lo que se desprende, como otra reflexión observada al realizar este escrito, que el arte de fin de siglo está reflejando cambios profundos desde su esencia misma, por lo que el arte venidero, si es que se le puede seguir llamando así, será muy distinto, ni mejor ni peor, del que se venía haciendo. De ahí que la forma de abordarlo o tratar de aproximarse a él necesariamente tiene que ser diferente, bajo otros criterios que, de alguna forma, sean distintos a los que han prevalecido actualmente (arte, objeto artístico, artista, etc.).

Si los valores y criterios que con anterioridad nos ayudaban a entender o comprender más claramente al arte ya no son suficientes para poderse acercar al complejo arte contemporáneo, es porque éste es diferente, de alguna manera ha sobrepasado ciertos límites, los cuales nos están obligando a pensar, observar y comprender el arte actual de forma diferente donde los juicios categóricos y absolutos no tienen cabida.

Asimismo, el complejo arte de la actualidad, donde la tendencia a fusionar varias disciplinas artísticas en aras de un producto artístico multifacético, ha hecho que el planteamiento estético tenga un significado global donde cada parte es una fracción del todo, por lo que el significado de cada una de estas partes queda en función de las otras y, en consecuencia, dejan de tener el valor que antiguamente tenían como unidades solas y aisladas.

Ante tal perspectiva, el arte contemporáneo, sobre todo el de la década de los noventa, el talento y la creatividad artística han cobrado otra dimensión, han dejado de tener el valor que con anterioridad tenían, puesto que ya no son suficientes para comprender las propuestas del complejo arte contemporáneo, ya no es suficiente que un artista sea un "buen" dibujante, pintor o escultor, ya no es suficiente que dicho artista también sea "novedoso" en su obra, ya que ha cobrado mayor relevancia la capacidad o facultad que tiene un artista de asociar o relacionar una serie de actitudes (sociales, políticas, culturales, etc.) que con anterioridad eran sólo llenadas por ese talento y creatividad. Actualmente pareciera que el artista debe ser más complejo, con una formación y visión más integral, al igual que su obra, puesto que la sociedad contemporánea así lo demanda.

Pareciera también que el talento, la creatividad y las figuras artísticas han desaparecido, por lo que el tiempo actual demanda otra visión, otra

reconsideración de las evaluaciones, actitudes y productos del arte y, por consiguiente, toda aproximación que se quiera tener al arte de hoy debe estar revestida de una actitud diferente que conlleve en sí misma, los cimientos de criterios que comprendan esta complejidad en esencia.

Por lo que, tal vez el significado global del arte contemporáneo es el que nos invite a comprenderlo de manera diferente y, así como también, a comprender que el "regreso" del arte a los medios tradicionales de cada disciplina artística nos esté diciendo que el arte está recapitulando, está haciendo una pausa, como una manera de comprenderse y encontrarse a sí mismo y este comprenderse y encontrarse, como una actividad humana, mucho antes de ser catalogado arte.

Sin embargo, el arte actual (independientemente de si es interdisciplinario o no) es resultado, y se enfrenta ante una sociedad contemporánea muy compleja, donde los valores sociales se están transformando continuamente y el rumbo a seguir no está claramente expresado o definido, por lo que el arte de fin de milenio es presa de esta indefinición, aunque tenga o no conciencia de ello y, desafortunadamente, el tiempo actual hace difícil comprenderlo en su generalidad, por lo que es necesaria la distancia en el tiempo, esa perspectiva que da el encontrarse en otro momento histórico. Tal vez las generaciones futuras encuentren en esta indefinición del arte de fin del siglo XX una razón clara por la cual se ha manifestado de esta manera, pero por el momento, sólo nos resta tener aproximaciones, aún si son contradictorias unas con otras, parciales o poco satisfactorias.

Por otro lado, la historia de la humanidad se ha caracterizado porque, a través de su paso por el tiempo ha sufrido transformaciones radicales, las cuales han modificado profundamente el devenir de la misma (los cambios en los modos de producción, los inventos científicos y tecnológicos, entre otros) y es muy difícil comprender estos nuevos estadios de la humanidad sin las transformaciones acontecidas.

Lo mismo sucede con el devenir del arte, sobre todo en una época como la nuestra que se ha caracterizado por el empleo de los medios masivos de comunicación, los medios computacionales así como también por que toda producción ha girado alrededor del comercio masivo. Sería ingenuo tratar de aproximarse al arte de fin del siglo XX sin considerar que todos estos factores lo han modificado o, por lo menos, han establecido, contundentemente, una relación entre arte y sociedad diferente a la que se había dado en siglos anteriores.

Si se comprende o se trata de entender, que dicha relación entre arte y sociedad es la que refleja la compleja situación del arte contemporáneo, es porque, en cierta medida, la indefinición del arte es también la indefinición de la humanidad de fin de milenio que no acierta a clarificar su futuro aunque tenga conciencia y los recursos necesarios para modificar las profundas desigualdades económico-sociales que existen entre los diferentes países que constituyen el mundo.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

CAPITULO I

1. *Arte abstracto y arte figurativo*, p.114.
2. *Ibid*, p.122.
3. Gillo Dorfles, *Ultimas tendencias del arte de hoy*, p.68.
4. NOTA: la primera sílaba de la palabra COBRA proviene de Copenhague (Ciudad natal de Jorn, Petersen, Heercup y Jacobsen), la BR de Bruselas (Ciudad natal de Alechinsky) l la letra A de Amsterdam (Ciudad natal de Appel, Constant, Corneille, entre otros).
5. Willemijn Stokvis, "COBRA", p.15.
6. *Ibid*, p.15
7. Dorfles, op. cit., p.154.
8. " " " " " "
9. Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, p.23 (la traducción es mía).
10. Dorfles, op. cit., p.100.
11. Christos M. Joachimides, *Origen y visión*, p. 5.
12. Loc. cit.
13. *Ibid.*, p.7.
14. Bonito, art. cit., p.10 (la traducción es mía, ver bibliografía).

CAPITULO II

*La pintura es, según Wöfflin, la realización de imágenes visuales, es la representación de manchas y tonos claros y oscuros yuxtapuestos que atañe a la vista y no a los objetos.

1. *Arte abstracto*, op. cit., p.142.
2. Juan E. Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, p 78.
3. *Ibid*, p.78.
4. Dorfle, op. cit., p.72
5. *Arte abstracto*, op. cit., p.122.
6. Dorfles op. cit., p.154.
7. *Arte abstracto*, op. cit., p.132.
8. Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del objeto*, p. 160.

CAPITULO III

1. Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*,
2. Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, p.15.
3. *Ibid.*, p.22.
4. Holz, op. cit., p.23.
5. op. cit., p.25.
6. op. cit., p.31. (Término expuesto por Wolfgang Fritz Haug).
7. Marchán Fiz, op. cit., p.312.
8. op. cit., p.301.
9. op. cit., p.317

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM Rudolf, Arte y percepción visual, trad.Ma.L.Balseiro.
4a.ed.,ed.Alianza, Madrid,1983,553 pp.ils.,(alianza, 3).
- ATKINS Robert, Art speak. A Guide to Contemporary
Ideas,Movements and Buzzworks).Abbe Ville
Press,NewYork,1990,ils.,175 pp.
- BERGER J, Modos de ver,trad.J.G.Beramendi,3ra.ed.,Gustavo
Gilli,1980,,ils.,177 pp. (col. comunicación visual).
- BEUYS,Joseph,Enzo Cucchi,,Anselm Kiefer,Jannis Kounellis
(entrevista),Bâtisson une cathédrale, Larche, Paris, 1988, 239
pp.
- BOT Marc le, "La muerte del arte" en:Revue d'esthétique (la práctica de la
pintura), trad.F.S.i Cantarell,Gustavo
Gilli,Barcelona,1978,130-142.(punto y línea).
- BREST Romero Jorge,La pintura del S.XX (1900-1974),2a.ed. F.C.E. México,
1978,ils., 470pp. (brecriarios, 65).
- BONITO Oliva Archille,"Les raisons poéthiques de la trans-avant- garde (La trans-
avant-garde italienne)" en:Artstudio.La trans-avant-garde
italienne no.,Hiver 1987-88,6-7,Paris.
- CIRICI Alendre, Tapiés .Witness of Silence,Ediciones Polígrafa. Barcelona. 1972.
345 pp. ilus.
- CIRLOT Juan E. El mundo del objeto a la luz del surrealismo,ed.
Anthropos,Epaña,1986,,125 pp.ils., (palabra plástica, 8).
- DANGEN Philippe, Le désir du sacré,Mimmo Paladino,Daniel
Templon,Paris,1989,ils.,sp.
- DANTO Arthur C., "Art after the end or art" en:Critical cEsays and Aesthetic
Meditations.Farrar,Straus and Giroux,New
York,1991,,321- 348.(embodied meanings).
- DORFLES Gillo, El devenir de las artes,trad.P.Fernández.2a.ed.F.C.E.
México,1977,ils.sd.,318 pp.(breviaros,170).
- " " Ultimas tendencias del arte de hoy,trad.F.Gutiérrez,
Barcelona,

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

- 1985, Labor, ilus., 195 pp. (labor, 26).
- " " Naturaleza y arte, trad. A. Saderman, Lumen, Barcelona, 1972, 280 pp. (palabra en el tiempo, 75).
- DUFRENNÉ Mikel, " Pintar, siempre" en: Revue d'esthétique (la práctica de la pintura), trad. F. C. i Cantarell, Gustavo Gilli, Barcelona, 1978, 7-24.
- FORTY YEARS OF MODERN ART, 1945-1985, ed. Tate Gallery, Londres, 1986, ilus., 12 pp.
- GREENBERG Clement, Arte y Cultura, ensayos críticos, trad. J. G. Beramendi, Gustavo Gilli, Barcelona, 1979, 217 pp. (col. punto y línea).
- GOMBRICH H. E., Historia del arte, trad. R. Santos, 4a. ed., Alianza, Madrid, 1982, ilus., 550 pp. (alianza forma, 5).
- HOLZ Heinz Hans, De la obra de arte a la mercancía, trad. J. Vallsi Royo, G. Gilli ed., 1979, 208 pp. (col. punto y línea),
- HONNEF Klaus, Andy Warhol. 1928-1987 Kunst als Kommerz. Taschen. Berlín. 1989. 211 pp. ilus.
- ITTEN Johannes, L'art de la couleur, 2a. ed., Dessain et Tolra, Paris, 1988, ilus., 155 pp.
- GUIRAUD Pierre, La semiología, trad. Ma. T. Poyraizan., 9a. ed., S. XXI., México, 1983, 133 pp.
- " " La semántica, trad. J. A. I lasler, 2a. ed., F. C. E. México, 1982, 142 pp.
- JOACHIMIDES M. Christos, Origen y visión, Ministerio de Cultura, Barcelona, 1984, 203 pp.
- KANDINSKY Vasili, Punto y línea sobre el plano (contribuciones al análisis de los elementos pictóricos) trad. R. E. Echevarrén, 7a. ed., Barral, Barcelona 1984, ilus., 211 pp. (Edic. de bolsillo, 152).
- MARCHAN Fiz Simón, Del arte objetual al arte de concepto, 5a. ed. Akal, Madrid 1990, ilus., 483 pp. (arte y estética, 4).
- MICHELÍ Mario, Las vanguardias artísticas del S. XX, trad. A. S. Sánchez, 4a. ed., Alianza, Madrid, 1984, (Alianza Forma, 7), 447 pp.
- MOURE Gloria, Marcel Duchamp, Ed. Polígrafa, Madrid, 1988, ilus.,

128 pp.

RANGON Michel, Karel Appel, de Cobra á un art autre (1948-1957), Gallimard, Paris, 1988,, 209 pp. (débats).

READ Herbert, Imagen e idea, trad. H.F. Sánchez, 5a. ed., F.C.E., México, 1985, ils., (Breviarios, 127) 239 pp

ROSENTHAL Mark. Anselm Kiefer . Prestel Verlag. New York. 1987. 189 pp. illus.

SALVAT (ed) "Dos tendencias alternantes: abstraccionismo y figuración" en Arte abstracto y arte figurativo. Salvat, (biblioteca de grandes temas, 7), Barcelona, 1973, 7-50.

TIO BELLIDO Ramon, Paris, por supuesto, Casa de España, París, enero-mar, 1989, 120 pp.

VENTOS X.R.de, El arte ensimismado, prol. J.Ma. Valverde, 2a. ed., Península, Barcelona, 1978, (ed. de Bolsillo, 539),

WEDERWER Rolf, El concepto de cuadro, trad. Pomares, 2a. ed., Labor, Barcelona, 1973,, 156 pp. (labor, 168),

WÖLFFLIM Heinrich, Conceptos fundamentales en la historia del arte, Espasa-Calpe, Madrid, 1924, ils., 365 pp.

WORRINGER W., Abstracción y naturaleza, trad. M. Frenk, 2a. ed., F.C.E., México, 1975, 137 pp. (brevarios, 80).

INDICE ILUSTRACIONES

Alberto Burri

1. Saco negro. 1952 (sin datos técnicos).

Manuel Millares

2. Homúnculo. 1966. (sin datos técnicos).

Antonio Tapiés

3. *Material in the shape of nut*. Mixta/ tela. 1967.
4. *Rag and collage on canvas*. 1969.

Karel Appel

5. *Barbaars haaki* (desnudo bárbaro). Oleo/ tela. 1957.
6. Desde el comienzo. Oleo/ tela. 1961.

Henry Heercup

7. Niño feliz. Piedra. 1941.
8. Cosmorama del dibujo animado. Madera y oleo/ tela. 1940.

Jean Dubuffet

9. *The ups and downs*.. 1977. (sin datos técnicos).
10. *The busy life* . 1953 " "
11. *Nimble Free Hand to He Rescue*. 1964. (sin datos técnicos).

Jasper Johns

12. Números en color. Mixta/tela. 1958-59.
13. Sin título. Encuasto/ tela. 1984.

Robert Rauschenberg

14. Mercado negro. 1961. (sin datos técnicos).
15. *Paris Review*. 1965. " "

Andy Warhol

16. Detalle de una pintura renacentista (Leonardo: "La anunciación").
Acrílico/tela.
1984.

17. Silla eléctrica. Mixta/ tela. 1967.

Anselm Kiefer

18. 20 años de soledad. Mixta. 1971- 1991.

19. Paleta con alas. 1985.

20. El libro. Mixta7 tela. 1979- 85.

21. Nuremberg. Mixta/ tela. 1982.

Enzo Cucchi

22. El fetiche de Basilea. s.f. (sin datos técnicos).

23. Sin título. (de la serie de 34 dibujos de "Antano"). s. f. (sin datos técnicos).

24. Sin título. Oleo/ tela. 1985.

Mimmo Paladino

25. Sin título. Bronce. 1988.

26. *La isola* . Mixta. 1983.

27. *Veglia*. (tondo negro). Mixta/tela. 1985.

28. Sin título. Mixta/ tela. 1986.

OBRA PLASTICA PERSONAL

29. Sin Título. Mixta/ tela. 1990.

30. Sin título. Mixta/ madera. 1991.

31. Sin título. Mixta. 1992.

32. " " " 1993.

33. " " " 1994.

34. Pendiente. Mixta. 1996.

ILUSTRACIONES



1



2



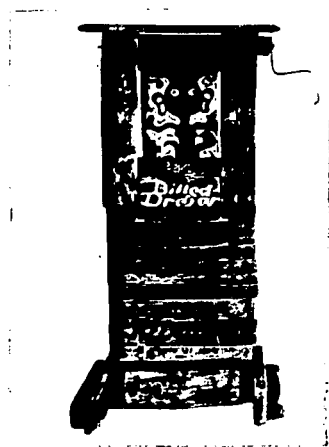
3



5



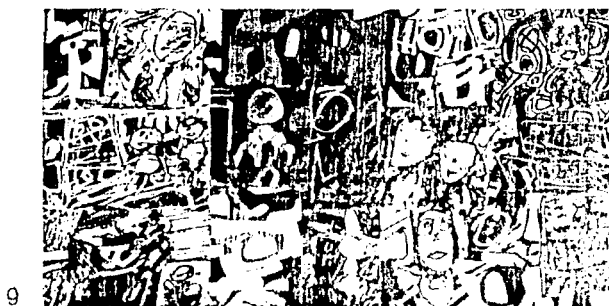
6

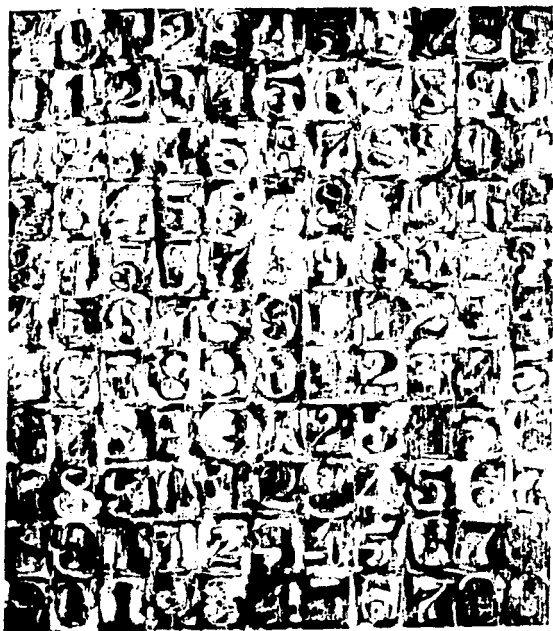


7



8





12

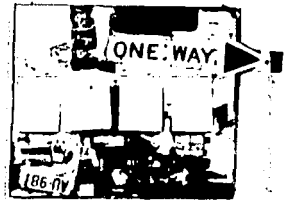


13



15

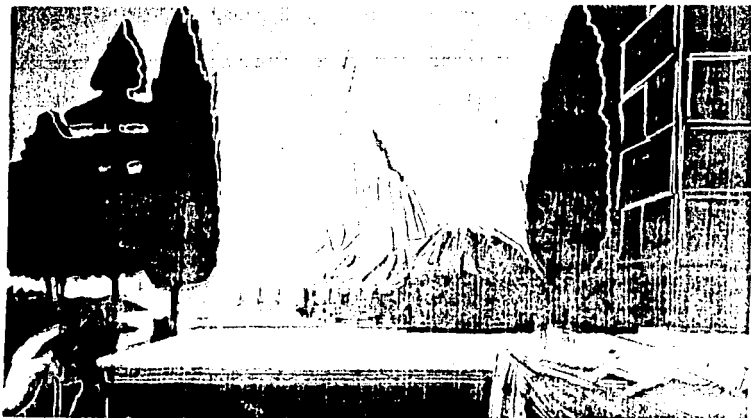
6/11/66 10:00 PM 65



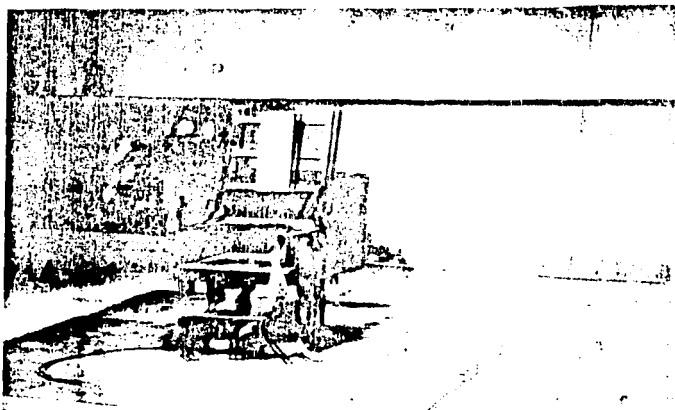
14



16



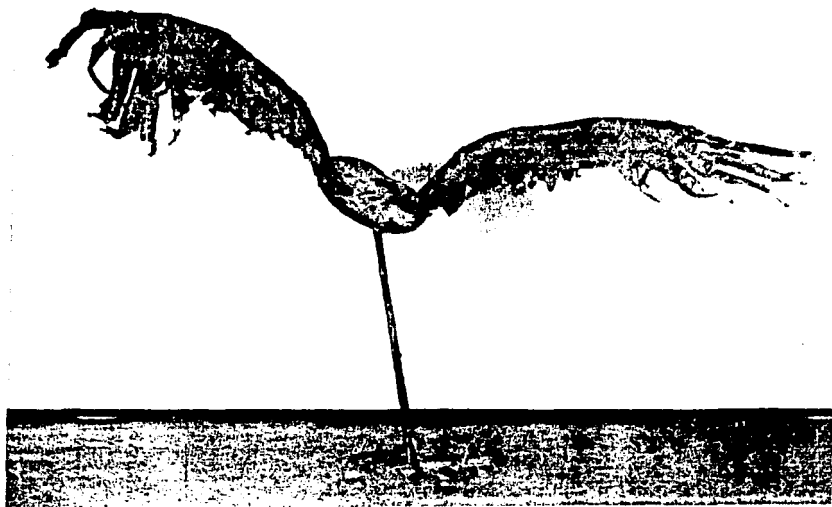
17



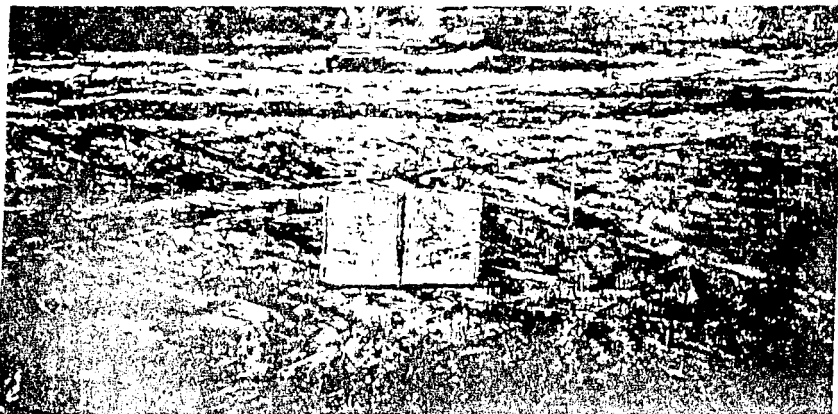
18



19



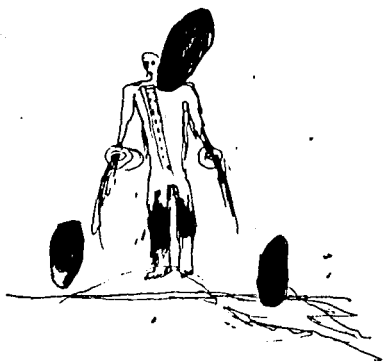
20



21



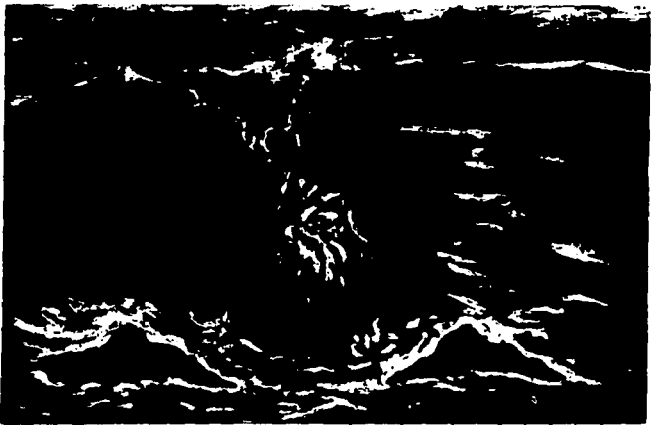
Le jation de Danke



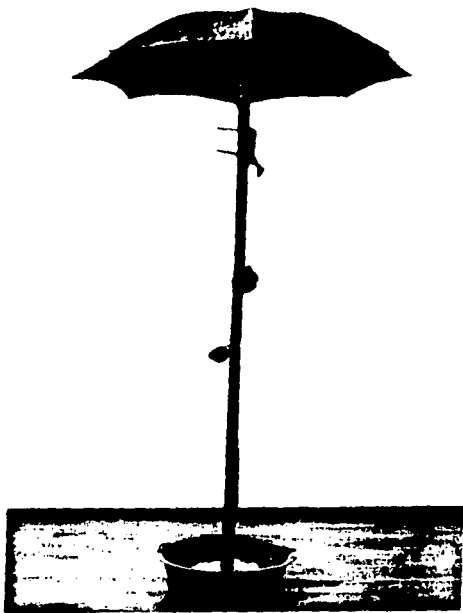
22



23



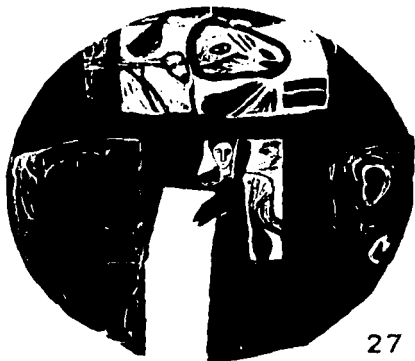
24



25



26



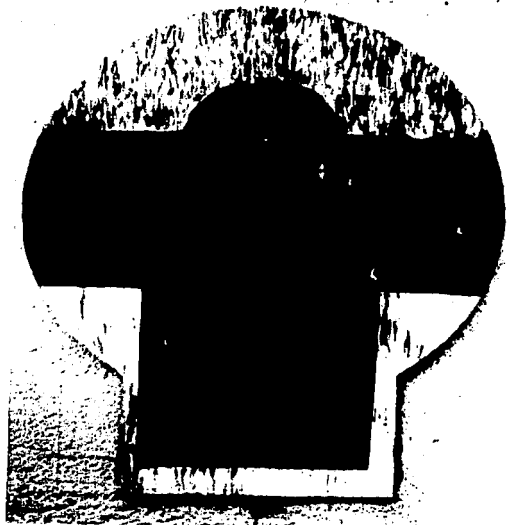
27



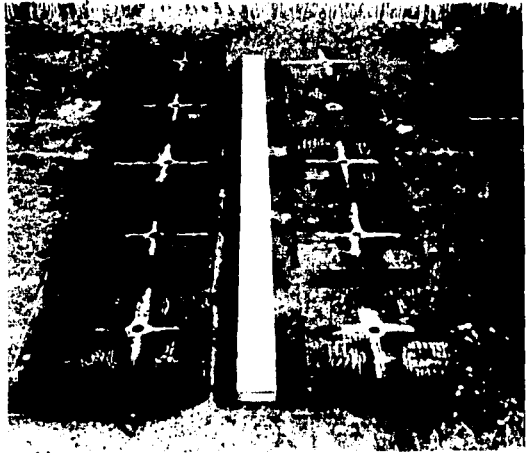
28



29



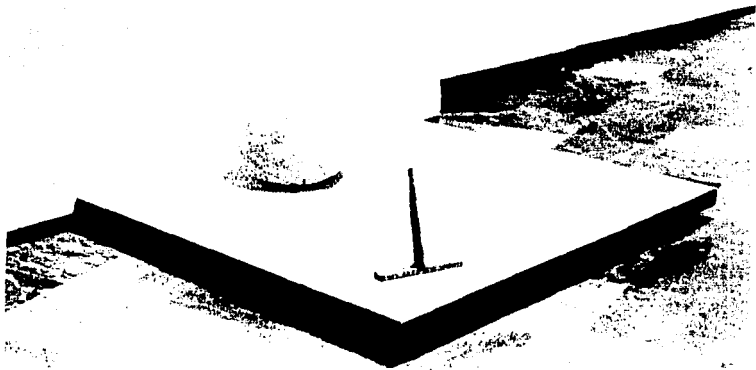
30



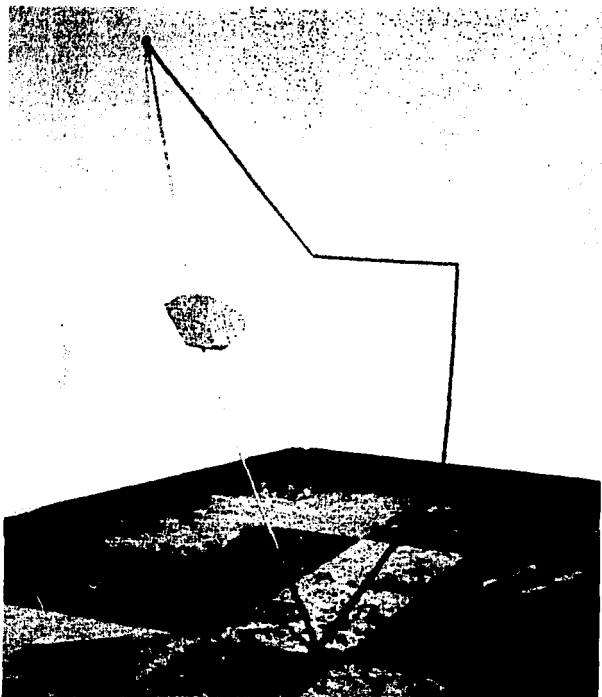
31



32



33



34