

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales



E N A P
POSGRADO
EN ARTES
VISUALES

Orientación: Pintura
El uso y la costumbre.
Creación y renovación de la tradición pictórica.

Sánchez Solano Luis Miguel

No. de cuenta: 300120710
México, D.F. 2011

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales 



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A GRADECIMIENTOS

Quiero externar mis más sentidas gratitudes, por todo el apoyo que me han brindado, a mis padres.

También ofrezco mis reconocimientos a todos aquellos que de alguna u otra forma me han ayudado en la elaboración de esta tesis.

Gracias.

INDICE

- **INTRODUCCIÓN**----- 10

- **PRIMER CAPÍTULO**----- 13

EL DEVENIR PICTÓRICO.
BREVES ACOTACIONES EN TORNO
A LA HISTORIA DE LA PINTURA.

- **SEGUNDO CAPÍTULO** ----- 31

TRANSFORMACIÓN Y REPLANTEAMIENTO DE
UNA FINALIDAD.
FACTORES QUE PROPICIAN EL CAMBIO.

- FACTOR SOCIAL

- FACTOR TÉCNICO

- FACTOR IDEOLÓGICO

- **TERCER CAPÍTULO** ----- 77

SITUACIÓN ACTUAL DE LA PINTURA.

- INCONVENIENTES DE LA FINALIDAD SIN
FIN

- EL MUNDO “OFICIAL” DEL ARTE

- EL MERCADO DEL ARTE

- **CONCLUSIONES** ----- 31

I NTRODUCCION

Gran parte de las ideas vertidas en la siguiente tesis surgen de la particular manera en que yo entiendo lo que es la pintura a partir de los pocos años que llevó realizando dicha actividad y de la premisa de que no existe una esencia atemporal y universal de ésta que evada el desarrollo histórico y social de la humanidad, debido a que dicha manifestación artística no es un fenómeno aislado de otras expresiones del espíritu cognoscitivo del Hombre. Por lo demás, parafraseando a Ortega y Gasset, al conjugar el vocablo arte, este en tiempo pretérito significa una cosa y en tiempo presente es otra diferente. Así, los usos y las costumbres que se establecen a partir de convenciones y tradiciones en los modos de entender y de “producir” la realidad van variando de acuerdo a las estrategias ideológicas que subyacen en los paradigmas que determinan el carácter esencial de cada época. De esta manera, al ser la pintura una manifestación que se sustenta en gran parte de ideas y sensaciones que aparecen de las vivencias personales, no es posible aislarla del acontecer histórico que en muchas ocasiones es un punto de partida fundamental para su comprensión, así como para su concepción y su producción.

De cualquier forma, en el Primer Capítulo se hará un brevísimo apunte de algunos hechos sobresalientes de la historia que repercutieron directamente en la pintura. Al mismo tiempo se alude a las diversas corrientes o estilos pictóricos y a sus consecuencias en la concepción misma de esta labor con la finalidad de contextualizar y esclarecer sus constantes alteraciones. Así pues, la intención en el Segundo Capítulo es la de puntualizar una breve explicación en torno a algunos de los tantos agentes causales o factores que propician el advenimiento de un nuevo orden pictórico, tales como la sociedad, el perfeccionamiento o el avance tecnológico de las herramientas que utiliza el pintor para realizar su obra y las ideologías o paradigmas que favorecen la aparición de un pensamiento particular. Estos factores se han conjugado de

diversas maneras para determinar la noción y la ejecución de la pintura; además, y a manera de un arbitrario tanteo, estos agentes causales se han estudiado por separado, siendo esto último imposible en la praxis. Por último, en el Tercer Capítulo se hablará de la situación presente que vive la pintura, de las circunstancias que se le imponen. No está de más aclarar que no se pretende hacer su concluyente definición, por lo que simplemente se recurre al análisis de algunos condicionantes que juegan un papel preponderante en la manera como es apreciada esta actividad hoy en día. En particular, se revisarán agentes tales como la predisposición por parte de algunos “artistas” hacia la creación plástica por medio de rebuscadas tautologías, la producción de obras sin una finalidad, así como el papel que desempeña el mercado y el “mundo oficial” del arte como lo son concursos, galerías, bienales, galardones, museos y críticos. Estas eventualidades apenas se habían esbozado en el pasado y ahora han adquirido tal importancia y desarrollo que resultan indispensables para entender el fenómeno de la pintura actual; por lo tanto, y a manera de nota aclaratoria, no se recurre a los factores expuestos en el segundo apartado para el desarrollo de este último capítulo. En relación a la falta de referencias de obras pictóricas, estas no son necesarias ya que ningún apartado de la presente tesis parte del análisis de una obra en particular ni de la propuesta hecha por algún artista. Por otra parte, la ausencia de reseñas críticas en el último capítulo se debe principalmente a que es demasiada la cantidad de “pintores” activos en la actualidad para conocer sus respectivas propuestas, es así que incurriría en una falta de respeto decir que esto o aquello es lo más sobresaliente sin estar al tanto de la mayoría de las ofertas pictóricas que se nos ofrecen, lo cual, por cierto, resulta casi imposible. Además, pesa más en mi el querer encontrar un sentido muy personal a la actividad pictórica hoy en día y no a cuestionar su validez ni su obsolescencia ni tampoco si se seguirá pintando o de quienes son los encargados de llevar la batuta de la vanguardia pictórica de nuestros días. Todas esas cuestiones pasan a un segundo plano. Se trata más bien de escudriñar o esbozar una posible respuesta a estas cuestiones que resultan tan apremiantes a un nivel muy personal, ¿porqué seguir pintando hoy en día después de todas esas subversiones a las características esenciales del arte pictórico?, ¿porqué afanarse a perpetuar una actividad que actualmente es “obsoleta” y demeritada por todas esas sacudidas

ideológicas y conceptuales del arte? y ¿porqué seguir pintando a pesar de que la pintura ha muerto en varias ocasiones?
En fin, eso es a grandes rasgos lo que será abordado a lo largo de esta tesis.

PRIMER CAPÍTULO.

L DEVENIR PICTÓRICO.
BREVES ACOTACIONES EN TORNO
A LA HISTORIA DE LA PINTURA.¹

La Historia nos ha trabajado el cuerpo y el alma y somos ya viejos de siglos al nacer; cada emoción nueva, cada sensación que surge se nos mezcla a reminiscencias antiguas y así nos trabajan el espíritu sutilísimas antenas.

Guillermo Díaz-Plaja²

Habitualmente al abordar la *Historia del Arte* sólo se suele mencionar lo que ha acontecido en Europa y en sus muy cercanos alrededores, por lo que las demás civilizaciones son descartadas o suprimidas. Habrá que aclarar al respecto que el concepto del Arte y de la Pintura como tal, son nociones originadas en el seno de esta antiquísima cultura occidental. Asimismo, las divisiones temporales de los movimientos culturales y de la misma historia resultan arbitrarias puesto que no hay en la mayoría de los casos fechas precisas que anuncien el ocaso o florecimiento de un suceso particular. Es por eso que casi siempre llegan a converger en un mismo tiempo y espacio varios estilos, aunque alguno prevalece sobre los otros. Aunado a esto, se encuentra el hecho de que no existe un relato independiente de las diversas manifestaciones artísticas debido a que en algunos períodos había un arte que condicionaba a las demás tanto en su concepción como en sus finalidades o en sus temáticas, etc. Conjuntamente a estas discrepancias está el problema de la escasez de evidencias o de vestigios que han sido suplidos por las especulaciones, las cuales siempre

1 La gran mayoría de las ideas que se enuncian en este capítulo fueron desarrolladas a partir de la lectura de: Arnold Hauser, *La historia social de la literatura y del arte*, 20 ed. 3 vols., Barcelona, Labor, 1988.

2 Guillermo Díaz-Plaja, *El engaño a los ojos (Notas de estética menor)*, Barcelona, Destino, 1943, p. 42.

han aflorado y terminado por suplantar a la “objetividad”. Otra consideración acerca de los relatos históricos consiste, según Worringer, en que *nosotros concebimos y valoramos las cosas pasadas, no desde sus puntos de vista propios, sino desde los nuestros*³; por lo que, y a manera de advertencia, el siguiente escrito no se escapa de esta sentencia por más que se haya intentado, ya que se ha caído en la trampa de la subjetividad y de las afinidades personales que fueron impregnando la mayoría de las consideraciones aquí tratadas. De cualquier forma, de acuerdo a la afirmación de Worringer, Ortega y Gasset escribe lo siguiente:

*Más vale pensar (...) que las diversas épocas tienen distinto querer, distinta voluntad estética y que pudieron lo que quisieron, pero quisieron otra cosa que nosotros*⁴.

Por último, respecto a la omisión de nombres, autores y obras a lo largo de este breve relato, esto se debe a la arbitraria decisión que considera que es más importante hablar de un suceso que de un nombre en particular, narrar un evento y no una particular eventualidad. Es cierto que hay personajes que sobresalen de los demás y que marcan toda una época, que son un *hito* que rompe con esquemas e inaugura otros, así como portavoces de los ideales y pretensiones de una sociedad; sin embargo, estas emblemáticas individualidades son el resultado de un enmarañado proceso donde intervienen y se conjugan infinidad de factores que posibilitan el apareamiento de estas exiguas y accidentales transformaciones que no son tan fortuitas como pudiese parecer en una primera instancia, puesto que, como bien señala Hauser, en su libro *Introducción a la Historia del Arte*:

Incluso el artista más individual, más único y más original se mueve dentro de los límites de un estilo, de una tradición y de una convención; no puede hacer siempre lo que quiere; más

3 J. D. Calderaro, La dimensión estética del hombre. *Ensayo psicológico sobre el arte*, Buenos Aires, Paidós, 1961, p. 185.

4 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, México, Planeta, 1985, p. 97.

*aún, no puede siempre querer lo que le gustaría.*⁵

Es así, que los usos y costumbres funcionan como mediadores y condicionantes entre el querer *subjetivo* del individuo y el poder *objetivo* de la comunidad. De tal suerte que la Historia se ve inmersa en este ajetreo de esquemas y de eventualidades, al mismo tiempo que las tradiciones se renuevan a través de su preservación y replanteamiento.

Una problemática que ha acompañado a la humanidad durante gran parte de su existencia es la de interpretar la realidad, para ello, en esta insistente búsqueda de sentido se ha recurrido a la utilización de diferentes herramientas cognitivas, como la ciencia, la filosofía, el arte y la religión. De esta pesquisa, el Hombre ha obtenido un conocimiento y para su representación se han creado códigos y lenguajes. Uno de esos medios para el entendimiento y la representación del “todo” es el de la pintura que con sus propios recursos ha mostrado cómo los individuos se han enriquecido de esa interacción con la naturaleza.

Las técnicas empleadas para la realización de estos cometidos se han ido transformando y corrigiendo, al mismo tiempo que se han presentado más problemáticas y diferentes temáticas que abordar de acuerdo a los paradigmas que cada contexto ha creado para explicar su particular situación.

⁵ Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 3 ed. Barcelona, Labor, 1973, p. 376. También, en relación a este tema, el teórico e historiador vienés Pacht enuncia que *Cuando un artista, incluso el más grande, aspira a expresar y plasmar un contenido profundo, está sujeto a las formulas, a los modelos, a los patrones que su época, su medio, su tradición, le ofrecen para casos similares. Es decir, el artista debe servirse de convenciones formales que se deslizan entre él y la naturaleza sin intervención de la visión interior.* Extraído de: Otto Pacht, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 105. Por último y en relación a este punto, De paz señala que (...) *un individuo aislado no puede fundar por sí solo una estructura de pensamiento, un conjunto de categorías y una visión del mundo. Mediante el lenguaje que emplea hereda una amplia parte de la experiencia que se ha aglomerado, y por el hecho de que en su existencia participa (de manera activa) en la búsqueda de soluciones a los problemas que se le plantean a él y al grupo al que pertenece (...)* Extraído de: Alfredo De Paz, *La crítica social del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.120.

Todas las épocas tienen un modo único para concebir la realidad, poseen una *verdad relativa* con sus respectivas interpretaciones y valores. Esa particular comprensión del entorno combinada con algunas otras circunstancias ha condicionado los procesos de producción del arte, así como sus propósitos y nociones. Por lo que no existe ni puede existir una esencia inmutable de la pintura. De cualquier manera, a partir de esta concepción del devenir de la historia, un tanto relativista, a continuación se presenta una selección de ciertos acontecimientos que tienen la intención de resaltar ese constante flujo de las transformaciones del devenir pictórico.

Convencionalmente la historia comienza en la Prehistoria, hace más de 17 000 años, en donde se dan las primeras manifestaciones pictográficas del hombre de las cavernas las cuales partieron de la atenta observación de la naturaleza además de que la pintura se encontraba entrelazada a cuestiones sobrenaturales y místicas. Prueba de ello lo constituyen los principales medios de expresión, los rituales mágico-religiosos del Paleolítico y del Neolítico que respondían a las imperantes necesidades del día a día. En el Neolítico el arte abandona las tendencias naturalistas para convertirse en ornamentos abstracto-geométricos que se siguieron utilizando posteriormente al establecimiento de las primigenias civilizaciones.

Después de algunos milenios aconteció un creciente desarrollo de la humanidad y con ello el establecimiento de las Primeras Civilizaciones que continuarían realizando, por medio de los rituales, manifestaciones artísticas vinculadas estrechamente a sus creencias religiosas. Durante este lapso, en Egipto, los medios pictóricos se emplearon para adornar con una rigurosa y simétrica figuración tumbas con retratos y ofrendas.

La cultura Grecorromana sentó las bases de muchas cuestiones que repercutirían en todos los ámbitos y conocimientos de la civilización occidental, pero en especial, debe considerarse que su principal aportación para el arte fue que por aquellas fechas se germinó una concepción independiente de las creencias religiosas, asociado a cuestiones estéticas y éticas.

El arte ya *no es medio para un fin; es fin y objetivo en sí mismo*⁶. A pesar de esta concepción autónoma, la pintura fue utilizada para la decoración escenográfica de los interiores de los santuarios en donde se representaban paisajes así como para la encarnación de estatuas. Fue, además, en este momento que se instauró una concepción del arte que lo dividía en dos⁷: por un lado, las artes liberales, que recurren al intelecto para su ejecución tales como la aritmética, la poesía, etc.; y por otro, las artes mecánicas, que se valen de un oficio o de la manipulación de un material para su realización, este era el caso de cualquier quehacer que no necesariamente tenía que estar relacionado con la representación de la realidad, por lo que en esta categoría se podrían incluir la labor de un panadero, sastre, zapatero, entre otros muchos; cabe señalar que la pintura estaba muy mal estimada dentro de esta clase ya que no es indispensable para la subsistencia como tal. Por lo demás, estas dos categorías se siguieron empleando hasta muy entrado el Renacimiento.

Al colapsarse el Imperio Romano, el cristianismo se encargaría de crear un medio de expresión alegórico o anecdótico que recurría al uso constante de símbolos que aludían a los dogmas de esta religión. Así, de las catacumbas, el arte cristiano pasa a los templos y durante el período bizantino, el mosaico con motivos abstracto-geométricos fue utilizado esencialmente para la ornamentación de las iglesias. Asimismo, por algún tiempo las diver

sas manifestaciones artísticas fueron expulsadas de los templos sagrados por asuntos dogmáticos y querellas ideológicas con los iconoclastas.

Entre cruzadas, guerras, concilios y pestes, la Edad Media signi-

6 Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 20 ed. 3 vols., vol. I, Barcelona, Labor, 1988, p. 29. De Paz reafirma el argumento de Hauser al señalar que (...) *en el siglo VII a.C. en Jonia, (...) idea perfectamente del arte, que ya no era exclusivamente magia, exorcismo, oferta votiva o propaganda, sino un intento de realización de la belleza por amor a ella misma. (...) nace (...) una investigación sin conexiones con la praxis (...) nace poco a poco la forma pura, independientemente de tendencias e intereses.* Extraído de: Alfredo De Paz, op. cit. p. 166.

7 J.D. Calderaro, op. cit. p. 15. Este autor indica que: *Los griegos distinguían entre artes liberales y artes mecánicas (el plan didáctico de la escolástica comprendía las siete artes liberales; trivium y cuadrivium); las artes mecánicas o manuales eran menospreciadas y entre ellas se incluía la labor del artista...*

ficó el abandono de lo material en pos de la espiritualidad. Este enorme lapso temporal también representó el ascenso al poder político, económico y cultural por parte de la Iglesia Judeocristiana, ya que *a finales del siglo X había en Europa una potencia nueva, mayor que ningún rey o emperador: la Iglesia*⁸. Dicha institución, desempeñó en gran parte de Occidente un monopolio ideológico más que una guía espiritual. En el transcurso de estos mil años, la pintura estuvo subordinada a la ilustración de las Sagradas Escrituras, de esta manera, su labor consistió en adornar manuscritos, iglesias y recintos sagrados, igualmente, la de ser una especie de enseñanza ilustrada de la vida de Dios y de su séquito de discípulos y fieles seguidores. En los claustros, los sacerdotes se encomendaron fervientemente a practicar la pintura y a la minuciosa ilustración de manuscritos⁹. Es así que los monasterios pasaron a ser centros culturales en los cuales se enseñaría y efectuaría la elaboración de pergaminos, para lo cual una persona se encargaba de hacer el dibujo, otra se ocupaba de la caligrafía y otra de iluminarlo.

A continuación, la práctica de la pintura fue trasladada de los monasterios a los burgos¹⁰. El feudalismo fue mermado por la llegada de una próspera burguesía que se deshizo de aquél arrebatándole gran parte del poder económico; paradójicamente esta naciente clase conservó muchos de los hábitos y maneras de vivir de estos señores feudales. Cabe señalar, que en esta época, la pintura era vista como un simple y vulgar oficio artesanal que se desarrollaba en talleres especializados, por lo que los artesanos se afiliaban en gremios y cofradías que protegían su labor de los advenedizos mecenas.

Posteriormente a esta etapa histórica donde se unificaron las aspiraciones del arte con sus intenciones, llega el “renacer” de

8 Clark Kenneth, *Civilización*, Madrid, Alianza, 2004, p. 59.

9 *Al respecto, el teórico norteamericano Clement Greenberg comenta que Mientras hubo acuerdo general sobre los temas artísticos más valiosos, el artista se vio liberado de la obligación de ser original e inventivo en su “materia” y pudo dedicar todas sus energías a los problemas formales. El medio se convirtió para él, privada y profesionalmente, en el contenido de su arte... Extraído de: Clement Greenberg, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 29.*

10 Phillip Ball, *La invención del color*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 122.

la cultura de la mano del proto-capitalismo que rompió esa unidad cristiana basada en las jerarquías inamovibles de la sociedad y justificadas en el poder divino. Este nuevo orden cambió la fe en Dios por la fe en la razón¹¹. Se descubrió un “nuevo mundo” y se inventó la imprenta. La Iglesia perdió parte de su enorme poder por culpa de los reyes y ventajosos aventureros que se enriquecían de la explotación y saqueo de sus nuevas colonias americanas.

En el Renacimiento, el artesano comienza a “aburguesarse” y aspiró a modificar la imagen que la sociedad tenía de su mecánico oficio¹². La pintura y las diversas artes en general sufrieron transformaciones considerables, sobre todo en sus concepciones como consecuencia de la situación política y económica, del auge de las ideologías humanísticas basadas en el minucioso estudio de la literatura antigua¹³ y del surgimiento de nuevos descubrimientos e invenciones que prosperaron por doquier. Aún durante estos casi dos siglos la pintura siguió funcionando como un medio didáctico para la difusión de la religión, sólo que a partir de este momento se emplearon nuevos materiales y se valoró de otra forma el grado de perfección técnica y de genialidad que exteriorizaba el artista al ejecutar su lienzo.

A este constante florecimiento sobreviene un lapso de crisis provocado por los problemas de la doctrina humanista, por la racionalización de las transacciones monetarias, por pestes y conflictos bélicos constantes. Todas estas eventualidades aparecieron a partir de las vicisitudes que sufre la Iglesia así como a un desaceleramiento económico y a la quiebra de diversas bolsas bursátiles de valores nacionales¹⁴. Estas y otras muchas contingencias

11 En relación a esta afirmación Luis Villoro apunta que *En el mundo antiguo y en el medieval el poder se legitimaba en la tradición, en el designio del dios o en un orden natural; en el mundo moderno, en la voluntad concertada del conjunto de los individuos*. Extraído de: Luis Villoro, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 109.

12 El crítico francés Ragon manifiesta en relación a este tema que (...) *el artista ha salido del artesano y se ha diferenciado y separado de él, a partir del Renacimiento (...) será un artesano aburguesado (...)* Extraído de: Michel Ragon, *El arte ¿para que?*, 2 ed. México, Extemporáneos, 1977, p. 35.

13 Cf. Clark Kenneth, op. cit. p. 143

14 Cf. Arnold Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos. I. El Manierismo, crisis del Renacimiento*, 4 ed. Barcelona, Labor, 1982.

se conjugaron para prescribir el carácter del Manierismo, movimiento cultural de “decadencia” y extravagancia, que indirectamente expresó estos dificultosos síntomas por medio del quehacer artístico. También es cierto que los artistas de esta época adquirieron una especie de conciencia histórica en relación a sus antecesores y retomaron las maneras o estilos de los grandes creadores del Renacimiento para exaltar estas cualidades en sus propias obras y en su concepción del arte, con lo que se crearon estereotipos y clichés artísticos que posteriormente la Academia francesa retomaría para la enseñanza de las artes.

Inmediatamente al Manierismo sobreviene el Barroco, un estilo sobrio en relación al uso del color pero exuberante en cuanto a las formas y a la composición. En este lapso se configuró un estrato esencial de la Era Moderna con el establecimiento del capitalismo imperialista. Del mismo modo se establece una cierta independencia del arte en cuanto a las ideologías judeocristianas a partir de las dificultades y polémicas en las que se ve inmiscuida la Iglesia. Estos comprometedores incidentes sufridos por la religión quedaron conmemorados en la Reforma y en la Contrarreforma así como en el nuevo Catolicismo y el Protestantismo, este último sería acogido con fervor principalmente en la próspera Holanda del siglo XVII y en algunos países anglosajones. De ahora en adelante, las representaciones de la pintura ya no ahondarían exclusivamente en temas religiosos, por lo que fue tema de interés para el pintor el contexto donde se desenvuelve. La cotidianidad y la naturaleza misma se prestaron como un excelente pretexto para la expresión pictórica y en los países protestantes se establecerían y desarrollarían los nuevos géneros pictóricos, entre los que se encuentran el retrato, el desnudo, el paisaje, los interiores, la naturaleza muerta, las escenas mitológicas e históricas, las cuales constituyeron el género pictórico más estimado por las Academias europeas de aquel entonces. Por el contrario, en los países donde las cortes católicas aún gobernaban, se siguieron ejecutando escenas religiosas y mitológicas pero con un marcado realismo y con un mayor dramatismo, tanto en el uso de la luz y del color como en las gesticulaciones de los personajes que protagonizan dichas escenas.

Las pequeñas cortes europeas prosperarían profusamente adquiriendo una influencia incuestionable en todos los ámbitos sociales. En este contexto nació un estilo internacional, el Rococó,

el cual perteneció exclusivamente a la alta sociedad que vio en el arte una distracción que reflejaba el lujo, la exhuberancia y la ostentación de riqueza. La pintura se empleó para la representación de bellas cortesanas, temas pastoriles y de coloridas celebraciones donde los campesinos de sonrosadas mejillas juegan jubilosos al mismo tiempo que los motivos religiosos son abordados con más gracia y sentimiento que convicción solemne¹⁵.

A esta fase de coloridas y alegres pinturas, lo relevó la sobriedad y la solemnidad del Clasicismo o Neoclásico en donde el tema principal lo constituyen las suposiciones que se desarrollaron a partir de los importantes descubrimientos y saqueos arqueológicos hechos en Pompeya¹⁶. En la pintura y la escultura clasicistas, caracterizadas por un pomposo estilo determinado en gran medida por la estatuaria de la antigua Grecia, se fundieron mitos, escenas de la vida cotidiana y anécdotas relacionadas con la vieja cultura Grecorromana. Otra influencia para la creación plástica lo fueron los diversos escritos filosóficos que engrandecieron y reivindicaron a la razón como el único medio plausible para la comprensión del Universo. En la Ilustración la fe en la razón fue exaltada en gran medida como una capacidad superior a las demás, esta se concibió como un medio insuperable para afrontar cualquier problema. Lamentablemente, esta glorificación del raciocinio únicamente arrastró consigo muchas mortificaciones y desventuras para la sociedad Occidental en general. Además, en el transcurso de este siglo de las luces se acrecentaron las desigualdades sociales al igual que las crisis económicas. Aunado a esto, se sucedieron nuevos e intensos períodos de actividad bélica. La Revolución Industrial no significó de ningún modo un bálsamo de bienestar para contrarrestar todas estas disyuntivas. Sin embargo, en el ámbito del arte suceden cambios fundamentales que para bien o para mal, indagan y redefinen el papel que desempeñarían las manifestaciones artísticas dentro de la civilización occidental. En el siglo XVIII tuvo lugar la creación del sistema del arte que

15 Cf. Clark Kenneth. op. cit. p. 348.

16 Hauser apunta lo siguiente, *Las excavaciones de Pompeya ejercieron, como es sabido, una profunda influencia en el desarrollo del siglo XVIII (...)* Extraído de: Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 3 ed. Barcelona, Labor, 1973, p. 349.

aún en nuestros días sigue rigiendo y condicionando las pretensiones, las finalidades y las significaciones de esta actividad. En esta etapa se separaron las *bellas artes* de las *artesanías*, los objetos con una *utilidad* específica de las *obras de arte*. Asimismo, se estableció la Estética, ciencia filosófica que definiría a las manifestaciones artísticas en términos racionales y se instaurarían categorías que delimitaron las aspiraciones de la creación artística en base a una *finalidad sin fin*: Arte /Artista /Contemplación estética en contraposición a Artesanía/ Artesano/ Utilidad o función. A la postre el nuevo sistema artístico sería certificado y afirmado por una institución creada en el seno de la Francia posrevolucionaria. Con la consolidación de la Revolución francesa se estableció en París el museo del Louvre, una de las tantas funciones de esta institución sería la de refugiar el arte de la monarquía para contrarrestar su valor promocionista, así, se transformarían en simples objetos decorativos expuestos en lujosos escaparates, un *fin sin fin* de acuerdo a los términos que Kant utilizó para describir la función de las bellas artes¹⁷.

Pero aún se conservaba la fe en la razón y el Romanticismo fue un movimiento cultural de oposición a este lastimero yugo racional y al Clasicismo, debido a que:

(...) los neoclásicos, renunciaron a entender el valor del sujeto creador. Los románticos por el contrario, a través de sus excesos y sus exclusiones, tuvieron el mérito de cambiar la crítica del objeto por la crítica del sujeto, entresacar del cuadro o la estatua la personalidad del artista creador, con sus sentimientos ideales y tormentos. (...) los primeros en examinar la intención del artista¹⁸.

Además de esta exaltación del individuo y de sus pasiones, sucede que:

Durante casi mil años la principal fuerza creadora de la civilización occidental fue el cristianismo. Luego, hacia 1725, declinó de súbito y prácticamente desapareció de la sociedad intelec-

¹⁷ Para profundizar más sobre este suceso consúltese: Larry Shinner, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2001.

¹⁸ Lionello Venturi, *Historia de la crítica de Arte*, 2 ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 171.

*tual (...) El hombre no podía dejar de creer en algo exterior a sí mismo (...) por lo que se instauró la fe en la divinidad de la naturaleza*¹⁹.

Durante el Romanticismo, el culto a la Naturaleza se mezcló con una intensa y apasionada carga emocional que partía de la subjetividad en donde germinan los sentimientos. De esta manera, se ahondó en torno a lo que captan los sentidos y las sensaciones que nos produce el simple hecho de estar vivo. El período romántico fue determinado por un espíritu revolucionario e innovador en contra de cualquier regla o imposición, semejante al ímpetu creativo de las Vanguardias del siglo XX y de la modernidad, y que aún en nuestros días persiste un poco de estos anhelos de libertad creativa y de entusiasmo por las particularidades de la individualidad. Durante el siglo XVIII los talleres de pintura cambiaron, el pintor dejó de tener alumnos, ahora trabajará solitariamente en su taller ejerciendo su profesión y la pintura se enseñará principalmente en las Academias. La figura del artista se transformó en la del genio solitario, bohemio e incomprendido.

No obstante, esta autoexploración de la interioridad pronto desembocó en un decadente y estereotipado sentimentalismo que fue denunciado por el Realismo. Su argumento principal en contra del Romanticismo: idealizaba la realidad de sobremanera, únicamente plasmaba ilusiones fantasmagóricas con un tinte de cursilería. Por eso los realistas, según ellos, se limitarían a la representación de la realidad tal y como se les ofrecía, denunciarían las desigualdades sociales y de ahora en adelante, nada, en lo absoluto, de embellecimientos. Casualmente por aquellos años hubo un importante resurgimiento de las ciencias naturales, que basaban sus teorías en la fidedigna observación de los fenómenos naturales²⁰. Por lo demás, este fue un período de considerables progresos tecnológicos y científicos, pero también se abrieron brechas insuperables entre los diferentes estratos de la sociedad, los pobres

¹⁹ Clark Kenneth. op. cit. p. 392

²⁰ *En torno a este suceso Hauser indica que El predominio del arte naturalista en la segunda mitad del siglo XIX es enteramente solo un síntoma del triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo.* Extraído de: Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 20 ed. 3 vols., vol. 3. Barcelona, Labor, 1988, p. 76-77.

se hicieron más pobres y los ricos más ricos. La explotación del hombre por el hombre y por la máquina se intensificó formidablemente.

El Impresionismo, en un principio, fue un movimiento exclusivamente pictórico que a la postre influenciaría a las demás artes. Asimismo, esta tendencia partió exclusivamente de la individualidad y significó un marcado aislamiento del artista, el cual muestra una falta de interés por lo que acontece dentro de su comunidad. Un antecedente que facilitó esta actitud apática fue lo ocurrido con la Comuna de París, un movimiento subversivo creado por las diversas asociaciones de artistas en contra de las desigualdades sociales que fueron acribilladas por el gobierno francés. Por esto, el artista francés dejó de inmiscuirse en las disputas sociales para ensimismarse en la exploración de su peculiar manera de percibir el color de la luz, así, el pintor abandona su taller para pintar *in situ* paisajes y fragmentos de la ciudad. De cualquier manera, el Impresionismo, pictóricamente hablando, personificó una interpretación de las variaciones cromáticas que sufre la luz y el color mismo.

El Postimpresionismo constituyó de alguna manera una continuación en el desarrollo de algunos planteamientos que se originaron con el Impresionismo. Nuevamente se presentó una crisis cultural y social que venía desarrollándose desde el Romanticismo, por

lo que algunos pintores decidieron emprender la huida a tierras lejanas que aún no habían sido “corrompidas” por la civilización occidental. Otros utilizaron a la pintura como un medio de protesta en contra de las ambigüedades que prosperaban constantemente en todos los ámbitos. Asimismo, algunos artistas se dedicaron exclusivamente a proyectar y solucionar problemas relacionados con cuestiones formales que competen exclusivamente a la pintura. Aunque también, *los simbolistas*, crearon obras con tintes mitológicos y sombríos de escenas mortuorias protagonizadas por seres fantásticos, hadas y calaveras encantadas que huyen de la realidad.

Se sucedieron movimientos como el Puntillismo, el de los Nabis, los Fauves, el Rayonismo, el Art Nouveau entre otros más, que se brindaron a perpetuar la recién instaurada “tradicción pictórica” de los impresionistas y postimpresionistas.

Nuevas crisis vapulearon a Occidente. Una de las tantas soluciones para afrontar estos malestares fue la creación de una ideología que se basaba en la confianza en el avance de la ciencia y de la tecnología, ya que ambas traerían consigo bienestar y prosperidad a la humanidad. El *Positivismo*²¹ constituyó una doctrina que cambió la fe en la razón por la fe en el progreso. Se exaltó hasta tal punto esta doctrina y se mezcló con un rancio nacionalismo en varias naciones de Europa, que desembocó en dos Guerras Mundiales con trágicas y devastadoras consecuencias. En este adverso contexto se desarrollarían los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX.

Las vanguardias artísticas de los albores del siglo pasado pueden agruparse en dos vertientes²². La primera, encabezada por el Cubismo, secundada por el Futurismo y el arte Abstracto, estaba enfocada en el análisis de problemas formales de la pintura, replanteamientos de la función que podrían tener el espacio, la forma y el color, independientemente de las significaciones sociales del tema. La segunda vertiente, Expresionismo, Dadaísmo y Surrealismo, estaba centrada en indagar aspectos afines con el individuo y su relación recíproca con el entorno social, los sentimientos, los sueños y en general situaciones estrechamente arraigadas con la subjetividad. De esta última vertiente, destaca la postura anticultural que asume el Dadaísmo, que décadas más tarde será retomada por infinidad de artistas, y la cual se manifestó en contra del mismo arte, ya que su objetivo principal era crear provocaciones más que bellas obras, escandalizar a toda costa al espectador antes que complacerlo con una agradable imagen de la realidad.

Después de estas vanguardias llegó la modernidad en el ámbito “autónomo” del arte. Europa, y específicamente París, perdió su puesto privilegiado de centro cultural para cederlo a los Estados

21 El italiano De Micheli indica que *Desde los últimos treinta años del siglo XIX hasta comienzos del XX, el positivismo pareció ser el antídoto general contra la crisis que se había producido en el cuerpo social de Europa. Los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones universales, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones eran otras tantas banderas ondeantes al viento impetuoso del progreso. La conquista de la felicidad por medio de la técnica (...) Auguste Comte la había acomodado a los tiempos nuevos (...) Se trataba, pues, de una doctrina de orden, que daba un tinte de espiritual entusiasmo a la sociedad burguesa en su fase de prepotente desarrollo económico. Extraído de: Mario De Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, 2 ed. Madrid, Alianza Forma, 2002, p. 67.*

22 Cf. Mario de Micheli. op.cit.

Unidos. En la escuela de Nueva York se instauró la pintura del Expresionismo Abstracto, la cual enfatizó el gesto de la pincelada, el “accidente” y las cualidades materiales de la sustancia pictórica, mientras que en el continente europeo se desarrolló el Informalismo con planteamientos similares a la pintura de acción norteamericana. Aunado a este primer movimiento vanguardista estadounidense, se sucederán el Hard Edge, el Hiperrealismo, el Minimalismo y el Op Art o arte Cinético.

La globalización cultural y la estetización de la cotidianidad son síntomas surgidos en el seno de la Posmodernidad, donde el Pop Art constituyó la afirmación de este movimiento cultural en el cual la barrera que separaba al *arte popular* del *arte culto* se derribó. Esta nueva situación histórica, en la que los objetivos planteados durante la modernidad perdieron significación alguna, desembocaría en la multiplicidad de variantes artísticas definidas por su carácter de experimentación y de protesta en contra de las instituciones y del contexto mismo. Aparecieron movimientos como el Arte Povera, el Arte Efímero, el Arte Conceptual y Procesual, el Land Art, el Happening, el Performance, la Instalación, el Body Art, entre otros muchos más, que dirigirían gran parte de sus misivas en contra de la corrupción del arte por parte de los museos y de las galerías. Dichas tendencias esencialmente se consagrarán a la *desmaterialización* de las obras, restándole importancia a la parte *objetual* para conferirle prioridad a la *idea* o al *proceso de gestación* de la pieza. De esta forma, el arte perdió su dirección. Una postura que facilitó esta situación, consiste en *estetizar la vida* la cual *se lleva hasta el extremo de que el arte deja de ser un fenómeno especial y diferenciado*²³, por lo que se *des-define* y se *des-estetiza*²⁴ durante estas décadas. Por lo demás, uno de los tópicos artísticos más socorridos en esta época posmoderna es el que enuncia el ensimismamiento del arte, ya que, a partir de ahora, esta actividad apelará constantemente a su autoexploración y a una reflexión de su historia, resultando de esta operación el que el arte se vuelva tema del arte. Asimismo, en la década de los ochenta se produjo una tendencia *Neo Vanguardista* que recurrió al reciclaje de los argumentos originados

²³ Stefan Morawski, *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península, 1977, p. 339.

²⁴ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 79.

a principios del siglo XX; verbigracia de esta afirmación es lo ocurrido en Alemania donde se instauró el Neo expresionismo el cual se desvaneció rápidamente. Posteriormente, durante los noventas, en Italia aparecería la Transvanguardia que guardaba una estrecha relación con las actitudes y posturas del Neo expresionismo teutón.

En estos tiempos de *transición* cultural, a partir de la década de los sesenta, la pintura dejó de tener un papel sobresaliente como medio de expresión, esta expresión artística se vio relegada a un segundo plano dentro del mundo “oficial” del arte y muchos pintores desistieron de utilizarla en pos de la experimentación con nuevas tecnologías y para explorar parajes insospechados dentro de las emergentes alternativas que aparecieron del cuestionamiento de la esencia del concepto “arte”. La *Posmodernidad* según Lyotard concluyó en el 2001 y actualmente presenciamos el período que ha sido denominado por algunos teóricos como Contemporaneidad o *Arte después del fin del Arte*²⁵. El teórico Michaud declara que el fin del arte *debe considerarse como fin de una actividad “inconsciente”*.

*El arte se volvió consciente de su dependencia en relación con las interpretaciones y los mundos del arte en cuyos ámbitos las obras existen y son legitimizadas*²⁶.

Asimismo, Heinz manifiesta que el *fin* se debe a que los objetos artísticos han perdido su especificidad:

*El arte ha llegado a su fin. No existe ya ninguna obra de arte que se diferencie de las restantes cosas del mundo por una calidad o propiedad especial*²⁷.

Por último, Morawski agrega sobre este acontecimiento lo siguiente:

Algunos eruditos han reaccionado pronosticando la muerte del

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

26 Extraído de: Yves Michaud. op.cit. p. 129.

27 Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 79.

*arte. Me parece un error, aunque probablemente se esté acabando la verosimilitud de ciertas ideas definitorias de los rasgos del arte. Tal vez desaparezcan algunas afirmaciones aceptadas durante largo tiempo (...) pero ¿acaso no permanecerán -pese a todas las convergencias fortuitas y las rupturas del modelo- algunos rasgos valorativos fundamentales, no en tanto que identidad absoluta, sino diversamente manifestados en un continuo?*²⁸

Es verdad que las categorías de antaño, que sustentaban teóricamente a las creaciones artísticas, han sido erradicadas, tergiversadas y reformuladas. Al mismo tiempo, las posturas y actitudes de la actualidad pareciera que aluden a otra cosa, que responden a actividad que nada tiene que ver con aquello que se perpetuo durante siglos. De repente se habla y se produce a partir de otros parámetros, por lo que todo lo que no encaje dentro de este nuevo orden de ideas será descalificado o considerado y apreciado de otra manera, sin embargo:

Hay que conjugar el vocablo “arte”. En presente significa una cosa, y en pretérito otra muy distinta.²⁹

28 Stefan Morawski, op.cit. p. 98.

29 J. Ortega y Gasset, op.cit. p. 223.

TRANSFORMACION Y REPLANTEAMIENTO DE UNA FINALIDAD.

FACTORES QUE PROPICIAN EL CAMBIO

(...) el devenir del arte es incesante, continuo; la rigidez y la paralización equivalen al fin.

Gillo Dorfles¹

En el presente capítulo se realizará un análisis de tan sólo tres factores que han favorecido algunas de las alteraciones que la pintura ha sufrido a lo largo de su historia, las cuales son producto de intrincado número de eventualidades que no necesariamente surgen de esta expresión artística. En particular, se revisará en el primer apartado titulado Factor Social, el papel que desempeña, para posibilitar o impedir el florecimiento de una nueva propuesta, una comunidad dada a partir de sus convenciones, tradiciones y costumbres, por un lado, y por otro, las jerarquías y valores que se determinan por el interés particular de un sector predominante. Dentro de un contexto específico, con unas estipulaciones ideológicas establecidas, la individualidad y las maneras particularísimas de concebir y representar la realidad son constreñidas. Asimismo, debe entenderse que el artista no es ni será un ser emancipado de la vida social, por dicha razón es que se examinará la importancia que tiene la colectividad en la que el pintor se desenvuelve y la cual indirectamente influye de alguna forma en su propuesta artística y en su concepción artística del Universo.

Por lo demás, el establecimiento de otro miramiento en torno a la noción de una imagen pictórica sirve para establecer nuevos

¹ Gillo Dorfles, *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 10.

planteamientos en donde se reconoce que dicha actividad necesita representar y enfrentarse con otras problemáticas, por ende solicita el empleo de diferentes materiales. Debido a esto, algunas innovaciones en el campo de la pintura están dadas por las sustancias o herramientas que viabilizan y circunscriben su elaboración. Es así que en el segundo apartado, Factor Técnico, se examinará cómo la materia prima ha interferido en las labores del pintor y algunos acontecimientos que permitieron la aparición de otras maneras de producir, materialmente hablando, una pintura.

En la última parte nombrada Factor Ideológico, se analizará la importancia que tiene para la creación artística la manera cómo se concibe la realidad y la formación ideológica tanto en un plano individual, por parte del pintor, así como colectivamente, es decir, la sociedad en la que está inmerso. Ya que de acuerdo a la cosmovisión vigente, se va conformando un complejo aparato teórico que coincide con estas creencias por medio del establecimiento de *verdades absolutas* con sus respectivas *verdades relativas* o paradigmas que esclarecen y justifican las circunstancias que se presentan en momento dado. En torno a estos cambios o giros ideológicos se ajustan las funciones prácticas de la pintura para concordar con estos modelos cognitivos.

SEGUNDO CAPÍTULO. (Primera Parte)

FACTOR SOCIAL

(...) la noción de un arte separado del proceso general del desarrollo social es una ilusión (...) esta actividad forma un todo con las demás actividades sociales que constituyen la totalidad activa del desarrollo social.

Herbert Read.²

La relación arte-sociedad es un tanto compleja de dilucidar, ya que de acuerdo a algunos enfoques, como el de Croce, en donde el arte es una actividad hecha por individualidades peculiares

2 Herbert Read, *Arte y sociedad*, Barcelona, Península, 1977, p. 182.

que sobresalen de las demás y en el cual no son consideradas las circunstancias ajenas a esta esfera aparentemente emancipada de las necesidades más elementales de la simple y vulgar vida cotidiana; de acuerdo a estos argumentos, el arte no puede concebirse como una manifestación social sino como la apología y el triunfo de la individualidad. Otra perspectiva, como la de Greenberg, se encarga de exaltar la autonomía e independencia del arte respecto a otras actividades cognoscentes de la humanidad, así las diversas manifestaciones permanecen aisladas en una burbuja que sólo les permite indagar en torno a problemas particulares de su esencia inmutable que conllevan invariablemente a su paulatina especialización y atomización. Por el contrario, algunos enfoques dan demasiada importancia a los factores externos, como algunos sociologismos que constriñen al arte de sobremanera a las circunstancias contextuales de una época determinada, a una visión materialista de la historia, a los modos de producción, a la división del trabajo y de las clases sociales, etc.

Por estas y otras muchas maneras de concebir el binomio arte-sociedad, suele ser un tanto complicado y espinoso esclarecer objetivamente cuál es el peso específico de la sociedad en correlación directa a la actividad artística, es decir, cuál es realmente la influencia que ejerce la sociedad sobre esta labor y cómo, a su vez, el arte interviene en el impulso o la transformación de la sociedad y hasta qué punto los factores ajenos e internos del arte se compaginan para ejercer un influjo directo en el origen y desarrollo de un estilo artístico. De cualquier forma, empecemos por recordar que el arte *es reconocido como tal por un grupo determinado*³, o dicho con otras palabras:

Un objeto de arte, por definición, es un objeto reconocido como tal por un grupo.

Por lo tanto, la sociedad o un sector de la misma, funge como un aparato legitimador y sin este implícito acuerdo deja de tener validez alguna. También es cierto, que las obras de arte son realizadas por individuos particulares que se diferencian de los demás y que en algunos casos exaltan estos contrastes y su particular manera de entender las cosas, sin embargo:

³ Esta y la siguiente cita fueron extraídas de: Alfredo De Paz, *La crítica social del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.158.

El individuo se encuentra siempre en una situación histórica y social determinada y se comporta -a menudo sin saberlo o sin quererlo- de acuerdo con las exigencias de ésta.⁴

Consecuentemente, el artista como miembro activo dentro de una sociedad dada, tiene que restringirse a sus limitantes; aquési es que quiere “jugar” debe saber las reglas del juego, de lo contrario será excluido y visto como una especie de amenaza para la preservación del grupo. Pierre Francastel, no obstante, señala que los artistas *constituyen una clase particular en la sociedad, la de los hombres a los que corresponde el poder de manifestar las posibilidades y las necesidades de sus semejantes, a través de una forma inmediatamente sensible.*⁵ De acuerdo a esta definición, las “manifestaciones sensibles” hechas por los artistas adquieren demasiada importancia, tanta que su rol sería el de ser una especie de guía espiritual para los demás, pero entonces, ¿qué sucede con las obras que son incompresibles para casi todos los que no pertenecen al grupo de intelectuales, artistas, críticos y expertos que conforman una reducida y privilegiada secta que sabe la manera en que operan los códigos artísticos?, es decir, ¿cómo una obra de arte puede modificar una estructura social si esta no significa absolutamente nada para la gran mayoría? En unas ocasiones pudiese suceder que efectivamente *el arte, además de verse influido por la sociedad, [desempeñaría] un papel activo en el moldeamiento de la conciencia social*⁶. Empero, pareciera que el *arte aleccionador*, el que muestra, el que guía y el que pugna por el bienestar de la comunidad, terminó, lamentablemente, hace mucho tiempo cuando el artista desempeñaba el papel de brujo-sacerdote que por medio de sus rituales y sus prácticas afines a una cosmovisión particular de la realidad involucraba a todo el grupo al que pertenecía en estas diligencias místicas. Después de esta época, el arte responde a otros intereses, principalmente al de las diversas estirpes que no existían en aquel entonces; por lo que la mayoría de las veces, el arte aleccionador termina en una

4 Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 3 ed. Barcelona, Labor, 1973, p. 262.

5 Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 156.

6 Stefan Morawski, *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península, 1977, p. 328.

simple propaganda como ocurrió con la pintura soviética del Realismo social. De cualquier forma, el arte actualmente no goza de privilegios especiales para romper abruptamente el orden preestablecido dentro de la sociedad. Sin embargo, al artista le es posible en su obra jugar con las restricciones y manifestar su acuerdo o desacuerdo con esas normas, ser subversivo o reaccionario con los ideales y pretensiones de la mayoría, asimismo, puede pugnar por un cambio y por la transformación de las jerarquías sociales. Aunque también es cierto que los museos se han encargado de apaciguar al arte subversivo (véase el capítulo tercero de esta tesis, en especial el apartado *El mundo "oficial" del arte*). Con todo, no es un indulto especial para el arte y los artistas pugnar por un cambio o una renovación de los valores que dominan y regulan a las sociedades, todo ciudadano responsable tiene el derecho y la obligación de opinar sobre su particular situación social sin importar su profesión. En relación a este tema, habría que puntualizar que lo es exclusivo del arte en estos asuntos es la manera en que éste se manifiesta en relación a los sucesos, posee una muy particular condición para transmitir una opinión. Por lo demás, casi siempre ha existido un grupo dominante que establece patrones de comportamiento o convenciones sobre el resto de la sociedad, reglas que de cierta manera determinan las conductas y, en algunas ocasiones, el mismo entendimiento de la realidad. Dicho sector dominante ha visto en el arte *un medio de propaganda de ideas y de dominio social por parte de unos sectores sociales sobre otros*⁷. No obstante también existe una subcultura o un grupo disidente que pugna por ser reconocido, por gozar de los mismos privilegios y por romper el monopolio cultural que se ha impuesto arbitrariamente sobre el resto. Estas constantes querellas han quedado inscritas en la historia y en la forma en que consideramos la misma historia, verbigracia de estos conflictos lo es la forma como fue juzgada la Edad Media, o en inglés *Dark Age*, a partir de los criterios que nos legaron los liberales franceses del siglo XIX⁸,

7 Estela Ocampo y Martí Peran, *Teorías del arte*, 3 ed. Barcelona, Icaria, 1998, p. 206.

8 Cfr. Arnold Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos. I. El Manierismo, crisis del Renacimiento*, 4 ed. Barcelona, Labor, 1982, p. 78. *Este autor menciona que el Liberalismo del siglo XIX, encabezado por Michelet y Burckhardt, es una reacción en contra de la propaganda del Romanticismo a favor de la Edad Media y contra el espíritu de la Revolución. Asimismo el movimiento liberal contrapuso a la Edad Media el Renacimiento que descubrió al mundo y al hombre, amigo de la naturaleza antagonista de las tinieblas del medioevo.*

los cuales desprestigiaron esta etapa en pos de ennoblecer el humanismo renacentista que era más afín a sus ideales. Al respecto, mencionan que fueron casi mil años de perpetuar la decadencia cristiana, pero con el advenimiento del Renacimiento se pone fin a esta supuesta crisis medieval en la que se lograron, por citar sólo un ejemplo, muchos avances en el campo de la arquitectura y los resultados se pueden constatar en esas inmensas catedrales que aún perviven esparcidas por toda Europa, pero en especial en Francia, Inglaterra y Alemania. Asimismo, durante este vasto período se consiguió una *unidad espiritual* entre las pretensiones y las finalidades de las artes, lo que en pocas ocasiones se ha conseguido llevar a cabo a lo largo de toda la historia del arte occidental. De cualquier forma, siempre habrá una lucha incesante por la hegemonía en donde los diversos grupos pretenden imponer su particular punto de vista y de disponer del mayor número de privilegios.

En este momento se promueve, dentro de los “ámbitos oficiales” del arte, algunas tendencias que no necesariamente son representativas de todo lo que está aconteciendo en el mundo artístico contemporáneo. Este arte de *vanguardia oficial* es sólo una pequeña muestra de la inmensa cantidad de posibilidades que se produce en la actualidad, lo que sucede es que los reflectores se han posado sobre él dándole más importancia que a las otras alternativas, aunque no necesariamente significa que sea el mejor, el más propositivo u original, simplemente un grupo lo muestra y lo promueve como tal. Aunado a esta difusión cultural de un tipo particular de arte, se promueve un estilo de vida y ciertas ideas que compagan la legitimación de los sectores dominantes.

El arte, lamentable o afortunadamente, ha estado subordinado a este tipo de pretensiones a partir del establecimiento de los diferentes sustratos y jerarquías sociales. De acuerdo a esta fragmentación de la sociedad se ha estipulado una función y una finalidad social en torno al arte, aunque en primera instancia y por las circunstancias del presente no lo parezca. Es por esa razón que las disposiciones ejercidas por la clase dominante propician el florecimiento de un arte exclusivo como lo acaecido en Francia durante el reinado de Luis XIV.

Además, De Paz señala que *las divergencias estilísticas entre las distintas obras de arte no se deben únicamente a las diferencias*

*individuales de los artistas pertenecientes a los diversos estratos, sino también al hecho de que estas obras estaban destinadas a sectores de público distintos o iban dirigidas a satisfacer exigencias artísticas de distinta naturaleza*⁹.

Por lo demás, de ninguna manera puede ser admisible contrarrestar el valor propio que desempeñan las experiencias personales y la subjetividad en el proceso de gestación de una obra de arte, pero no está de más señalar que el artista no vive aislado ni tampoco sus vivencias son atemporales, ya que *todo en la historia es obra de los individuos los cuales se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada y su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esta situación*¹⁰. De cierta manera el artista se encuentra imbuido e influenciado por su contexto histórico el cual lo limita y al mismo tiempo le proporciona las herramientas necesarias para crear una nueva propuesta; empero, para que se plantee y consolide un nuevo estilo, las mismas eventualidades y circunstancias en las que se desenvuelve el artista, deben condescenderle la oportunidad de concebir, proyectar y desarrollar su propuesta a favor o en contra de los paradigmas de su época, ya que como apunta Wolfflin:

*No todo es posible en cualquier tiempo, y ciertos pensamientos sólo son pensados en ciertos estadios del desarrollo.*¹¹

De cualquier forma, una de las principales condicionantes de la sociedad para con el arte lo es la cultura, en el sentido de que ésta es un instrumento que sirve para preservar el conocimiento y las costumbres que se han forjado a lo largo de la historia y que muchas veces constriñen a las individualidades para entender la realidad, puesto que la cultura es *todo lo que nos viene de la tradición externa y es el conjunto de las costumbres, creencias, institucionales tales como el arte, el derecho, la religión, técnicas de la vida material, en una palabra, todos los hábitos y aptitudes adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad.*¹² Con-

9 Alfredo De Paz, op.cit. p. 54-55.

10 Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 3 ed. Barcelona, Labor, 1973, p. 10.

11 Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 222.

12 George Charbonier, *Arte, Lenguaje, Etnología. Entrevistas de George Charbonier con Lévi-Strauss*, 5 ed. México, Siglo XXI, 1977, p. 131.

secuente, las respectivas convenciones culturales que cada sociedad implanta y hereda nos determinan. Así, podemos hablar en términos de *condicionantes culturales y sociales*, los cuales tienen un papel fundamental en la formación y consolidación de una civilización dada. Por otro lado, está el problema, también cultural, que se vincula con las convenciones y los hábitos que se crean alrededor de los códigos o lenguajes, ya que el ser social tiene la urgente necesidad de comunicarse con los demás miembros del grupo y para hacer esto tiene, necesariamente, que respetar las normas lingüísticas. Supongamos que sí se llegase a revelar una nueva sensación o algo que hasta el momento nadie hubiese percibido, esta novedad tendría forzosamente que ser codificada en el alfabeto que los demás utilizan, de lo contrario nadie podría entender y apreciar la irrupción de dicho fenómeno. En cuanto al arte, visto como un medio para expresar algo, sucede que:

Sin esta adecuación a un lenguaje inteligible para un hipotético espectador la obra de arte no posee capacidad de comunicación, vale decir no es arte.¹³

Al fin y al cabo el arte es un lenguaje y todo lenguaje como tal trasciende a las individualidades, debido a que este medio se emplea bajo ciertos códigos que son indispensables para su uso y comprensión.

Otra acotación en torno a la correspondencia entre arte-sociedad, y en especial artista-sociedad, es la que sugiere que el individuo “hereda” algo de la conformación cultural de la nación en donde dio a luz, creció y se desarrolló, es decir, existe un vínculo o nexo idiosincrásico con respecto al lugar en el cual una persona ha vivido desde su nacimiento o pasado gran parte de su vida ahí. Supongamos que Van Dyck, en vez de ser oriundo de Flandes y que la mitad de su vida transcurriera en Inglaterra, hubiese sido originario de España, ¿su manera de pintar sería igual?, es más ¿abordaría los mismos temas? No significa esto que el simple hecho de nacer en un país dado propicie el que todos concebirán

la realidad de la misma manera ni mucho menos que los pintores de ahí vayan a pintar igual, aunque en Oaxaca después de Tamayo muchos se inclinan por pintar sandías con vibrantes e intensos

13 Estela Ocampo y Martí Peran, op.cit. p. 180.

colores. Igualmente, podría argüirse en contra de esta idea, que con la globalización de las tendencias artísticas de la actualidad han desaparecido las particularidades nacionales o regionales, por lo que en estos momentos ha tenido lugar una homogeneización cultural y artística que elimina las diferencias y promulga la estandarización en todos los ámbitos. No obstante, en contra de esta malsana “era global” hay algunos sectores que han pugnado por exaltar sus costumbres y sentirse orgullosos de sus respectivas tradiciones.

De cualquier forma, aunado al nexo idiosincrásico también se encuentran la educación, los hábitos, las vivencias y el mismo contexto natural para la conformación del temperamento individual; por lo que resulta complicado establecer una valoración objetiva en torno al papel que desempeña el vínculo natal con la conformación de un estilo individual y nacional. Aunque tampoco resulta del todo descabellado considerarlo como un condicionante o referente para entender la postura, la propuesta o la temática empleada por un artista en su obra.

El arte, al igual que la concepción de la realidad y del hombre mismo, no posee un concepto estable que no se modifique con el paso del tiempo. Por lo que durante mucho tiempo la principal función de la pintura consistió en representar las creencias, las ideas y los hábitos de las personas que podían pagar y encargar a los hábiles artesanos la elaboración de una obra con un tema concreto para un lugar determinado. Recordemos que antes, la mayoría de las veces se pintaba por necesidad y no por una afinidad personal o por “amor al arte”. Es por eso que el pintor se veía forzado a cumplir con un encargo en el que desde un principio se especificaban todos los pormenores que darían carácter a la obra, comenzando con el tema, con la manera o el estilo, con los colores, con las dimensiones, etc.; la forma de ver y representar la realidad por parte del pintor, se veía influenciada por las expectativas de la institución o de la persona que hacía el encargo. Así, la pintura, durante la consolidación de la religión judeocristiana en Occidente, sirvió para inculcar a la gran mayoría de la población analfabeta acerca de las enseñanzas de la Biblia y después para plasmar la ferviente devoción de los fieles creyentes. Al respecto, el papa Gregorio el Grande *justificaba la existencia del arte religioso en la medida en que podía servir como Biblia pauperum,*

como libro de láminas para analfabetos pobres de espíritu.¹⁴ Este dominio y despliegue ideológico que la Iglesia tuvo en el ámbito social y en las manifestaciones artísticas duró más de dieciséis siglos. Por lo que la mayoría de las pinturas hechas durante este extenso lapso de tiempo se circunscribían a ilustrar las historias narradas en las Sagradas Escrituras y había que ajustarse a las expectativas y exigencias respecto a la función de la imagen por parte de esta entidad religiosa.

Desde los albores de la Edad Media hasta finales del siglo XVIII, la institución eclesiástica favoreció el desarrollo de una pintura que se apegaba a ciertos principios prácticos y técnicos tácitamente estipulados. La Iglesia con sus concilios y reformas también delimitó el tipo de figuración empleada para crear una imagen y cómo debía representarse un episodio extraído de la Biblia. Al color mismo se le adjudicaron significaciones simbólicas que condicionaron su uso, por ejemplo el azul hace mención de la virgen, el dorado alude a Dios, etc. Con el paso del tiempo esta serie de restricciones se fueron flexibilizando puesto que con el ocaso de la Edad Media y con el advenimiento de las ideologías humanistas se empiezan a pintar escenas mitológicas basadas en el idealismo pagano griego; esto fue posible por los análisis hechos a los escritos de la cultura grecorromana durante el Quattrocento, puesto que el Renacimiento *tuvo su base principal en el estudio de la literatura antigua*.¹⁵ A lo largo de este período, la pintura ya no será enseñada y practicada exclusivamente en los monasterios puesto que se establecieron talleres de pintura en las cercanías de los burgos, así como gremios, cofradías y congregaciones en las que los pintores se reunían para establecer algunas normas para regular el ejercicio de su oficio. Ulteriormente al advenimiento de los pequeños burgos, la creciente y diminuta burguesía adquiere grandes riquezas y un dominio político considerable, con lo que se convierten en una segunda fuente importante de ingresos para los artesanos. Estos mecenas en un principio realizaban encargos parecidos a los de la Santa Institución, retablos de escenas religiosas que se donaban a conventos, iglesias, capillas, monasterios, etc. Más tarde el interés que los mueve será otro. De acuerdo a estos cambios de utilidad y en el gusto mismo, los pedi-

14 Otto Pacht, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 58.

15 Kenneth Clark, *Civilización*, Madrid, Alianza, 2004, p. 143.

dos pasan de escenas religiosas a cuadros donde se retratan a los mismos burgueses, sus hábitos y costumbres, así como sus gozos personales que en la mayoría de los casos ya nada tienen que ver con la fe en Dios. Comienza a florecer entre la mayoría de los poderosos comerciantes, mecenas y familias nobles un ideal en torno al individuo, una especie de humanismo enraizado fuertemente en la interpretación de la cultura Grecorromana. De esta manera, en Flandes y en Francia se inicia la tradición pictórica del retrato, puesto que se dejan a un lado los personajes religiosos para concentrarse en los rasgos particulares de los fieles mecenas que aparecen insertos en medio de escenas religiosas que todavía guardaban cierta estilización con respecto al retrato¹⁶; primeramente hincados al lado de Dios, de la virgen o de algún santo patrono, para luego figurar con un carácter más particular y personalizado dentro de un retablo donado. Como ejemplo se encuentra *La virgen del canciller Roulin* (1425) de Van Eyck o *Presentación de Esteban Chevalier por San Esteban* (1450) de Jean Fouquet. A la postre, únicamente aparecerán en los lienzos los rostros de los mecenas. Posiblemente este suceso refleje la idea de que el Hombre como tal tiene una mayor importancia que Dios, de que la razón es un medio más viable para emprender una acción que la fe en un ser omnipresente y todopoderoso. En cuanto a aspectos formales de la representación se refiere, el tipo de dibujo empleado bajo esta nueva etapa es más mimético, aparentemente se apega más a la realidad y a la fidedigna y minuciosa observación de los hechos, teniendo en cuenta que durante el período anterior se utilizaba una estilización más marcada que no se interesaba por respetar ese aire de parentesco que para este nuevo estilo artístico es esencial e incuestionable. Y se reforzó esta representación renacentista del entorno con la utilización de la perspectiva central, la cual es una idealización aritmética de la visión y que consiste en aplicar *las leyes de la matemática, de la geometría y de la óptica a la representación del espacio tridimensional sobre una superficie de dos dimensiones*¹⁷. Pronto los modelos figurativos del medioevo se renuevan y conciben de otra manera, sin embargo no dejan de

16 Galienne y Pierre Francastel, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 67-77.

17 Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 30.

usarse abruptamente, sino que tuvo que pasar un tiempo considerable para que este nuevo modelo renacentista se impusiese. Por lo demás, esta perspectiva central era:

La creencia de que era posible representar a un hombre dentro de un marco real y calcular su posición y disponer las figuras dentro de un orden demostrablemente armónico expresaba simbólicamente una idea nueva acerca del lugar del hombre dentro del esquema general de las cosas y de su control sobre su propio destino.¹⁸

Desde el establecimiento de aquellas jerarquías estáticas de la sociedad, que eran incuestionables y donde Dios era el que daba sentido a esta organización, hasta las posturas individualistas que entendían que el destino de uno mismo depende de lo que se haga en vida, la pintura titubeó y alteró su noción y sus finalidades.

Otro ejemplo del influjo social sobre el arte es el de la burguesía protestante holandesa del siglo XVII. Después de ese gran predominio religioso dentro del arte occidental, la Iglesia entra en conflictos bélicos e ideológicos que merman su poder político y económico. La Reforma y la Contrarreforma hicieron que las instituciones religiosas replantearan muchas de las prácticas e ideas que solían llevar a cabo. Con la Reforma, encabezada por Lutero, las imágenes religiosas, por decirlo de alguna manera, se censuraron. Como consecuencia de estos sucesos se replantea la finalidad de la imagen en torno a su función propagandística, debido a que “la polémica iconoclasta” *no fue más que el reflejo del conflicto entre el poder, la riqueza y los intereses de la corte imperial, por un lado, y los monasterios por otro*¹⁹. Con la Contrarreforma, por el contrario, se revaloró el papel de la imagen plástica para llevar a cabo una difusión del catolicismo, ya que se recurre al manejo de representaciones religiosas con tintes *populares y sentimentales*²⁰; asimismo, este movimiento eclesiástico tuvo

18 Kenneth Clark, op.cit. p. 154.

19 Herbert Read, op. cit., p. 107.

20 Arnold Hauser, op.cit. p. 434. *Hauser señala que Si la Reforma era hostil al arte, la Contrarreforma pone en movimiento al servicio de la propaganda católica una producción artística popularizante de dimensiones hasta entonces desconocidas. Más adelante, agrega que el Barroco es un estilo de representaciones religiosas populares con rasgos sentimentaloides. Asimismo, véase Kenneth Clark, op. cit. p. 338., el cual menciona que El barroco fue un invento italiano, nacido como arquitectura religiosa para expresar las aspiraciones emocionales de la Iglesia católica.*

*que enmendar y reconstruir un dogma iconográfico*²¹ que pudiese representar los nuevos intereses eclesiásticos.

En un preciso momento convergen diversas corrientes estilísticas en Europa, como lo son las renacentistas y las manieristas que empiezan a ceder terreno en relación con las barrocas. En las cortes católicas predominan las escenas religiosas con rasgos naturalistas y en los países protestantes se imponen unas tendencias más íntimas o con un aire aparentemente menos trascendental. Ambas directrices rompen con los esquemas precedentes e imponen nuevos modos de representar la realidad. Paulatinamente el barroco se estableció y marcó una nueva pauta en el arte occidental con características que difieren del intelectualismo renacentista y del artificioso manierismo, puesto que este arte es un intento para conciliar al pueblo con la vapuleada religión, un esfuerzo por acercar el catolicismo a lo que era antes de estas pugnas ideológicas, por lo que resulta ser un estilo más afín a la grandes muchedumbres. De esta manera, en la Holanda protestante, la creciente burguesía es la encargada de dirigir al resto de la población, lo cual le posibilita, a partir de sus muy respectivos intereses, promover el florecimiento de una pintura más cercana a la *cotidianeidad*. Para advertir como la pintura aparentemente igual pero con finalidades diferentes se transformó, el crítico francés Michaud enuncia que la pintura *sirvió, en primer lugar para ilustrar la Escritura Sagrada y, en segundo lugar, para ensalzar y celebrar el poder*,²² en este caso, el poder de la próspera burguesía neerlandesa que adquirió enormes riquezas al poseer un puerto bien ubicado en el que desembarcaban navíos con mercancías de muchas partes del mundo. De acuerdo a esta circunstancia, los Países Bajos se convierten en una acaudalada nación donde se realizaban profusas transacciones mercantiles y se manejaban formidables cantidades de dinero día con día.

Muchas de las pinturas ejecutadas en el transcurso de este siglo de oro del arte holandés están impregnadas de una temática más afín a lo contiguo de la vida cotidiana que nada tiene que ver con las escenas religiosas de antaño y que se aleja considerablemen-

²¹ Lionello Venturi, *Historia de la crítica de Arte*, 2 ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 81.

²² Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 72.

te de las cuestiones humanísticas del Renacimiento. Ahora cualquier cosa puede convertirse en un motivo digno para la realización de una pintura ya que se valoran otros aspectos que antes no eran estimados de la misma manera. La pintura de género exalta la representación de pequeños comerciantes o burgomaestres, escenas de la escueta y prosaica vida cotidiana, meros objetos y comestibles, además de paisajes o fragmentos de las ciudades. Aunado a esta apertura temática del arte pictórico, también se dan algunas circunstancias socio-económicas un tanto adversas para la manutención económica de los pintores neerlandeses. Si bien es cierto que en un principio el pintor goza de libertad para elegir el motivo de sus pinturas, este también se ve en la necesidad de especializarse en el desarrollo de un género pictórico debido a la competencia existente entre el enorme número de artistas que laboraban en una misma ciudad. El precio a pagar por ese libre albedrío fue una angustia por no tener solvencia económica, por tener que desarrollar otro oficio y renunciar a la pintura o vivir en la miseria. Las mismas circunstancias del mercado en cuanto a la oferta y la demanda eran desfavorables para la mayoría, la competitividad altísima y las ganancias escasas. Para advertir cuál era la situación del mercado del arte de aquel momento Heinz escribe lo siguiente:

En primer lugar, se manifiesta la ya mencionada pérdida de una relación directa con el que hace el encargo; en la mayor parte de los casos, se trabaja ahora para un mercado anónimo, y los encargos los obtiene únicamente el que ya se ha establecido en el mismo y ha logrado afirmarse en él, esto es, que ya ha quedado marcado por sus necesidades²³.

Del mismo modo, se establecieron expertos que se encargaban de valorar las obras y enunciar su validez artística y económica. Entonces la aparente libertad creativa se vio circunscrita por la gran competencia, por la saturación del mercado y por los juicios críticos de los expertos recién llegados. En realidad, al pintor únicamente le quedaba la especialización como único recurso para subsistir y para poder co-

²³ Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 20.

merciar sus lienzos en medio de una incierta especulación con los bienes materiales que producía. Es cierto que Rembrandt durante muchos años de su trayectoria gozó de enorme prestigio y de considerables ingresos por el sin fin de encargos que efectuó, pero también es cierto que sus últimos años de existencia fueron lastimosos porque vivió macerado en la miseria y sin embargo es en esta etapa final de su existencia que su pintura adquiere una vitalidad y un valor sorprendente, sobre todo con sus últimos autorretratos que pictóricamente hablando tienen un enorme valor atemporal. Otra muestra de esta adversa situación es lo que le pasó a un especialista del retrato, aunque este nunca tuvo el éxito comercial, el prestigio y el renombre de Rembrandt. Frans Hals sucumbió en la ciudad de Haarlem en medio de la pobreza y con un enorme talento que sólo a la postre sería apreciado, mientras tanto muy pocos de sus coetáneos valoró la pintura de pincelada suelta que ejecutó de algunas cofradías, de maestros burgueses y de asiduos comensales de las tabernas. Gran cantidad de sus retratos están impregnados de un vigor y de una expresividad que pocos pintores son capaces de transmitir; una de las peculiaridades de su pintura es la manera en que aplica el color con una impronta de marcados trazos que van configurando los volúmenes de las formas y dan una frescura a la expresión de los personajes como es el caso del retrato de "Lagitana" de 1656. Además de estos dos casos, se encuentran un sin fin de grandiosos pintores que lamentablemente no pueden ser tratados en esta investigación ya que se escapan a los fines de la misma, únicamente existe la posibilidad de mencionar que su legado permanece en los principales museos de Holanda como lo son La Haya y el Rijksmuseum. De cualquier forma, también se llega a mencionar que en aquellos días varios pintores se vieron en la penosa necesidad de ofrecer sus lienzos por unos cuantos florines²⁴ y es que efectivamente la pintura del barroco holandés se comenzó a valorar en muchos sentidos unas décadas después

²⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 20 ed. 3 vols., vol. 2, Barcelona, Labor, 1988, p. 146-147. Este autor menciona que *por un par de florines ya se podía comprar un cuadro*; además cita el caso de Jan Steen que por tres retratos recibió *la cantidad de veintisiete florines* y el caso de van Ostade que *entregó a un marchante trece cuadros por 27 florines*.

del ocaso de este estilo artístico.

Las circunstancias del mercado de aquel siglo XVII neerlandés y las de estos momentos no son del todo diferentes. Empero, en la actualidad hay muchísima más difusión del arte por medio de los mass media y hay más gente que lo consume de diversas maneras. Asimismo, los certámenes o concursos que ofrecen apoyos económicos a los artistas han florecido esplendorosamente por doquier, por lo que no es necesario estar a la expectativa de conseguirse los favores de un adinerado mecenas. Sin embargo, y a pesar de estos alicientes, el artista sigue produciendo para un hipotético consumidor así como el mercado suele ser muy inestable, por lo cual muchos creadores de nuestro días optan por la docencia o por dedicarse a otra cosa, ya que cuando se es un “don nadie”, en el sentido de que no se tiene ningún tipo de prestigio o renombre, no existe la certeza de que la obra será bien acogida o que alguien la vaya adquirir. El dedicarse a la pintura no es una empresa sencilla en muchos aspectos; es esta una actividad que requiere de un sin número de privaciones y que se hace, aparentemente, por “amor al arte”. Ahora y en el barroco, el artista pinta lo que dicte su voluntad y si hay alguien que se interese en la obra y pueda comprarla lo hará, de lo contrario habrá que brindarse a otra actividad para poder subsistir a la sombra de los grandes, añejos y afamados artistas de nuestra época.

El artista de nuestros días heredó del siglo XVII la posibilidad de elegir la temática de su pintura y de desarrollar una propuesta más personal, a comparación de lo que se hacía antes donde se trabajaba a partir de un contrato en donde se delimitaban muchos aspectos de la obra. Posteriormente, durante el Romanticismo este tipo de libertad adquirió un nuevo cariz en donde el pintor se comienza a alejar de los servilismos o de la propaganda artística para crear un ensalzamiento del “yo”. La emancipación social fue consumada con el Impresionismo y con los subsiguientes ismos. Entonces el pintor pinta para sí, su producción se especializa en la pintura misma y no está determinada por los caprichos de los benefactores; ahora sucede que si la propuesta es del agrado de algún pudiente, éste respaldará al artista brindándole su apoyo, comprando y promoviendo sus obras, como los ocurrido con Picasso y su mecenas Gertrude Stein; por el contrario, si las obras no son del agrado de nadie, el artista vivirá en la incomprensión y en medio de la pobreza sin el favor de algún adinerado que lo

auspicio, como sucedió con Vincent Van Gogh, a pesar del apoyo de su hermano Teo, que luego de su muerte fue irónicamente sobrevalorado por los mecanismos que legitiman al arte.

SEGUNDO CAPÍTULO. (Segunda Parte)

FACTOR TECNICO

“Después de todo, lo que importa no es lo que el artista piensa, sino lo que hace”.

Lévi-Strauss.²⁵

La pintura es una disciplina que no sólo es emoción o ideas plasmadas con ordinarios utensilios, es un sistema de conocimientos y prácticas que recurre constantemente a la intuición, a la razón y a una técnica.

El papel que juega la parte irracional o emotiva en la creación artística es tan importante como el que juega la parte racional, pero además de estos dos agentes se encuentra la parte manual que materializa la expresión del artista. Es ahí donde interviene el procedimiento para llevar a cabo la obra de arte.

La técnica no es sólo un mero hacer manual, también es un saber que se desarrolla con el ejercicio constante y que conlleva a una comprensión del comportamiento de los aglutinantes y pigmentos que constituyen materialmente a la pintura. De esta manera, la técnica es el modo cómo el pintor emplea y aplica los materiales de acuerdo a una serie de reglas, las cuales pueden variarse a partir de las necesidades e intenciones personales de cada artista así como de la plasticidad o la naturaleza misma del material empleado. Por lo que la técnica es la *experiencia acumulada por las generaciones en el manejo de los motivos, materiales e instrumentos*²⁶. Consecuentemente, ésta es una noción que surge de una manipulación consciente, debido a que es *una ley lógica y razonada de la composición pictórica que aprovecha todas las posibilidades del material y evita prudentemente sus defectos*²⁷.

25 George Charbonier, op.cit. p. 101

26 Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 3 ed. Barcelona, Labor, 1973, p. 118.

27 Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Reverté, 1976, p. 294.

A todas estas definiciones habría que agregar un componente más, el de la *práctica* que en el adiestramiento de aptitudes, en la adquisición de ciertas pericias y en la creación de una obra pictórica es fundamental. Sin la experiencia y la ejercitación constante sería imposible adquirir las nociones indispensables para realizar adecuadamente una pintura. Igualmente, debe considerarse que la serie de conocimientos acumulativos por medio de la tradición no son estáticos y al igual que la idea del arte, estos se ven circunscritos a los avances tecnológicos que posibilitan su transformación, su depuración o su obsolescencia. Verbigracia de esta última afirmación es lo que sucedió con la introducción de aceites secantes, principalmente el de linaza, como aglutinantes a finales del siglo XIV en Flandes. La técnica del óleo tiene un tiempo de secado más lento que el temple, la acuarela y el fresco. Asimismo, la película de aceite tiene una mayor plasticidad, lo que le permite el uso de soportes flexibles como la tela por lo que la dimensión de los formatos se acrecentó considerablemente y facilitó su transportación. También el tipo de pincelada es otro, es más matérica, maleable y fácil de extender a lo largo del lienzo. Todas estas distinciones resultan más evidentes al haber manipulado dichos materiales, pero también al comparar el retrato de “Juan de Pareja” hecho por Velázquez en el año de 1650 con “Retrato de joven” de Boticelli pintado entre 1480-85, esta comparación, por cierto, no se hace con el afán de descalificar o de pronunciar que una sea mejor que otra, sencillamente es para evidenciar las distintas calidades y resultados obtenidos por la utilización del óleo y del temple respectivamente, ya que estas técnicas son dos posibilidades de representar y de interpretar la realidad por medio de las alternativas que concede la materia pictórica. De esta manera, cada técnica pictórica tiene un carácter único que la diferencia de las demás, ya que *toda técnica implica un modo de aprehensión que le es propio y que construye su objeto al mismo tiempo que lo opera*²⁸. Los medios acuosos o magros, como el caso del temple de huevo o de colas animales, la acuarela, el fresco, el guache y el acrílico, tienen un comportamiento diferente a los medios aceitosos o grasos como lo son las emulsiones a base de huevo y aceite como el pútrido, así como el óleo y el encausto.

28 René Berger, *Arte y Comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.19.

Las principales discrepancias radican en el tiempo de secado en donde los medios magros por secar más rápido se vuelven en algunos casos más difíciles de manipular al requerir de más pericias y menos tiempo para cometer errores; otra desigualdad entre los medios magros y grasos es la flexibilidad de la película, ya que la grasa del aceite, de los bálsamos o de las esencias hacen que los medios grasos sean más manejables y puedan extenderse uniformemente a lo largo del lienzo además de ser más atmosféricos; otra distinción radica en la intensidad del color debido a que el aceite intensifica los tonos claros y a los colores oscuros los hace lucir una mayor profundidad; por último, los matices en las técnicas magras, como el temple de huevo, el fresco y la acuarela, resultan tener una mayor brillantez y pureza que los pigmentos que se dispersan en un medio graso, debido en gran parte a la transparencia de la técnica misma pero también a las preparaciones de los soportes donde se suelen aplicar ya que son muy blancas y demasiado opacas; estas técnicas acuosas habitualmente aprovechan el fondo blanco que le da un peculiar resplandor a los colores superpuestos a esta base. Sin embargo, habrá que aclarar que *el autentico problema estético no estriba en saber cuáles son los medios técnicos empleados por el artista, sino más bien en saber por qué estos medios son los más adecuados para expresar su visión del mundo*²⁹, es decir, el poder identificar que esta o aquella pintura haya sido hecha con encausto no implica su cabal comprensión, es en este sentido que la técnica pierde importancia como tal. Por lo que:

*El valor artístico de una obra no depende de la naturaleza de los medios técnicos que utiliza el artista, sino sólo y exclusivamente de la manera en que los utiliza.*³⁰

A partir de esta observación hecha por Hauser, se deduce que lo que importa principalmente es ver cuáles son los rasgos peculiares de la obra de arte en cuestión y ver cómo se diferencia de las demás y cómo el pintor se apropia de la técnica, es decir, cómo la hace suya al servirse de las restricciones del medio para darle un toque característico a cada uno de sus cuadros y consolidar un

²⁹ Alfredo De Paz, *La crítica social del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 206.

³⁰ Arnold Hauser, op.cit. p. 440.

sello particular. Pero a pesar de que pueda parecer algo engorroso, superficial y un tanto baladí, este Factor técnico puede servir para clarificar cómo la técnica es un condicionante que ineludiblemente está presente en la materialización de las obras, puesto que para la pintura, en un sentido convencional, lo importante no es la idea generatriz de la obra ni las justificaciones conceptuales ni tampoco el respaldo teórico que sustenta la postura de un artista, lo que realmente trasciende es la concreción como tal de la obra pictórica. En este sentido, el surgimiento y el desarrollo de las técnicas pictóricas sirve para propiciar el advenimiento de un nuevo orden pictórico en cuanto a una diferente manera de producir y, por ende, de entender la pintura como se mencionó anteriormente con la transición del uso del temple al óleo en el siglo XIV. De cualquier forma, la expresión pictórica es un arte que requiere de una destreza para manejar los diversos materiales e instrumentos que la conforman, por lo que este conjunto de pericias desembocan en un paulatino perfeccionamiento en la manera de hacerla y de concebirla.

El arte es representación, presentación e interpretación de la realidad a partir de sus propios medios. Gran parte de las teorías que se han creado en torno a esta actividad, están enfocadas a analizar el fenómeno a través de los posibles alcances ideológicos, de la función específica y de las interrelaciones que tiene con la sociedad, de los símbolos a los que recurre con frecuencia, de la forma como se percibe el entorno, de las ideas, de la cultura, etc. No hace mucho tiempo que esta actividad es estudiada a partir del ensimismamiento en el que se ha visto envuelta, en donde se ocupa de resolver y replantear su esencia misma. Para examinar los alcances de dicha empresa se han desarrollado metodologías específicas que intentan escudriñar todas las interrelaciones que ésta entabla con otros modelos cognitivos. Sin embargo, muchas veces no se considera el hecho de que básicamente la pintura está hecha por medio de una serie de habilidades, por una mejoría paulatina en la manera de producirse y por la necesidad imprescindible de usar algunas sustancias para poderse concretar. Por lo tanto *falta destacar y tomar por objeto lo que lo distingue de otros campos (en particular, lo que lleva a percibirlo como diferente), en vez de atribuirle propiedades que no son especifi-*

*camente suyas*³¹. A su vez, Bosch enuncia que:

*Una verdadera definición (...) del arte tiene necesariamente que incluir tanto los aspectos de elaboración intelectual como los de trabajo material, y tiene que comenzar por estos últimos, que constituyen la base elemental del arte, aunque no su justificación última*³².

Y aunque muchas de las cosas que el arte transmite parten de algo que está más allá del entendimiento racional de la realidad, de algo que está más allá de la plasticidad de los materiales, de las formas, discursos e ideas que emplea el artista, las diversas artes están determinadas, como menciona Bosch, en una primera instancia y en su realización por el medio material del que se valen y que sirve para objetivar esa experiencia suprasensible, *ya que de ordinario sólo se quiere expresar aquello que permiten expresar los medios de expresión de que se dispone*³³. A su vez Valéry opina que *la obra del espíritu no existe sino en acto*³⁴. En el caso específico de la pintura, esto se da por el uso de pigmentos y aglutinantes, los cuales se han ido modificando y perfeccionando con el transcurrir del tiempo. De la misma forma, estas sustancias tienen ciertas cualidades físicas y químicas que limitan o facilitan la obtención de algunos efectos visuales muy específicos, como ejemplo se encuentra la transparencia del color del temple. Es a partir de estas cualidades matéricas y de las habilidades manuales que el artista posee, que se concibe una finalidad, pictóricamente hablando.

31 Nathalie Heinich, *Lo que el arte aporta a la Sociología*, México, CONACULTA, 2001, p. 21. Además, respecto a la relación entre el arte y la esquematización teórica del mismo sucede que: *En realidad, casi siempre las obras "logradas", o sea las que realmente presentan valores estéticos, se han producido sin motivaciones científicas y filosóficas y -lo que tiene mayor importancia- se prestan a mal a tales esquematizaciones analíticas. El arte, en su constante irracionalismo, no puede ser ni comprendido ni interpretado a base de formulas, programáticas ni determinaciones psicológicas.* Extraído de: Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1965, p. 118.

32 Rafael Bosch, *El trabajo material y el arte*, México, Grijalbo, 1972, p. 16.

33 Arnold Hauser, op.cit. p. 490.

34 Damián Bayón, *Arte de ruptura*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 95.

Una de las características principales de la esencia de la pintura es su ejecución mecánica o artesanal, *el arte es también una técnica, consiste, precisamente, en un "hacer"*³⁵. Para algunos, como los que aplican los métodos de la filosofía analítica a la concepción del arte, esta parte mecánica es algo negativo que debería ser erradicado, una limitante para el ímpetu del genio; sin embargo, este aspecto mecánico es fundamental, sin él no habría arte, ya que como señala Hauser *la idea en el arte sólo llega a existir con su realización, puesto que no es concebible independientemente de su forma concreta y de que el hecho de pensarlo no significa la conclusión del acto creador*³⁶. Consecuentemente, el meollo del asunto radica en reivindicar y en establecer la importancia que la parte manual tiene en el proceso creativo, ya que las intenciones, pretensiones, ideas, conceptos o sensaciones, de los que se vale el artista no son el único agente que interviene directamente en la gestación de una obra, éstos no deberían jugar un papel más protagónico que la técnica, a menos que la pintura se conciba, peyorativamente hablando, como una mera ilustración de dichos componentes en donde las alternativas de resignificar la obra son nulas puesto que el significado es una obviedad y no existe otra manera de entenderla. En esta hipotética situación en donde la obra pictórica se usa como mera ilustración, ésta carece de vitalidad, de poder valorarla de múltiples maneras y de esa parte emotiva que trastoca fibras sensibles y se vuelve frívola como esas pinturas que son pura ostentación de virtuosismo técnico que a lo más impresionan por la manufactura pero solamente provocan eso.

La creación artística fue concebida desde la Edad Media como un simple y vulgar oficio, *una habilidad manual de menor categoría*³⁷. Prácticamente esta categorización se siguió utilizando hasta muy entrado el siglo XVIII, independientemente de que en la última etapa del Renacimiento y en los inicios del Manierismo se empezó a valorar de otra manera la labor del pintor y del escultor. A mediados del siglo XVIII se establecieron las *bellas artes*, en donde se englobaban aquellos oficios que tienen como finali-

35 Ibíd. p. 97.

36 Arnold Hauser, op.cit. p. 310.

37 Philip Ball, *La invención del color*; Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 25. Además, consúltese el primer capítulo de esta tesis.

dad representar y *embellecer* la realidad. Como consecuencia de este suceso, la concepción que se tenía de la pintura se modificó notablemente al adquirir una nueva función ética. En tiempos recientes la creación artística está relacionada comúnmente con creencias como lo son la “inspiración divina” o que el artista realiza su obra por medio de fortuitas ocurrencias e invenciones de su genial personalidad. No obstante, la pintura no es únicamente un abandono impulsivo hacia la emoción, hay de por medio un trasfondo y ciertos conocimientos previos que ayudan a que este flujo incesante de sensaciones se plasme del modo más apropiado al mismo tiempo que las intensiones se ven condicionadas por las alternativas que ofrece la materia pictórica. Dichas creencias populares han engendrado una especie de mito alrededor del artista y a mal interpretar los procesos creativos de la pintura. Debido a estas eventualidades se ha tergiversado la forma en que se conjugan teoría, emoción o sensación y técnica en la elaboración de una obra de arte. Al mismo tiempo, para la creación pictórica es indispensable la adquisición de ciertas habilidades y conocimientos que únicamente pueden ser alcanzados a partir de una constante práctica. En estos asuntos de la pintura, muchas cosas se aprenden única y exclusivamente al efectuarse con regularidad y con disciplina. Esta es una labor que no se domina con la mera contemplación, al respecto Hebbel afirma que:

El entusiasmo que un artista tiene por su ideal no puede probarlo sino realizándolo por todos los medios de su arte. No basta con mirar las nubes y exclamar: °qué diosa veo!, eso no hace a la diosa sobre la tela. Y no es siquiera cierto que vea a la diosa: sólo puede conquistarla, pintándola.³⁸

Tampoco este *ideal* del que habla Hebbel se consigue por medio de la pasividad, es preciso e indispensable ensuciarse las manos día con día en el taller. De cualquier forma, en los comienzos de la temprana Era Moderna, los talleres de pintura se organizaban de tal manera que el joven discípulo aprendía a pintar *pintando*, de ninguna manera esperaba a que la gloriosa musa de la inspiración hiciese su triunfal y esporádica aparición. Asimilaba y comprendía lo que es la pintura a partir de la cotidiana convivencia

38 Damián Bayón, op.cit. p. 98.

y aplicación de los materiales que constituyen la base sustancial de esta manifestación artística. Las ideas llegaban después y no eran una finalidad en un principio, conocer y dominar el oficio se convertían en un prerrequisito forzoso que no se ponía en tela de juicio. No obstante, esta organización del taller de pintura se fue modificando con el paso del tiempo, al igual que las estructuras sociales, económicas y las relacionadas con los modos de producción. Los maestros de los talleres se resignaron a no tener alumnos, la labor pictórica dejó de ser hecha por varias personas para que a la postre se convirtiese en un trabajo de solitarios que comenzaron a descuidar la técnica dándole prioridad a las consideraciones y connotaciones significantes del medio pictórico que aparentemente eran capaces de emancipar al pintor de la progresiva alineación del hombre común y corriente. Es indudable que la incesante influencia de las teorías, que partieron en primer lugar de la filosofía idealista hecha por algunos piadosos alemanes, paulatinamente se expandieron a los terrenos de las bellas artes en donde propiciaron la modificación de las finalidades que la pintura perseguiría. De esta manera, el conocimiento práctico cayó en desuso después de la revuelta emocional del Romanticismo que precedió al período Neoclásico el cual *entendía que todas las formas de experiencia podían ser reducidas a estructuras racionales dentro de las cuales era posible hallar todo tipo de explicaciones*³⁹ La principal herramienta para cumplir con esta faena era la razón que podía *hacer explícito y transparente un orden ideal y absoluto que determinaba el procedimiento constructivo de toda forma de conocimiento*. Paulatinamente este modelo explicativo de la realidad empezó a flaquear. Así, *la crisis del sistema clásico de pensamiento se puede entender como el agotamiento de la posibilidad de recomponer la diversidad de las formas de la experiencia en un único lenguaje, capaz de dar cuenta de la pluralidad multifacética de lo real*. La tan ansiada creación de categorías cuantificables además de universales por medio del raciocinio, fue vapuleada y desechada por el ímpetu emocional romántico que volcó sus esfuerzos en exaltar la parte sensible del individuo y romper con toda norma restrictiva. Y aún en nuestros días se alcanzan a percibir algunas resacas ideológicas que han

³⁹ Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: José Miguel G. Cortes, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 93.

sido heredadas de esta época, algunas de ellas están contenidas dentro de una frase de Goethe que reza de la siguiente forma:

*El genio no debe imitar a modelos, ni observar regla alguna, ni aprovecharse de las ajenas, sino de las propias*⁴⁰.

Con el advenimiento del Romanticismo se gestó un nuevo sistema de teorías para entender la realidad. En esta época la concepción del arte se transformó considerablemente ya que se engrandecieron algunas cualidades que antes no tenían relevancia alguna. Surgieron categorías o apelativos como los de *genialidad* y *originalidad*, si bien es cierto que desde las postrimerías del siglo XVI ya se le otorgaba una considerable prioridad a la particular manera en que el artesano aburguesado desarrollaba su oficio. De cualquier manera, se extendió gradualmente la creencia de que lo mejor que podía hacer el artista era ensalzar su capacidad de invención y su talento, al mismo tiempo, la obra debía ser innovadora y una manifestación única del espíritu de su creador. Por lo que el oficio como tal fue descuidado en pos de la estimación de estas nuevas cualidades. Paulatinamente el abandono de la técnica y el cambio en la concepción del fenómeno artístico trajeron como consecuencia que muchos artistas ignorasen las cuestiones más elementales de su oficio. Además de esto, se empezaron a propagar algunas de las falsas creencias que giran en torno a la creación de una pieza artística. Y es entonces que se especula que antaño el proceso para producir una pintura era un misterio, solamente se conocía quien había hecho la obra pero no cómo, y para aludir a esta situación, se hablaba de *los secretos de los antiguos maestros*.

Es cierto que no existe una concepción inmutable de la pintura, ya que responde a una *esencia histórica* que está condicionada por las transformaciones sociales y por los avances científicos. En el siglo XIX, después de la invención de los daguerrotipos por parte del francés Deguerre, la pintura se vio en la necesidad de modificar su manera de proceder. Al respecto, Nicholaes Mirzoeff habla de la *Muerte de la pintura*⁴¹, porque ésta se hizo

40 Lionello Venturi, *Historia de la crítica de Arte*, 2 ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 177.

41 Nicholaes Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 187. *También véase el tercer capítulo de esta tesis donde será retomado este suceso con más profundidad..*

obsoleta para la representación del mundo exterior con la llegada de la fotografía, la cual resultó ser un medio más eficaz para la reproducción mecánica de la realidad en un menor tiempo y con un costo mucho más bajo. De la misma forma, la *Unicidad* y la *Autenticidad* del Arte, concebidas por Walter Benjamin⁴² como aquella esencia que define y caracteriza a una obra de arte, se perdió después del desarrollo tecnológico que permitió la invención de herramientas y artilugios que podían copiar mecánicamente y difundir masivamente a las obras de arte.

Además de las necesidades “existenciales” de la libertad y de la ruptura con las formas tradicionales, se han presentado la invasión y el desarrollo de la ciencia aplicada así como la apertura de las fronteras del campo de acción de las distintas manifestaciones artísticas. Todos estos factores se han conjuntado para dar paso a esa malsana manía por la creación a toda costa de la novedad a finales del siglo XIX y a comienzos del XX, trayendo como consecuencia unas décadas después la banalización de la práctica pictórica.

El espíritu combativo de los artistas de vanguardia, que se oponían al arte oficial de la Academia, buscaban la renovación de los convencionalismos morales y artísticos por lo que usaron a la pintura en contra de la cultura misma. Así, en las Vanguardias del siglo XX quedó atrás aquella sentencia que establecía que *las creaciones humanas del pasado tenían inherente un principio de “duración” y de continuidad*⁴³. También hubo una predisposición evidente a usar la pintura como medio para articular una protesta y un discurso crítico para cambiar la adversa situación que imperaba en aquel entonces. Es así que la técnica se ve relegada en pos de exteriorizar un mensaje.

Habrán varias posturas adoptadas por el artista moderno en relación a los procesos creativos del arte. Para algunos puede resultar un proceso meticuloso y muy estructurado. Pero para otros la obra se crea a partir de una mera especulación o jugueteo accidental con los materiales. Esta última actitud caracteriza principalmente al Expresionismo abstracto y al Informalismo europeo que recurren con demasiada frecuencia al accidente “inesperado” para ejecutar una pintura. Por lo demás, existe una frase de Picasso que

42 Yves Michaud, op.cit. p. 72.

43 Gillo Dorfles, op.cit. p. 10.

permite entender un poco mejor cómo es que opera este tanteo y replanteamiento en la creación artística; dicha expresión alude al hecho de que en la modernidad no hay disposiciones definitivas ni mucho menos reglas que no puedan variarse de acuerdo a las necesidades del momento:

Yo sé cómo empiezo un cuadro, lo que nunca sé es cómo lo voy a terminar⁴⁴.

La creación artística se vuelve una constante problematización entre el querer y el poder hacer, entre el *qué* y el *cómo*, hasta que por fin se llega a la obtención de un resultado concreto que a veces permanece subordinado a una teoría, a un concepto o a una actitud crítica. También es cierto que en los sesentas con el Pop art, pero sobre todo con los ensamblajes de Rauschenberg, se propagó el uso de materiales *efímeros, heteróclitos, toscos y pobres⁴⁵*, Dorflès apunta que estos *denotan el amor a la afinidad que nuestra época advierte por los despojos de las otras civilizaciones*. Del mismo modo, el italiano agrega respecto a la fragilidad y a la condición efímera que presentan gran número de obras de la actualidad, que es este un *arte creado para no durar, arte que sabe aprehender lo instantáneo y fijarlo sólo para la duración que debe ser más bien intencionada que definitiva*. De esta manera, con el advenimiento del arte conceptual en la misma década de los sesentas tuvo lugar una subversión de valores en donde la parte manual o mecánica del arte dejó de tener importancia alguna. Lo único que será considerado como valioso dentro de esta corriente, es la justificación “racional”, el cuestionamiento del concepto arte además de la adecuación a una idea en torno a la cual se pudo “crear” la obra. Después de esta intelectualización de la creación artística, muchos principios fundamentales serán despojados de validez alguna o proscritos.

Otros artistas optaran por únicamente planear la pieza y encargarle a alguien más su realización, como es el caso del arte kitsch de Jeff Koons que contrata a hábiles artesanos europeos para que se ocupen de la parte manual de la obra que él ideó previamente. No

44 Damián Bayón, op.cit. p. 96.

45 Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: *Gillo Dorflès*, op.cit. p. 71 y 154.

significa que de un día a otro se dejara de pintar; sencillamente estas cuestiones pasaron a un segundo plano en el mundo oficial del arte de los sesentas y setentas ya que algunos artistas le dieron prioridad a las concepciones, otros dejaron en paz los medios convencionales para poder experimentar con los nuevos avances tecnológicos y otros prefirieron crear piezas desechables o efímeras por medio del aprovechamiento de desperdicios; así, *el atractivo de la inmortalidad*⁴⁶ dejó de ser un condicionante para la creación plástica, ya que ahora:

Es frecuente que se conciba la obra de arte, al menos para los vanguardistas, como algo efímero y algunas veces de “usar y tirar”, según ocurre en los happenings.

En estos precisos momentos en que el artista puede hacer lo que quiera y con la intensidad que se le venga en gana, en el sentido de que puede adscribirse en cualquier corriente histórica y usar todo lo que esté a su alcance, ¿qué importancia podría tener que el pintor malgastara su tiempo en aprender algo que en realidad no le es indispensable ni mucho menos necesario, en donde el propósito, la parte conceptual o la idea generatriz son más relevantes que la obra misma? Una posible respuesta a esta cuestión sería considerar que no importan las presunciones que se tengan respecto a las finalidades o nociones del arte, la materia que comúnmente se emplea para la ejecución de una pintura se sigue comportando de manera parecida a como lo hacía hace cientos de años. Por esta lacónica razón merece que se le conceda un poco más de atención al comportamiento de las sustancias con que el pintor suele ejecutar su obra. Por lo demás, una de las tantas finalidades que tiene el buen uso de los materiales radica en que la pieza se conserve en buen estado el mayor tiempo posible, siendo un testimonio del ímpetu creador de una época. Francis Bacon se expresa de la siguiente manera en torno a la permanencia de una obra de arte:

Aunque se pudiese hacer una imagen maravillosa de algo que desapareciese en unas horas, la potencia de la imagen se crea,

46 Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: *Stefan Morawski, Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península, 1977, p. 116.

*en parte, por su posibilidad de resistencia, su capacidad de perdurar. Y, claro está, las imágenes acumulan más sensaciones a su alrededor cuanto más perduren*⁴⁷.

Más allá de las frívolas cuestiones del coleccionismo, de las costosas faenas de la conservación de los bienes materiales y de otros intereses, valdría la pena reconsiderar la postura del arte hecho a partir del propósito de durar tan sólo unos instantes para luego dejar de existir, con el objetivo de juzgar la importancia de la *acumulación de sensaciones* enunciada por Bacon. De cualquier manera, es verdad que no existe un método específico y único para la creación de una obra de arte. En todo caso, hay toda una serie de recetas y metodologías para llevar a cabo esta empresa. De esta forma, aquellas reglas podrían considerarse un aspecto “objetivo” de la pintura, ya que, sin importar las modas artísticas y otros factores ajenos, la materia tiene ciertas propiedades físicas y químicas que son autónomas a los ideales pasajeros, un “principio de realidad” que según Barreiro restringe la manera en que el individuo manipula las sustancias:

*(...) el hombre necesita adecuarse a la medida del objeto. Su libertad está en relación al objeto y sujeta a las condiciones que este le impone. (...) necesita adecuarse a las exigencias de su mundo objetivo, seguir sus leyes, adecuar su conducta a las condiciones del objeto*⁴⁸.

Habría que señalar, antes de concluir este apartado, un asunto que aún no ha sido abordado y es que la importancia que se le da al aspecto manual en este capítulo no está encaminada a encumbrarlo por encima de los demás componentes que contribuyen a la creación de una obra pictórica. La técnica por sí misma no es una *finalidad*, es un medio o un vehículo que puede elevarse por encima de lo material y llegar a excitar el ánimo del hipotético espectador, debido a que:

La perfección técnica no es un patrón de calidad artística; es pura y simplemente el resultado de la habilidad profesional en

47 David Sylvester, *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Polígrafa, 1977, p. 58.

48 Juan José Barreiro, *Arte y sociedad*, México, Edicol, 1977, p. 20.

*un terreno artístico determinado, como puede ser el caso de un copista o de un falsificador*⁴⁹.

Por lo demás, habrá que entender que en el mejor de los casos la técnica puede llegar a ser un requisito indispensable para la ejecución de una pintura, pero únicamente eso, puesto que el nacimiento de la obra de arte es una adecuación recíproca de medios y fines, una continua transformación de los unos por razón de los otros, una conformación de ambos en completa dependencia entre sí⁵⁰. La artesanía y el virtuosismo técnico necesitan ir más allá del oficio para convertirse en arte. Las meras justificaciones conceptuales así como los discursos “filosóficos” ilustrados por medio de “pinturas” no son arte, debido a que:

*El arte no sólo es espíritu ni sólo trabajo manual, es la fusión de ambas cosas, y si se descuida cualquiera de las dos, se expía enseguida la falta*⁵¹.

El pintor necesita forzosamente no fingir algo que no es o que no siente, tener la convicción de hacer las cosas por un motivo personal y juzgar que la técnica puede ser un aliado en la expresión íntima de su personalidad o de alguna vivencia o sensación. Se debe entender que la técnica es un conocimiento del que puede valerse y sabiendo algunos principios básicos, le es posible variarlo y apropiárselo de acuerdo a sus intenciones, a su temperamento y a su particular manera de entender la realidad.

Todo artista verdadero necesita *un cierto grado de imaginación para crear, de inspiración para producir, y de técnica para trabajar*⁵². Pero sobre todo, deberá entenderse que al artista no le es posible hacer todo lo que quisiera, puesto que está limitado o condicionado de muchas maneras, una de esas tantas condicionantes es la técnica. Por eso el artista no hace lo que quiere, hace lo que puede, manualmente hablando.

49 Stefan Morawski, op.cit. p. 133.

50 Arnold Hauser, op.cit. p. 308.

51 Max Doerner, op.cit. p. 154.

52 J. D. Calderaro, *La dimensión estética del hombre. Ensayo psicológico sobre el arte*, Buenos Aires, Paidós, 1961, p. 18.

SEGUNDO CAPÍTULO. (Tercera Parte)

FACTOR IDEOLOGICO⁵³

(...) *ni nuestra imaginación ni nuestros sentidos podrían garantizarnos jamás cosa alguna si nuestro entendimiento no interviniera.*
Descartes⁵⁴

Los sistemas de creencias y de representaciones, como el arte, la cultura, la ciencia, la filosofía, la religión, impiden que exista una aproximación objetiva y directa con nuestro entorno natural. La visión y comprensión que tenemos de la naturaleza depende en gran medida, y se encuentra restringida, por el universo de símbolos, códigos y lenguajes que el Hombre ha creado para entender y representar la realidad.

La gran mayoría de las diversas épocas se caracterizan por tener un modo para concebir sus circunstancias, una *ideología* o un *paradigma* que ha entretejido de significados todo el entorno. Ese particular sentido concedido al Universo, combinado con ciertas eventualidades, conviene la forma en que el individuo se vincula y entiende las cosas que lo circundan. Riegl asocia esta circuns-

53 Antes de comenzar con este apartado, señalaré algunas breves puntualizaciones con respecto al término Ideología, el cual Es una visión del mundo (...) *una construcción intelectual que explica y justifica un orden social existente* (...) Por lo demás, Althusser agrega a esta definición que la ideología es un (...) *sistema de representaciones -imágenes, mitos, ideas o conceptos- poseedor de una lógica y un rigor propios y dotado de una existencia y de un papel histórico en el seno de una determinada sociedad. Por lo tanto, la ideología es la expresión de la relación de los hombres con su "mundo", o sea la unidad superdeterminada de su relación real y de su relación imaginaria con las condiciones de existencia reales.* Todas estas definiciones fueron extraídas de: Alfredo De Paz, op.cit. p. 35-36.

54 Descartes, *Discurso del método*, 11 ed. Buenos Aires, Losada, 1976, p. 72.

tancia con las peculiaridades que cada estilo artístico posee ya que:

*Todo estilo artístico tiende exclusivamente a la reproducción de la naturaleza, pero cada uno tiene su propia concepción de la naturaleza.*⁵⁵

De esta manera, en las civilizaciones de la antigüedad la cosmovisión de la realidad era determinante y fundamental para la vida misma, a partir de esas estimaciones se hacían rituales, templos, guerras, sacrificios, artilugios y demás cosas indispensables para la supervivencia. Las manifestaciones artísticas de aquellos días tenían un vínculo estrecho con esas creencias sobrenaturales, Lévi-Strauss menciona que *estas sociedades han colocado su expresión estética y buscado su satisfacción en toda suerte de relaciones con lo sobrenatural: su arte es mágico o religioso.*⁵⁶ La mayoría de las representaciones de aquel momento estaban “deformadas” para cumplir con el propósito de plasmar la realidad a partir de su muy particular concepción de la misma. Se trataba de modificar las percepciones para compaginarlas con su cosmovisión y para cumplir con este objetivo no había mayor alternativa que llevar a cabo una arbitraria manipulación de las formas, de los colores y del espacio, ya que *obedece a que el universo en el cual viven estos pueblos es un universo en gran parte sobrenatural. Siendo sobrenatural, es irrepresentable por definición, puesto que es imposible producir el facsímil y proporcionar el modelo, es por esta razón que las exigencias del arte rebasan siempre los medios del artista.* Por lo demás, gran parte de los vestigios que nos han sido legados de las antiguas civilizaciones demuestran una concepción única y peculiar de la naturaleza que difiere considerablemente de la nuestra. Todas estas maneras de confrontar las circunstancias quedan patentes en un tipo de arte que está estrechamente ligado a los rituales y a la magia, por esta razón, es animista, totémico y simbólico. Además de estas características, el arte paleolítico y neolítico asume compromisos más urgentes o próximos a las necesidades esenciales de la

⁵⁵ Citado en: Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 3 ed. Barcelona, Labor, 1973, p. 295.

⁵⁶ Esta y las siguientes notas fueron extraídas de: George Charbonier, *Arte, Lenguaje, Etnología. Entrevistas de George Charbonier con Lévi-Strauss*, 5 ed. México, Siglo XXI, 1977, p. 76 y 127.

existencia y tal vez por eso posee esa forma un tanto extraña en comparación con nuestra idea del mismo, ya que es una expresión que tiene como finalidad afrontar las premuras de la comunidad, no es un asunto exclusivo de unos cuantos sino un nexo que reúne a todos los integrantes del grupo con la naturaleza o con el todo. El arte es una herramienta para controlar a las fuerzas inhóspitas de la naturaleza, le proporciona al hombre de las cavernas los medios necesarios para subsistir y para ejercer un poder sobre sí y sobre el hostil exterior que lo envuelve y lo acecha.

Muchas teorías e ideas, que no necesariamente se suscitaron en el seno mismo del arte, se comenzaron a utilizar para la ejecución y justificación de una obra. Evidentemente no es algo que exclusivamente haya ocurrido en nuestros días. Desde aquellas arcaicas civilizaciones hasta los concilios del medioevo, donde se estandarizaba la representación gráfica de la Biblia, hasta las posturas cuasi científicas con un tinte humanista del Renacimiento o en cualquier período de la Humanidad, se podrá percibir que el arte ha estado influenciado por algún ideal, paradigma, teoría o ideología, es decir, todo un aparato de creencias en torno al cual se ajustan las acciones y pensamientos de la humanidad, ya que las formas artísticas y sus cambios –tal y como sucede en cualquier otra parcela que forme parte de una determinada situación histórica– están condicionadas por una particular visión del mundo.⁵⁷ Precisamente con la Filosofía idealista del siglo XVIII, el arte perseguiría nuevas finalidades conceptuales que en un principio le fueron impuestas. De esta manera, se creó una ciencia filosófica que validaría su reciente autonomía, la Estética, la cual le atribuía a este oficio cualidades trascendentales que no partían de la esencia misma de la pintura ya que se le vinculaba con la ética y la moral, al mismo tiempo, tuvo una mayor importancia el lado intelectual que el manual por lo que se menospreció su carácter imaginativo y concreto. Los historiadores y críticos de aquella época adquirieron demasiada importancia al instaurar ciertas condicionantes para la práctica pictórica:

(...) no se dio la confluencia del factor pragmático con el factor ideal. De ahí que la historia que se llevó a cabo fue más la del concepto del arte, que la del arte en su concreta realidad. El

57 Estela Ocampo y Martí Peran. op.cit. p. 104.

*efecto de una tal situación de cosas bajo el aspecto de teoría estética consistió en atribuir al arte el oficio de abrir la puerta al Infinito, conocer lo Absoluto y dejar a la razón y a la ciencia la tarea de conocer lo Finito. El arte se convertía, pues, en una especie de superfilosofía, o en una pseudofilosofía, pero desaparecía su carácter específico de arte*⁵⁸.

Susodicha *pseudofilosofía* artística fue llevada hasta sus últimas consecuencias en las postrimerías del siglo pasado. Además de esta letárgica función ideal, las bellas artes se juzgaron en el Neoclásico a partir de las reproducciones romanas del arte griego, Winckelmann⁵⁹ el teórico principal de dicho período encabezó esta faena; éste *invirtió la posición y valoró el arte moderno en base al arte de los antiguos griegos. La perfección había sido transferida del presente al pasado. Por lo cual los idealistas extrajeron de estas premisas una consecuencia lógica: en la era moderna el arte ha muerto, a causa de haberse disuelto en la ciencia filosófica*⁶⁰.

En estos caóticos momentos en donde cualquier cosa aspira a ser catalogada como arte, surgen muchos cuestionamientos respecto a cómo fue esto posible y cuáles las circunstancias que permitieron sustentar esta postura. Una de esas eventualidades, citada unas líneas arriba, es la Estética que favoreció de buena manera así como todo el aparato teórico e ideológico entretejido alrededor de algunos proyectos instaurados por aquellos filósofos que se vieron seducidos por el idealismo en las concepciones de la *esencia*, de la *universalidad* y de la *objetividad* del *buen gusto*. De cualquier forma, las cosas no cambiaron repentinamente, se necesitó que se pusieran en práctica estas ideas y también que las circunstancias posibilitaran el florecimiento de un nuevo sistema que respondía aparentemente a otras necesidades. Dichas nociones desembocaron en otro modo de concebir el arte y esto se puede constatar en las posturas asumidas por los mismos pintores.

58 Lionello Venturi, op.cit. p. 192.

59 Afín a esta circunstancia Berger señala que (...) *la excelencia del arte griego, proclamada por Winckelmann, no haya sido verificada por su autor en ningún original y que su comercio con el arte griego se base en las solas copias romanas que tenía a su disposición*. Extraído de: René Berger, *Arte y Comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 79-80.

60 Lionello Venturi, op.cit. p. 236.

Así, lo que un David pretende con sus cuadros de escenas históricas difiere considerablemente de lo que un Chardin plantea con sus naturalezas muertas. Estas eventualidades de una u otra manera influyeron directamente en el ensanchamiento de las pretensiones que el arte seguiría durante gran parte del siglo XX, por lo cual, los límites se desbordaron de manera abrupta y se tergiversó la concepción misma de la pintura hasta el punto de que en algunos casos pudiese ser una actividad más cercana a la especulación filosófica, un “arte” que se justifica a partir de crear discursos y no obras plásticas como tal.

Los ideales y propósitos que se han convenido tácitamente sobre la función específica del arte en una época determinada han restringido su ejecución y las finalidades que persigue. Muchos artistas de nuestra época son consientes de esta sentencia malgastándola y cuestionándola hasta el cansancio, desembocando en lo que algunos lamentan y otros vitorean. Pero aquí el problema, si puede ser calificado como tal, es otro, el papel de las ideas en relación con nuestra concepción de lo que nos circunda. Consecuentemente en esta reciprocidad idea/realidad el arte lo quiera o no se ve involucrado y hasta afectado. Pareciera que el Hombre le da demasiada importancia a sus ideas, el papel que éstas cumplen se exagera y no se reflexiona en torno a la gran diferencia que existe entre la idea de la realidad y la realidad misma, puesto que las reflexiones que surgen de la realidad no son la realidad. Ortega y Gasset, en su libro *La deshumanización del arte*, enuncia que *pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo (...) la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella*⁶¹. Antaño se creía que la Tierra tenía una forma plana, posteriormente que la sostenía una tortuga gigante, después fue pensada como una esfera perfecta que ocupaba el centro del universo y posteriormente como un cuerpo celeste más dentro de un sistema solar que a su vez formaba parte de una galaxia, lo cual no implica que efectivamente nuestro planeta haya sufrido abruptas transformaciones a lo largo de los siglos, simplemente las ideas en torno a lo que se creía que era cambiaron. Por lo demás, como señala Alfredo De Paz no hay un elemento o

61 J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, México, Planeta, 1985, p. 40.

aspecto de lo real *que no se modifique de acuerdo con el conocimiento que tenemos del mismo*,⁶² aunque también aquí entran en pugna las experiencias que se tienen del Universo.

Respecto al arte, durante el Romanticismo los artistas volcaron sus esfuerzos en representar, enfatizar y ensalzar la importancia de las emociones y sensaciones, lo cual no representa que la sensibilidad de la gente de ese tiempo fuera más intensa y que los poetas y pintores sintieran de manera diferente a lo que sus antecesores apreciaban⁶³, simplemente ese énfasis hizo que las cosas se advirtieran de otro modo aunque no hubiese ocurrido un cambio sustancial como tal en cuanto a la percepción sensorial de la realidad. Pero retomando el ejemplo de las diversas nociones alrededor de la Tierra, estas estuvieron convenidas por algunas circunstancias específicas y se modificaron por giros sustanciales en los paradigmas que imperaban. En algunos casos, los avances en el campo de la ciencia aplicada fueron los culpables de dichas transformaciones, en otros, las ideas adquirieron tal autoridad que eran incuestionables y determinaron de una manera específica la manera en que los individuos juzgaban la realidad, como lo sucedido durante la Edad Media con el feudalismo y la concepción cristiana de las jerarquías sociales. De cualquier forma, las diversas manifestaciones artísticas durante estos replanteamientos también fueron pensadas de otro modo para amoldarse a estas nuevas creencias.

La *representación* y la *presentación* de la realidad se han convertido desde mediados del siglo pasado en uno de los principales problemas en los que se ha visto inmiscuido el arte. Algunas soluciones a esta problemática muestran y reflejan una nueva manera de entender y apreciar la realidad, lo que evidencia que se ha efectuado una alteración en los mecanismos de interacción de los individuos con su entorno. Asimismo, se ha propuesto en el transcurso de esta época una paulatina transformación del contexto y de los principales sistemas de conocimiento de los que se vale la humanidad. Además, no sólo en el campo de las artes sino también en la publicidad y en los medios masivos de comunica

62 Alfredo De Paz, op.cit. p.153

63 Arnold Hauser, op.cit. vol. 2, p. 242.

ción ha habido una acentuada preponderancia por la visualidad a partir de los modelos utilizados en el diseño gráfico. Arnold Hauser apunta, en su *Historia social de la literatura y el arte*, lo siguiente en torno al constante devenir de la concepción de nuestra situación:

*Toda verdad tiene una cierta actualidad; (...) la realidad está como nosotros en constante movimiento, desarrollo y cambio, es la suma de fenómenos siempre nuevos, inesperados y casuales, y, nunca puede ser considerada como conclusa*⁶⁴.

De acuerdo a ese constante devenir de los acontecimientos se van mudando los usos y las costumbres que acompañan al sistema ideológico que pretende definir, explicar, categorizar y predecir lo que acontece. Este persistente trajín entre lo que se concibe y lo que se cree en torno a la realidad ha estado presente en toda la historia. Es el eterno *tejer-destejer* de la verdad al que Benedetto Croce alude y el cual menciona, en su *Breviario de Estética*, lo siguiente:

*Nuestro pensamiento es pensamiento histórico, proceso del desarrollo de un desarrollo, y apenas se ha pronunciado la cualidad de una realidad cuando ya la cualidad no vale, porque ella misma ha producido una nueva realidad, a la que corresponde una cualidad nueva. Una nueva realidad (...) que cambia al hombre intelectual en el hombre práctico (...) dando lugar a un nuevo sentir, a un nuevo desear, en la cual no puede detenerse el espíritu, porque solicita, ante todo, como nueva materia, una nueva intuición, una nueva lírica, un nuevo arte.*⁶⁵

Entonces las apreciaciones o cualidades que vemos o que creemos ver en nuestra particular situación generan una *nueva realidad* que modifica las experiencias, los hábitos, los conocimientos y en general el sentir y el entendimiento de los sucesos del día a día. Sin embargo, el arte puede crear su propia concepción que estará o no de acuerdo con

⁶⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., vol. 3, 20 ed. Barcelona, Labor, 1988, p. 261.

⁶⁵ Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993, p. 65.

el paradigma vigente, ya que:

*La creación artística obedece a las ideas de su tiempo, pero no es menos cierto que puede reaccionar en contra de ellas. Más aún, son muchas las ocasiones en las que una propuesta artística es valorada por la originalidad que denota*⁶⁶.

Por lo demás, la mayoría de las ocasiones es asociada la validez o importancia de una propuesta artística con la singularidad que posee o con la manera en que rompe con los esquemas que le preceden, ya que el impulso creador nunca permanece subordinado a reglas inamovibles y mucho menos a leyes universales aunque a veces puede verse condicionado por algunos factores ajenos a la esfera del arte. Por esta razón, los paradigmas que definen a una época pueden ser vituperados o cuestionados por las diversas artes y a su vez, éstas se verán influenciadas por susodichos esquemas cognitivos, aunque esto no implica que las obras de arte vayan a reflejar cabalmente a estas construcciones intelectuales.

Ortega y Gasset señala que: *De pintar las cosas se ha pasado a pintar las ideas: el artista se ha cegado para el mundo exterior y ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos. Y agrega: Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa; luego, en lo subjetivo; por último, en lo intrasubjetivo*⁶⁷. ¿Qué tanta credibilidad se le puede otorgar a estas sentencias?, ¿en verdad puede concebirse esta evolución de lo objetivo a lo intrasubjetivo en el arte occidental?, ¿podríamos señalar que el intelecto en las manifestaciones artísticas del neolítico, de las primeras civilizaciones, del románico tardío, etc., se encuentra ausente, ya que sólo hacían un registro fidedigno y objetivo de lo que creían ver? Una respuesta al planteamiento realizado a partir de las ideas de Ortega y Gasset, lo proporciona Francastel al proclamar lo siguiente:

*En su esencia, la obra no expresa lo real, sino que ofrece un modelo selectivo de ordenación de las sensaciones visuales*⁶⁸.

66 Estela Ocampo y Martí Peran, op.cit. p. 31.

67 J. Ortega y Gasset, op.cit. p. 41 y 203.

68 Esta y las subsiguientes citas fueron extraídas de: *Pierre Francastel, Sociología del arte*, Madrid, Alianza y Emecé, 1975, p. 34, 82 y 84.

Es así, que los elementos de los que se vale el artista para la creación de una pintura, no parten exclusivamente de los obtenidos por la visión también resulta relevante el papel que desempeña la parte racional y sobre todo las intenciones que subyacen en los procesos creativos. Además, el susodicho teórico francés agrega que el trabajo de los artistas *no es el de transcribir lo percibido por el ojo, sino el de representar lo concebido por el intelecto*. Al “copiar fidedignamente” el entorno las ideas no se descartan, tampoco las sensaciones son apaciguadas y dejadas a un lado. Es más, el intelecto, las emociones y la memoria condicionan nuestra manera de ver y de representar la realidad, ¿en qué medida cada uno de dichos elementos participa dentro de este proceso? Para responder a este cuestionamiento habrá que contextualizar cada caso particular y entender que el temperamento y el carácter que cada artista tiene son únicos y fundamentales en estos asuntos, por lo que su manera de conducirse puede ser semejante a la de los demás pero nunca igual.

Por otro lado, Francastel añade otra variable en el proceso de la representación de la realidad, a saber, un condicionante social ya que:

La meta del arte figurativo no es hacer un duplicado de lo real aprehendido en su totalidad, sino fijar valores espacio-temporales, es decir, selectivos que corresponden a la memoria común de cierto grupo y a la capacidad de intervención de ese grupo sobre el orden físico y sobre el orden humano que lo rodean.

Así pues, no hay los argumentos necesarios para sostener que el arte naturalista que se ha producido en Occidente es objetivo. Siempre habrá un intermediario entre lo que se ve y lo que se cree ver, entre la realidad y la representación de la misma. El artista no es un autómatas que registra fielmente lo que captan sus ojos; todo lo contrario, es un ser sensible y un ser social que está restringido para apreciar su entorno. Las condicionantes pueden ser de diversas índoles, como ejemplo se encuentran las ideas, la cultura, las sensaciones, las costumbres o tradiciones, los avances científicos y tecnológicos además de las ideologías que imperan en un momento dado. De cualquier forma, sería un grave error creer que la objetividad se encuentra presente en cada una de las manifestaciones artísticas que representan las cosas que nos rodean de manera naturalista.

Asimismo, Otto Pacht señala que *la visión totalmente desprovista de conocimientos no existe*⁶⁹, ya que nuestra visión está codificada pero no estandarizada, de lo contrario todos apreciarían las mismas cosas y los pintores ofrecerían las mismas soluciones plásticas a un problema dado. Por lo tanto, no hay un enfrentamiento directo del artista con la Naturaleza, en medio de esta confrontación se encuentra tanto su formación profesional como social, puesto que *no hay una aproximación objetiva o incontaminada a las cosas, sino que nuestra visión y comprensión depende de nuestros parámetros culturales, es decir del universo de símbolos que manejamos*⁷⁰. Dichos parámetros culturales, de acuerdo con las ideas de Cassirer, son el arte, la religión, el lenguaje y el mito, los cuales funcionan como instituciones que legitiman y perpetúan a la cultura. Es por ese motivo que *las idiosincrasias tienden a acumularse en torno a un número limitado de paradigmas*⁷¹, en este sentido adquiere gran relevancia el contexto histórico en el que se origina una determinada propuesta artística, sea figurativa o abstracta; así, al descontextualizar un estilo artístico para insertarlo en otra época, se puede apreciar como pierde su relevancia, su calidad propositiva o hasta su noción artística. De acuerdo a esta suposición “descontextualizadora”, supongamos que el Neoclásico en vez de surgir a finales del siglo XVIII se haya suscitado en el mismo instante en que el arte helénico del siglo V a.C. se producía, ¿acaso no resulta incongruente y hasta absurdo este nuevo estilo artístico? Por lo cual, el carácter histórico de las manifestaciones del espíritu adquiere gran relevancia para su estudio y apreciación; asimismo, los paradigmas son un referente fundamental que no pueden pasarse por alto a la hora de tratar de dilucidar las significaciones de un estilo o de una obra de arte.

TERCER CAPÍTULO



SITUACION ACTUAL DE LA PINTURA.

69 Otto Pacht, *Historia del arte y metodología*, Madrid, Alianza Forma, 1986, p. 67.

70 Estela Ocampo y Martí Peran, op.cit. p. 129.

71 Stefan Morawski, *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península, 1977, p. 172.

*La única cosa a decir acerca del arte es que es una cosa.
Ad Reinhardt*⁷²

Muchas de las circunstancias actuales en torno al arte se han heredado de una escisión ideológica que se originó a partir del siglo XVIII⁷³. En ese entonces, la artesanía y el arte son divididas, si bien es cierto que los orígenes de esta ruptura pueden rastrearse desde finales del siglo XVI donde el artesano comienza a aburguesarse y a valorar de distinta manera sus obras. Asimismo, apareció un nuevo concepto del arte que dividía a esta actividad en dos distintas modalidades, una funcional y otra meramente contemplativa: Arts & crafts. A estas nuevas categorías se les dieron funciones y propósitos diferentes.

El quehacer artístico fue lentamente embalsamado con un letárgico ideal filosófico que abrió los horizontes de sus proyectos, al mismo tiempo que propició la emancipación del artista y la autonomía de esta actividad con respecto a los problemas de la vida común y corriente. Obviamente, dicha concepción modificó la manera en cómo los artistas se relacionaban con este sistema cognoscitivo y por ende las posturas asumidas para producir, entender, apreciar e interpretar una obra artística cambiaron considerablemente. Todo esto quedó consumado después del disturbio bohémico del Romanticismo que liberó al artista de compromiso alguno con la sociedad. Posteriormente el arte principió a ser su referente y su finalidad su propia reinterpretación, en palabras de

Ortega y Gasset:

*El arte nuevo es un arte artístico*⁷⁴.

Otro enfoque de estos sucesos lo concibe Pierre Bourdieu⁷⁵ que

⁷² Citado en: Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 49.

⁷³ Respecto a este tema revítese el primer capítulo de esta tesis, además: Larry Shinner, *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 251.

⁷⁴ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, México, Planeta, 1985, p. 19.

⁷⁵ Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: Alfredo De Paz, *La*

sugiere fue necesario en primer lugar que la actividad artística se concentrará única y exclusivamente en un *campo intelectual* en donde artistas, conocedores o especialistas y teóricos se reunirían a discernir la especificidad de las artes. Asimismo, este teórico francés señala que después de la consolidación de este campo intelectual, se procedió a la *independización del campo intelectual* y de la *intención artística*, lo que obedece a una *profunda transformación de la estructura de las relaciones objetivas entre los artistas y su público* para propiciar el florecimiento del arte “artístico” y facilitar la disensión ideológica de éste con todo lo demás y así librarse de compromiso alguno con aquellos que no pertenecen a este reducido campo intelectual. Pero para favorecer el advenimiento de la autonomía, Bourdieu agrega que tuvo que darse una *transformación de la relación que los artistas establecen con los no artistas, y también con los demás artistas*, con lo cual se consolida un *campo intelectual y artístico relativamente autónomo* y se crea una *nueva definición de la función del artista y su arte*.

Así, tuvo que haber necesariamente una alteración en la estimación social del artista y de sus obras, pero además el mismo artista tuvo que modificar la relación que implantaría con su producción y con sus colegas, los cuales a su vez tuvieron que desarrollar una nueva valoración de la pintura. Como consecuencia de estas circunstancias, el público y la gente que no tenía un vínculo directo con el arte también tuvo que cambiar sus maneras de relacionarse con las propuestas artísticas y con sus respectivos autores. De este suceso se origina, en la mayoría de los casos, un sentimiento de no pertenencia, un desconcierto e incompreensión en la acogida de las nuevas proposiciones del arte.

Cuando por fin quedó establecido este campo intelectual autónomo, en el siglo XIX aproximadamente, las intenciones de los

artistas giran en torno a *afirmar la primacía de las formas de decir por encima de la cosa dicha*, es decir, que una de las principales preocupaciones para la creación artística será resaltar las particularidades del medio pictórico. Se resaltarán *la forma sobre la función* además de *la manera auténticamente artística de aprehender el mundo* y se dará más importancia al *modo de representación sobre el objeto de la representación*. De tal suerte que *crítica social del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p.126-129.

todos estos eventos desembocaron en *el predominio en pintura de principios específicamente pictóricos* que en el caso del Impresionismo y sobre todo en la propuesta de Cézanne, Gauguin y Van Gogh, constituirán la base fundamental de esta expresión pictórica. A partir de este momento el arte se valora como *una razón de existir y un modelo de vida*.

Durante el transcurso de las Vanguardias del siglo XX se trabajó *metódicamente en la destrucción de todas las concepciones verdaderamente pictóricas, el artista moderno se asegura un dominio completo de su arte, pero, al mismo tiempo, introduce en la práctica artística y, correlativamente, en la relación entre obra de arte y público de no artistas, una contradicción insuperable; en la medida que tiende a inscribir en el lenguaje de la obra un interrogante acerca de su lenguaje, tanto a través de la destrucción sistemática de las formas convencionales del lenguaje, como por medio de un uso ecléctico y casi paradójico de formas de expresión tradicionalmente incompatibles*.

De esta actitud vanguardista y a través de las siempre nuevas propuestas y manifiestos, aparecerá un anhelo por reinventar la tradición pictórica a cada instante por medio de su destrucción y de una nueva manera de estimar la realidad.

Más adelante, en la era moderna, los pintores se especializaron en desentrañar la esencia misma de la pintura por medio de su historia, una de las tantas consecuencias de esta faena fue la atomización del arte con respecto a las demás actividades de la humanidad.

Este enajenamiento fue llevado hasta sus últimas consecuencias a mediados del siglo pasado, ya que se tornó en una especie de obsesión por producir novedades y subversiones del pasado inmediato. La especialización, la revuelta y las actitudes de aquellas décadas hicieron posible decir que *arte es lo que llamamos arte*⁷⁶. En relación a las diferentes manifestaciones artísticas surgidas durante el siglo XX, Morawski⁷⁷ las agrupa dentro de tres grupos.

76 Francisco Calvo Serraller, *Columnario. Reflexiones de un crítico de arte*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 43.

77 Stefan Morawski, *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península, 1977, p. 110-112.

En primer lugar, se encuentran las *manifestaciones subjetivas* en donde la inspiración es considerada un concepto sagrado, éstas se hacen presentes a partir del fauvismo, seguidas por el expresionismo y el surrealismo hasta llegar al informalismo.

Dichas tendencias se valen del método freudiano de la libre asociación, del “modelo interior” y de la “escritura automática” de Breton para la realización de una obra. En segundo lugar, está la vertiente que equipara la experiencia a un juego de azar como el Op-art y el Cinetismo; los artistas adscritos en este modelo se inspiran en la teoría de la información. Por último, está la tendencia que evita toda intervención individual en la elaboración de la obra de arte por lo que se puede considerar la pieza como un producto impersonal en donde la fabricación en serie y la producción industrial se contraponen al trabajo manual; de esta actitud surge una propuesta despersonalizada y meramente intelectual que está patente en el Minimalismo y en el arte conceptual. Respecto al conceptualismo en las artes visuales, a finales de la década de los sesenta, y después de la “popularización” del arte culto, aparece una nueva sensación de lo que es y de lo que puede ser el arte ya que se le abren otras posibilidades para plasmar y desarrollar sus ideas. Esta variable se caracteriza por cambiar la manera de concebir la *idea del arte* a partir de su metódico cuestionamiento, por modificar los procedimientos para producirlo y darle al pensamiento prioridad sobre la experiencia sensible así como por tratar de investigar la naturaleza filosófica del concepto “arte”.

De esta manera el arte conceptual podría estimarse como la *sustitución de la creación artística por un “metodología del arte”*⁷⁸. Posteriormente, en la Posmodernidad se renuevan los planteamientos en torno a la actividad artística. La noción de lo posmoderno presentó la imagen de un mundo inaccesible e inaprensible para el hombre moderno, fue un esfuerzo por entender y reflejar

esas opiniones que nacieron en un marcado período de crisis tanto sociales como políticas y económicas. Sólo se tenía la alternativa de denunciar el presente, pero no volver de ningún modo la mirada hacia atrás, pues carecía de sentido realizar una propaganda que promoviera la nostalgia por el pasado. Así se consolidó un nuevo sistema en el que la experiencia del arte *toma el paso sobre los objetos y las obras, en el que los procedimientos y las postu-*

*ras rempazan las propiedades, en el que las transacciones y las relaciones son la sustancia*⁷⁹. Sin embargo, pronto se agotaron estos proyectos, aparentemente ya no había nada más que decir, comenzaba nuevamente a manifestarse una intensa sensación de vacío y confusión, el nuevo sistema se había colapsado inesperadamente.

Cerca de los ochenta se presenta la impresión de una ausencia de *dirección histórica*⁸⁰, es cuando algunos teóricos señalan el comienzo del *Fin del arte*, que está más allá de los límites, *un momento que no es parte del alcance de la historia*, simplemente una *regresión a alguna forma anterior*. Este lapso, también llamado *posthistórico*, se define por una exacerbada autoconciencia y porque los artistas se liberaron de la carga de la historia y pudieron al fin hacer lo que deseaban con cualquier propósito o sin ninguno. A partir de este suceso se habla del *antes y después del comienzo de la era del arte* y del *arte después del fin del arte*, de una transición hacia no se sabe dónde, tiempos de constante experimentación y de ilimitadas posibilidades que amplían los fines a parajes insospechados e indefinibles. Con la arribada y el establecimiento de este nuevo orden de nociones, únicamente se podía rebuscar dentro de lo ya acontecido y retomar al pasado como motivo de interpretación.

Y después de la Posmodernidad llegó la Contemporaneidad. El término Contemporáneo no sólo hace alusión a una eventualidad que acontece aquí y ahora, sino que también se utiliza para hablar de un estilo artístico y de un período que es *demasiado pluralista en intenciones y en acciones*.

Lo contemporáneo se define por el exceso de *información desordenada*, de *entropía estética*, de una enorme libertad en donde *todo está permitido*. Lo que identifica al arte contemporáneo es una estructura de producción no vista antes, asociada a la enorme productividad experimental y tecnológica así como a la inmensa

⁷⁹ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 140.

⁸⁰ Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: Arthur C. Danto, op.cit. p. 225. *En relación a que "todo es posible" Danto puntualiza que Hay que marcar una diferencia entre las formas y cómo nos relacionamos con ellas. El sentido en que todo es posible es aquel en el cual todas las formas son nuestras. El sentido en que no todo es posible indica que debemos relacionarnos con ellas a nuestro modo. Y dicho modo es parte de lo que define nuestro período.*

cantidad de tendencias y propuestas dentro de un mismo contexto con un fundamento teórico propio. La principal diferencia existente entre el arte posmoderno y el contemporáneo consiste en que el segundo está respaldado por un trasfondo de ideas que respaldan a la obra, lo cual no sucedió con el primero.

INCONVENIENTES DE LA FINALIDAD SIN FIN

Resulta sumamente complicado el tratar de definir concretamente, y sin balbuceos, cuál es la función y la finalidad del arte en nuestros días. Muchas son las opciones para descifrar el significado de las diversas manifestaciones, pero pocas o casi ninguna es convincente. Tal vez sea un pasatiempo, una distracción o eventualidad turística, una mercancía lujosa o una revelación del espíritu que intenta interpretar la esencia misma del Hombre... Posiblemente un factor que ha propiciado esta falta de categorías es la inmensa multiplicidad de experimentaciones, discursos y actitudes carentes de sentido.

De igual manera se puede señalar el hecho de que, desde hace más de un siglo, el arte dejó de tener una función específica y a los artistas se les permitió transitar por caminos impensables. Según Bayón, este alejamiento del artista con respecto al mundo fútil se facilitó a partir de la llegada de la pintura abstracta hace casi cien años, en donde el pintor *se liberaba del tener que probar nada. Esa llamada liberación (...) lo iba a transformar en un personaje inútil dentro de la sociedad*⁸¹.

No obstante, habría que recalcar que antes de la pintura abstracta, en Francia aparecen los daguerrotipos en la tercera década del siglo XIX; con la invención de este medio mecánico la pintura se vio sacudida desde los cimientos más fuertes que sustentaban su funcionalidad, por lo que la mimesis figurativa que le daba

sentido desde hace unos siglos ya no servía para nada. Sin más, la pintura se hizo obsoleta para la representación de la realidad⁸².

⁸¹ Damian Bayón, *Arte de ruptura*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 92.

⁸² En relación a la irrupción de la fotografía en la cultura Occidental y a la muerte de la pintura Danto menciona que *Cuando se inventó la fotografía, en 1839, el pintor Paul Delaroche dijo que la pintura había muerto*. Extraído de: Arthur C. Danto, op.cit. p. 97. Además consúltese: Phillip Ball, *La invención del color*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 354., en este texto se señala que *Al apreciar los resultados obtenidos por los daguerrotipos,*

A partir de este momento los pintores comienzan a crear sus propios cánones, que se alejan considerablemente de los establecidos por la Academia, para representar la realidad de una manera más subjetiva y vivencial; la forma, el color y el espacio, son manipulados de acuerdo al ánimo del artista. Indudablemente la pintura se benefició de la invención de la fotografía al adquirir nuevos bríos que reverdecieron esos anquilosados cánones académicos. Al mismo tiempo esta invención indudablemente ayudó, como menciona Francastel, *a liberar a la pintura de toda una serie de esclavitudes que la constreñían y a orientarla hacia la interpretación no tanto subjetiva como psicológica y analítica del universo*⁸³. Ya que la pintura resignada a no ser la única manera de reproducir la realidad, *se volvió cada vez más hacia el análisis de las modalidades de la percepción*. No obstante, podría argüirse, como consecuencia de este estudio del modo en que opera la visión, que la pintura se convirtió en algo incomprensible para la mayoría de las personas no relacionadas directamente con esta actividad y que termina por volverse un referente de sí, una *pintura para pintores*. Aunque, también es cierto que con el mismo Romanticismo y en medio de la bohemia, el artista pinta para sí y, posteriormente, con el Simbolismo la pintura adquiere un mayor subjetivismo que arbitrariamente emplea signos descontextualizados que articulan un mensaje indescifrable para muchos y que sólo es comprensible para círculos muy reducidos. Ambos movimientos culturales ayudaron a la afirmación de esta nueva etapa en que la pintura se caracteriza por ese replanteamiento de su función mimética. A la postre, con el Impresionismo, el pintor definitivamente se abandona a un libre cause que no se preocupa más que por problemas de la pintura misma, como lo es la interpretación cromática de la luz. Por lo demás, se arraiga, durante este período, aquella pesquisa en los modos de ver donde se crean convenciones muy personales de la representación. El quehacer pictórico de ahora en adelante se define a partir de una percep-

un nuevo medio artístico desarrollado por el francés Deguerre, "el artista Paul Delaroche exclamo: "Desde hoy la pintura ha muerto". Por último, respecto a este acontecimiento Xingjian pronuncia que Anunciar la muerte de la pintura con el advenimiento de la fotografía fue un gran pretexto para revolucionar la pintura. Consúltese: Gao Xingjian, Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura, Barcelona, El Cobre, 2004, p. 57.

83 Esta y la siguiente cita fueron extraídas de: Pierre Francastel, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 102.

ción individual. No obstante, ciertas teorías relacionadas con las armonías de los colores de Chevreuil influenciaron de una manera u otra al grupo de los impresionistas en el manejo del color. Posteriormente, en los inicios del siglo XX y en especial con el cubismo, Apollinaire señala que éste representa *el inicio de una crisis de los valores figurativos de la cual el pintor todavía no se ha "reestablecido"*⁸⁴, una crisis figurativa que se origina de las interrogantes planteadas a la tradición pictórica renacentista de la representación del espacio. Otro factor que posibilitó el surgimiento y la consolidación del arte *puro e inútil*, fue el *Ready-made* instaurado por Marcel Duchamp así como las actitudes que asumieron los artistas que se enlistaron en las filas del dadaísmo. El *Ready-made* es una manera diferente de resignificar a los objetos y constituye otra alternativa para la creación de obras de arte, ya que se vale de un *objeto cualquiera no creado por el artista*⁸⁵, con lo que se *elimina la originalidad, la creación y la manualidad*, extrayéndolo de *su contexto utilitario se trastoca la intencionalidad original que dio lugar al objeto elegido y da paso a otra idea sobre él mismo*. La principal aportación de este tipo de manifestación artística radica en la instauración de una nueva manera de apreciar las cosas que nos rodean y en proporcionarles otro significado o una estimación diferente en base a una intención artística. Por lo demás, también es de resaltar la transformación acaecida del objeto artístico de antaño, hecho a

partir de una depurada técnica, en una experiencia estética de la realidad que enfatiza las relaciones entre las vivencias, las formas materiales, las ideas o pensamientos y las cosas con las que convivimos día con día. Después de la Primera Guerra Mundial, gran parte de Europa sucumbió en la desgracia y los artistas protestaron enérgicamente por medio de obras carentes de sentido,

84 Alfredo De Paz, op.cit. p.151. *Para profundizar más acerca de esta crisis de la representación del espacio pictórico consúltese: Pierre Francastel, Pintura y sociedad, Madrid, Cátedra, 1990. Este autor señala que la crisis surge en realidad desde el impresionismo donde el pintor pugna por crear un nuevo sistema para representar el espacio además de que dicho cambio responde a las modificaciones en las estructuras sociales y en la manera de percibir la realidad que son diferentes a las de la sociedad renacentista que origino el sistema de la perspectiva central.*

85 *Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: Jorge Juanes, Más allá del arte conceptual, México, Ediciones Sin Nombre y CONACULTA, 2002, p. 55.*

misivas plásticas en contra de las falsedades e hipocresías de una sociedad corrompida, falta de principios y con una doble moral que pretendía enmascarar estas disyuntivas. De tal suerte, que las *provocaciones* fueron el principal recurso al que recurrieron los artistas de la posguerra, en especial el grupo de los dadaístas, aunque luego todas estas tendencias subversivas fueron apaciguadas y absorbidas por museos, concursos, coleccionistas y galerías, convirtiéndose en una excéntrica moda que unas décadas después fue retomada por aquellos que querían romper nuevamente con la corrupción que reinaba en el ámbito oficial del arte como se verá más adelante. El dadaísmo quiso destruir los escombros culturales de occidente que le habían sido heredados, terminar de una buena vez con las sobreestimaciones de las artes plásticas del pasado y para lograrlo no había otra opción más que romper radicalmente con esa tradición e implantar otro tipo de manifestación que escapara al influjo de la añeja historia.

La intención primordial de todo esto era vivificar al arte sin importar que al mismo tiempo se le destruyera. Aunado a estos eventos históricos que posibilitaron la emancipación del arte, se encuentra el hecho de que en nuestros días las teorías tienen más importancia que las mismas obras. Muchas de las posturas teóricas que han surgido en el seno mismo de esta actividad que, más que explicar concretamente el fenómeno como tal, se han refugiado en la elaboración de discursos cuasi filosóficos y en tautologías que se empeñan afanosamente en crear más categorías que no alcanzan a describir, ni mucho menos a analizar la situación. No es que el arte no posea un valor por sí mismo en el terreno de las ideas, más bien el inconveniente empieza cuando se le condiciona a partir de algunas teorías o se le agregan ideas o valores que no son suyos, como lo ocurrido en el transcurso del siglo XVIII cuando se vinculaba a las bellas artes con la moral y la ética. Sin embargo, más allá de las imposiciones, el verdadero arte de manera implícita y de acuerdo a sus posibilidades maneja un fundamento teórico:

Y es que, ciertamente, en toda realización artística que parece ser fortuita hay implícita, aunque no formulada, una teoría. La facultad artística traduce al terreno de lo físico lo que apenas es una apetencia interna o una idea oscuramente sentida, y el razonamiento después formula unos postulados lógicos, clasifica,

*estratifica y teoriza.*⁸⁶

Al respecto, el teórico polaco Stefan Morawski apunta, en su libro *Fundamentos de Estética*, lo siguiente en relación al vínculo existente entre la teoría y el arte:

*Evidentemente, sólo hay tres relaciones temporales posibles entre el arte y la teoría: o bien el curso de los acontecimientos precede a la teoría, o ambos evolucionan conjuntamente, o la teoría es anterior a la aparición de la nueva corriente artística*⁸⁷.

En la primera relación temporal, la teoría *sirve para explicar un proceso artístico que ya ha fructificado y ayuda al público a comprender las nuevas obras*. En la segunda relación, *la teoría educa y cristaliza nuevos fenómenos artísticos, define su significado y su profundidad, nos facilita su clave filosófica, social e histórica*. Y en la última, *la teoría se convierte en un modo dominante*, es decir, *indica lo que debiera ser, muestra el camino a seguir por el arte*. Pareciera que en muchas de las expresiones artísticas y culturales de la actualidad domina la tercera modalidad, en donde las teorías se imponen y constriñen al fenómeno que pretenden explicar. De aquí se desprende una finalidad de las diversas manifestaciones artísticas de la actualidad, la de ilustrar un puñado de ideas que parten de otras necesidades espirituales y que son ajenas a la especificidad del arte. En muchas ocasiones, las pretensiones, las teorías, las ideologías y las acciones no se corresponden de la mejor manera con la realidad. Las ideas en torno a un fenómeno particular, no son el fenómeno como tal. En relación a esta eventualidad, Frazer formula en *La rama dorada* lo siguiente:

*Los hombres confunden el orden de sus ideas con el orden de la naturaleza, y de aquí imaginan que el control que ellos tienen de sus pensamientos les permite ejercer otro control correspondiente sobre las cosas*⁸⁸.

86 Imma Julián y Antoni Tàpies, *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria, 1977, p. 140.

87 Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: Stefan Morawski, *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Península, 1977, p. 273.

88 Citado en: John Berger, *Éxito y fracaso de Picasso*, Madrid, Debate, 1990, p. 124.

Esta declaración sirve para describir cómo la situación actual está caracterizada por esa falta de coherencia entre el hecho y la idea, que más que una cualidad resulta un síntoma de que algo anda mal.

A veces también sucede que la obra de arte está justificada por medio de terminologías rebuscadas, por subjetivos simbolismos o teorías que se valen frecuentemente de los razonamientos de otras áreas del conocimiento y no se estima con justeza que:

Lo visual es un ámbito de actividad del espíritu que posee una innegable especificidad, pero nuestra época tiende a identificar las actividades del pensamiento plástico y figurativo con las del discursivo racional y lógico que lleva a la lengua y a la escritura⁸⁹.

Por otro lado, en algunos casos pareciera que el principal problema radica en crear categorías que clasifiquen lo inclasificable, que describan y expliquen lo que no puede ser descrito y explicado por la lógica o por medio de conceptos procedentes de otros sistemas cognitivos o de otras épocas. Al respecto Gao Xingjian menciona:

En cuanto pasamos por el lenguaje, estamos atrapados por la lógica de la lengua y del pensamiento, y, frente al arte, los discursos parecen siempre arbitrarios, parciales y pobres⁹⁰.

Asimismo, aún no se ha destacado que los diversos contextos históricos responden a diferentes *verdades* o *paradigmas* que tienen una validez temporal, y cuando dichos planteamientos han sido superados resultan relativos. Es por eso que las artes visuales de

la actualidad no pueden ser analizadas de acuerdo a los parámetros que fueron establecidos con anterioridad. No obstante, dichas estipulaciones pretéritas son empleadas habitualmente para explicar una tendencia que ha surgido en un diferente contexto y con otra intención. Acerca de las ideas que germinan del arte así

⁸⁹ Estela Ocampo y Martí Peran, *Teorías del arte*, 3 ed. Barcelona, Icaria, 1998, p. 205.

⁹⁰ Gao Xingjian, op.cit. p. 61.

como los conceptos que permiten describirlo y definirlo de acuerdo a una postura ideológica específica, el italiano Dorflès apunta lo siguiente:

He aquí, a mi entender, otro de los errores más frecuentes que se cometen hoy: se continúa examinando y analizando el cuadro, o la estatua, sirviéndose de ese “lenguaje crítico” propio del arte de ayer, pero que se adapta mal al de hoy.⁹¹

Este tipo de error metodológico conduce invariablemente a tergiversaciones y a una incapacidad crítica para analizar el fenómeno artístico de nuestros días.

Una de las tantas posibilidades que la época presente ha arrojado tras de sí, es la infinidad de maneras para interpretar la realidad, una subjetividad que aflora por doquier, y donde cada artista, con su respectiva “propuesta”, se convierte en un *ismo*; de tal suerte, el concepto “arte” ya no es unilateral. De esta forma, dentro de un ámbito en el que uno de los rasgos principales consiste en la heterogeneidad de propuestas y soluciones, donde no hay valores y criterios bien establecidos, la “vanguardia” artística ha desembocado lamentablemente en una expresión que la mayoría de las veces produce desidia, incomprensión e indiferencia, puesto que se ha convertido en una actividad forjada a partir de posturas y discursos estereotipados que no aspiran a nada. En este sentido, la gran mayoría de la producción artística de nuestros días, al expresar ideas y conceptos de manera más discursiva que plástica, se ha transformado en una manifestación con tintes semióticos y retóricos que se resguardan en la multidisciplina visual. De esta subversión de principios se desprende lamentablemente la creación constante de modas artísticas, que en el mejor de los casos llegan a redefinir algún aspecto menor de la noción del arte, pero esto último no suele ocurrir con mucha frecuencia. Las princi-

pales características de esta mencionada pluralidad artística del *vale todo* (everything goes) son decadencia y pérdida de sentido a partir de discursos anacrónicos, ciencia aplicada por medio de obras de arte, el uso de fórmulas convencionales en protestas o provocaciones rutinarias. De estas diversas actitudes se despren-

⁹¹ Gillo Dorflès, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1965, p. 17.

de una contradicción con relación al aspecto manual de la pintura, puesto que el oficio fue relegado en pos de un discurso, idea o postura.

Por todas las razones antes mencionadas, es casi imposible definir con precisión lo que significa el arte y la función que desempeña en este momento. Durante mucho tiempo esta actividad fue concebida como un juego de formas orgánicas y geométricas, una enseñanza tanto religiosa como política, una expresión con una función simbólica o una actividad intelectual; lo que solía transmitir eran ideas, sentimientos o alusiones a la esencia del Hombre. Pero hoy todas esas finalidades dejaron de tener sentido o de ser un condicionante para la creación artística.

Después de siglos de producir una estética de la *representación* se ha pasado a una estética de la *presentación*, hecha a partir de conexiones entre lo que se dice, lo que se hace, en dónde se hace y qué significa. Es ahora, que el arte se ha vuelto algo que se entiende y se produce en términos de un procedimiento lógico.

Las posibles finalidades que desempeña en la actualidad son diversas: una distracción que proporciona al espectador un esparcimiento, provee una experiencia placentera y satisfactoria y *ya no es la manifestación del espíritu sino algo como el ornamento o el adorno específico de la época*⁹².

Sin embargo, y por paradójico que pueda parecer, Pierre Soulages menciona en relación a esta acentuada escisión del arte pictórico con respecto a nuestra realidad lo siguiente:

*Aun cuando la pintura parezca desasida del mundo, sin embargo es el mundo mismo quien la define y le da su verdadero significado*⁹³.

En la década de los ochentas se originó la búsqueda de una identidad individual dentro de una cultura global. Asimismo, la *masificación* de los medios de comunicación ha interferido en los presupuestos de las diversas tendencias artísticas puesto que las ha obligado a replantear sus objetivos y propósitos a partir de las nuevas maneras en que el Hombre percibe y entiende su entorno. Para esta nueva sensibilidad se ha creado *la cultura de la bana-*

92 Cfr. Yves Michaud, *op.cit.* p. 168.

93 Citado en: Gillo Dorfles, *op.cit.* p.178.

lización icónica y del vistazo que ha sustituido ese misterio de la obra de arte por la mixtificación, que es la multiplicación infinita de “esfinges sin secreto” u órdenes visuales en las que el signo y el significado son por igual evidentes⁹⁴. La globalización cultural y la estetización de la cotidianeidad son un claro síntoma de la Posmodernidad en la cual el arte popular y el arte culto, las bellas artes y las artesanías, son valorados por igual. De este modo, en el terreno del arte oficial (catálogos, bienales internacionales y demás concursos, museos de arte actual, etc.) la pintura fue perdiendo importancia hasta prácticamente desaparecer. Después de aquellos años de las Vanguardias del siglo XX en que la pintura tomó un marcado protagonismo, condicionando a las otras manifestaciones artísticas, ésta se vio relegada y difamada por todo el frenesí que se desplegó en torno al vanguardismo “subversivo” que acaparó todos los reflectores de la oficialidad. Es cierto que en los sesentas vuelven aparecer algunas tendencias pictóricas que perdieron apresuradamente una continuidad, debido a que dichos proyectos no se siguieron desarrollando hasta llevarlos a otro nivel que trascendiera la simple sugestión trazada. La convergencia de la *multidisciplina*, otro factor a considerar, en el terreno de las artes visuales marcó una época en la que se producía “arte” y no pintura. Por lo cual es esta una época donde hay muchos *artistas* pero pocos, muy pocos, *pintores*.

De cualquier manera, los objetivos y postulados planteados durante la modernidad perdieron concluyentemente significación alguna después de la década de los setentas en donde se agotan y se borran las últimas vanguardias del siglo XX. Aparecerá un nuevo *régimen del arte*⁹⁵ en el que la experiencia como tal toma prioridad sobre los objetos y las obras, en el que la *sustancia material* del arte es sustituida por los *procedimientos* y las *posturas*. En estas circunstancias a la pintura le ha tocado reflejar el contexto en el que se desenvuelve y que la circunscribe. El mismo

vaciamiento que hoy distingue a la producción artística contemporánea se alcanza a percibir en los valores que explican y legitimizan el proceso histórico de la civilización presente.

EL MUNDO OFICIAL DEL ARTE

94 Francisco Calvo Serraller, *op.cit.* p. 38.

95 Yves Michaud, *op.cit.* p. 105.

Con la llegada de la Revolución francesa se creó en París el primer museo de las ciencias y las artes, el Louvre, una institución que se utilizaría como albergue para las obras del pasado y de la misma revolución. El museo del Louvre, inventado y diseñado por Vivant Denon⁹⁶, además de tener la función social de educar al pueblo, sería el refugio del patrimonio cultural de la monarquía con la finalidad de contrarrestar su valor propagandístico, ya que suponían los revolucionarios que en el momento de ser exhibidos en este recinto las obras perderían su poder sacro o político. Cuando esto ocurriera, estas piezas desistirían de ser símbolos de algo que está más allá de su forma para convertirse en mero arte, en simples adornos expuestos en suntuosos escaparates⁹⁷. Así cumplirían la sentencia de Kant, su función sería ser un *fin sin fin*. Algo parecido sucedió con el arte subversivo del siglo pasado. Una gran multiplicidad de variantes artísticas definidas por su carácter de protesta en contra de la corrupción de las manifestaciones artísticas por parte del museo y demás instituciones, como galerías, bienales, coleccionistas, entre otros, prosperará esplendorosamente.

Esta subversiva postura *trataba de advertir cómo los museos habían distorsionado por completo la relación del público con el sentido original de las obras de arte. El museo público, una creación de nuestra época, dio pie precisamente a una construcción ilusoria que homologa todas las cosas por su condición artística*⁹⁸.

Básicamente, dichas tendencias centrarán su atención en la *desmaterialización* de las obras de arte, restándole importancia a la *objetualidad* para exaltar la importancia de la idea o el proceso mismo de gestación. Asimismo, la crítica institucional desarrollada por estas “inmateriales” misivas llevó subsecuentemente a la

búsqueda de nuevos modelos discursivos y a la democratización del arte. Se pasó del lienzo al espacio del museo y de las galerías y de ambos lugares a las calles. Por lo que las obras desarrolladas bajo estos presupuestos se convirtieron en una creación específica para un sitio específico. De la misma forma, se realizaron pie-

96 Francisco Calvo Serraller, *op.cit.* p. 125.

97 Larry Shinner, *op.cit.* p. 253.

98 Francisco Calvo Serraller, *op.cit.* p. 91.

zas o acciones en contra de todos los mecanismos y desplegados de la clase dominante, de la oficialidad del arte así como de todos los intermediarios que afectan la ecuación artista/obra/espectador. Sin embargo, y paradójicamente, todos estos desafíos artísticos fueron pronto absorbidos por el ámbito oficial con lo cual se establecieron patrones para estandarizar dichas subversiones. He aquí un mecanismo de legitimación de nuestros días que se heredó de los revolucionarios franceses.

Con el museo también se institucionalizó al público, debido a que la *gente cultivada*, los *amateurs* y los *conocedores*, es decir, la *élite* espiritual⁹⁹ que suele visitar estos recintos, adoptó un rol que consiste en apoyar y consumir las propuestas mostradas en las exposiciones sin importar su calidad. Asimismo, para Bourdieu la verdadera función de estos recintos culturales consiste en *reforzar en unos el sentimiento de la pertinencia y entre los otros el sentimiento de la exclusión*¹⁰⁰, ya que la *élite* espiritual reafirma su status al asistir a estos lugares y enfatiza su diferenciación con respecto a los demás sectores que no tienen cabida en estas exhibiciones donde se venera al arte culto, en donde se cultiva el refinamiento, se fomenta el buen gusto y la alta cultura.

Además de los museos, se encuentran, dentro de los mecanismos de legitimación, los concursos de prestigio internacional en donde juegan un papel determinante los intereses que rebasan los ámbitos meramente artísticos y culturales para inmiscuirse con cuestiones políticas, económicas o propagandísticas. Debido a estas eventualidades, el jurado de dichos certámenes no es neutral ni mucho menos objetivo para otorgar el premio a este o aquel artista. Por lo tanto, no siempre gana el más “propositivo”, el más “original” o el “mejor”. Se puede objetar al respecto que existen demasiadas incertidumbres para la apreciación de una pieza de

arte ya que no hay estándares de calidad y pautas bien definidas que permitan valorarla con objetividad; sin embargo, por lo general, la gente que conforma un comité de premiación no suele ser improvisada o sin conocimientos. Entre más se visitan exposiciones, se ven y conocen propuestas, entre más se ahonda en la

⁹⁹ Términos acuñados por Hauser en: Arnold Hauser, *Introducción a la Historia del Arte*, 3 ed. Barcelona, Labor, 1973, p. 304

¹⁰⁰ Citado en: Alfredo De Paz, op.cit. p.141

historia del arte, el ojo se va adiestrando y los juicios adquieren un mayor fundamento sustentado en la experiencia y en algunas ocasiones en las opiniones de los eruditos que permite establecer si esta o aquella obra merece ser galardonada. De cualquier manera, la mafia que impera en estos concursos queda exhibida en una anécdota que Tápies cuenta durante una entrevista con Imma Julián:

En la Bienal de Venecia era una especie de “pasteleo” que organizaban los comisarios. En realidad eran comisarios políticos y todo lo manipulaban entre ellos: “si tú votas a éste yo votaré a aquél...” No se miraba demasiado la calidad de las obras de arte. Lo que más importaba era que todos estuviesen contentos y que cada año fuera un país distinto el que se llevase el premio. En realidad era un puro arreglo diplomático, en el que debía jugar su papel el problema de la guerra fría y la coexistencia pacífica¹⁰¹.

Es sabido por muchos entendidos en la materia que el que un artista gane un concurso o beca, que obtenga algún reconocimiento o que exhiba su obra en un santuario sagrado del arte moderno, significa automáticamente que éste adquiere una formidable notoriedad que le garantiza la gloria y la inmortalidad al quedar inscrito dentro de la Historia del Arte. Es por esa razón que muchos pretenden en pos de la trascendencia y de llegar a ser alguien importante ganar algo que les permita vender sus obras en exorbitantes cantidades y que cada una de sus piezas se convierta en un pedazo de historia. En relación a estos mecanismos de legitimación, Dorffles señala que:

Es también indudable que algunas personalidades artísticas (cuyas obras han sido ya acogidas en grandes museos) han sido “inventadas”, programáticamente construidas, a menudo a través de la buena fe de muchos entendidos y críticos que se han dejado impresionar por un inesperado éxito de mercado¹⁰².

Pareciera que el recibir un galardón por parte de una corporación

¹⁰¹ Imma Julián y Antoni Tápies, op. cit. p. 70.

¹⁰² Extraído de: Gillo Dorffles, op.cit. p. 13.

o del Estado, hace del artista una especie de rey Midas que todo lo que hace es literalmente oro. Esto último también funciona para validar y revalorar toda su producción.

Otra variable que funge como un aparato regulador son los *curadores y críticos especializados* que últimamente han adquirido mucha, demasiada, importancia sobre todo en la organización de exposiciones y como administradores y consejeros en la adquisición de obras para las colecciones particulares y estatales. En relación a la organización de exposiciones o exhibiciones de arte, los curadores son los facultados para determinar la temática y la justificación teórica de las mismas, seleccionan a los artistas y les dicen que hacer o el tema sobre el que gira la muestra y que tienen que ilustrar. La figura del curador ahora es tan importante que su nombre siempre figura en primera instancia en los catálogos de las exposiciones. En algunas ocasiones, estudiaron historia del arte o se especializaron en un seminario de curaduría, lo que los hace aptos para promover, aprobar o descalificar las nuevas propuestas artísticas que se gestan en la actualidad. Este mediador tiene la potestad, a partir de su particular perspectiva, de intervenir en las posibles direcciones que el arte seguirá en el futuro, puesto que establece lo que es o no arte. Parte de la labor del curador radica en ejercer la crítica de arte que, según René Berger, *juzga, evalúa, exterioriza o revela; asimismo establece o profundiza el significado de una obra cuando:*

1° sostiene la obra en tanto que obra de arte o la rechaza: es el problema de la existencia estética

2° establece la relación de la obra de arte con las demás obras: es el problema del valor

3° destaca, a la luz de esa relación, la aportación de la obra, su alcance: es el problema del significado¹⁰³.

Sin embargo, ¿podría reducirse el papel desempeñado por parte de la crítica a tan sólo esos tres puntos?, y, de ser así, ¿cuántos son los críticos que los cumplen? Sin lugar a dudas la labor del crítico no es sencilla y tampoco puede demeritarse a diestra y siniestra lo que hace, aunque también habría que puntualizar que su

103 René Berger, *Arte y Comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 49.

opinión no es la única que tiene valor ni tampoco es una sentencia que debe seguirse al pie de la letra, la opinión del experto debe estimarse como una herramienta más para poder acceder al arte y no como una ley.

EL MERCADO DEL ARTE

Más allá de que una “obra maestra” del arte pueda o no transmitir grandilocuentes discursos acerca de la vida y que sea apreciada por algunos instruidos eruditos en la materia como una expresión que transmuta y conmueve al espíritu, en muchas ocasiones, el arte es visto como un mero objeto, un adorno o una mercancía que puede o no cumplir con lo antes mencionado. A pesar de estas disyuntivas, las obras de arte también pueden considerarse como *documentos históricos de los sentimientos, la voluntad y las ideas de las respectivas civilizaciones*¹⁰⁴, un testimonio de la sensibilidad histórica de la humanidad. Pero, cuando una pieza artística es vista como una simple mercancía, todos los posibles significados y utilidades cognitivas antes aludidos quedan relegados, lo importante ahora es generar ganancias económicas a expensas del mismo arte. Para lo cual, las obras se suelen exhibir y promover en exposiciones que aumentan su valor. Al mismo tiempo, a los artistas se les glorifica y se les mira como a genios incomprendidos a partir de la elaboración de biografías con tintes sensacionalistas que agrandan su popularidad para con las masas. Lo que realmente interesa en estos negocios es poder justificar, por medio de toda la mercadotecnia que se despliega, que un cuadro pueda valer hasta 120 millones de dólares (*El muchacho de la pipa* pintado por Picasso en 1905 fue vendido en una subasta por tal cantidad en el año del 2006). Es por eso que:

*El arte, y sobre todo el arte “experimental”, se han convertido hoy en símbolo de prestigio y ha ocupado su puesto en la mitología de la publicidad, junto a los coches de lujo y a las residencias señoriales. El arte es ahora la demostración del éxito*¹⁰⁵.

104 Lionello Venturi, *Historia de la crítica de Arte*, 2 ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 38.

105 John Berger, op.cit. p. 236.

Para entender las operaciones del mercado, se debe considerar que el modelo económico que rige, aunque en agonía, las actividades comerciales y económicas entre las diferentes instituciones, personas, corporaciones, etc., favorece el que todo sea visto como un negocio o que de cualquier cosa se pueda sacar algún beneficio sin importar los medios y para conseguir esto se aprovechan desde la religión hasta las obras de caridad con tal de generar ingresos.

Es cierto que existen algunas circunstancias apremiantes e ineludibles que cualquier individuo tiene que afrontar, independientemente de su profesión, clase, creencias, etc., tales como el satisfacer las necesidades más esenciales para subsistir. Para llevar a cabo esto se necesita dinero y en algunos casos es tan apremiante la influencia que genera el mercado sobre el artista que éste se ve obligado a cambiar su manera de producir para acoplarse a la última moda o tendencia que se vende con cierto furor. El pintor tiene que ajustarse forzosamente al mercado y no al revés. Es por eso que algunos se ven en la penosa necesidad de generar obras con tintes comerciales y otras donde puedan plasmar su “propuesta personal” que no encaja dentro de las novedades vendibles. No obstante, las mismas circunstancias son viables por culpa de los artistas que carecen de principios y de un juicio adecuado para decidir no entrar en ese malsano juego del mercado, en donde las ganancias se reparten en porcentajes iguales para el que vende y para el que produce (generalmente sucede este dividendo cuando el artista aún no es reconocido o no goza de cierto renombre dentro del mundo oficial del arte). De esta manera, Heinz apunta lo siguiente:

(...) los artistas se ven empujados, cada vez más y en rápida sucesión, hacia innovaciones de estilo que les permitan manifestar

sus peculiaridades y mantenerse dentro del mercado. En lugar de verdaderos estilos se desarrollan modas pasajeras, que no surgen ya de las necesidades esenciales de las formas artísticas sino que, en cierto modo, están inducidas desde el exterior¹⁰⁶.

Este mismo autor vincula los certámenes que se llevan a cabo

106 Esta y las siguientes citas fueron extraídas de: Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 22.

cada dos años con la mercantilización del arte y su respectiva consolidación:

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 o determinan un status internacional de los artistas, como si cada dos años pudieran esperarse variaciones dignas de valor en el estilo de una época.

Al mismo tiempo, el mercado necesita para su bienestar y prosperidad la creación persistente de modas que se sucedan constantemente para atraer a nuevas clientelas. Por lo cual, en la actual producción en masa tiene lugar una manipulación de las necesidades, que se opone a menudo a la evolución normal y que crea, unas veces, una demanda de modo artificial, mientras que en otras prolonga la duración de una necesidad¹⁰⁷. El alcanzar la fama o el éxito comercial suele traer consigo algunas adversidades para el desarrollo profesional del artista, debido a que, generalmente, éste se estanca en la producción rutinaria de piezas con un mismo estilo que han sido acogidas con exaltación por parte de las instituciones y del mercado mismo. Lamentablemente el obtener cierto renombre representa el “crear” lo mismo hasta la muerte, como es el caso de José Luis Cuevas y de Sebastián. A su vez, los beneficios del éxito comercial también sirven para que la crítica institucional mire con otros ojos la propuesta y, por ende, hable bien de ella creando panfletos de promoción¹⁰⁸. Aparte de estos patrones del comercio, se encuentran las deci-

siones estatales que toman algunos dirigentes con respecto al fenómeno del arte. Por ejemplo, después de la Segunda Guerra Mundial, París perdió el privilegio de fungir como centro cultural de Occidente para cederlo a los Estados Unidos. A partir de este momento se comienza a gestar un “nuevo” arte, de acuerdo a los ideales de esta floreciente y triunfadora nación, que sirviera para demostrar a las demás naciones la superioridad¹⁰⁹ económica de

¹⁰⁷ Arnold Hauser, op.cit. p. 446.

¹⁰⁸ Ver cita no. 31 de este capítulo.

¹⁰⁹ John Berger, op.cit. p. 20.

Norte América. Asimismo, al comienzo de los años cincuenta:

El Gobierno norteamericano aprobó una ley que concedía una reducción en los impuestos a cualquier persona que donara una obra de arte a cualquier museo de los Estados Unidos; la reducción era inmediata, pero la obra no tenía que ingresar en el museo hasta la muerte de su propietario.

Esta ley posibilitó que los coleccionistas acumularan un considerable número de piezas que posteriormente serían almacenadas en todos los museos norteamericanos, tanto estatales como privados.

Sin embargo, en estas decisiones políticas no estaba del todo claro que el arte es un medio capaz de propiciar una toma de conciencia del individuo con respecto a su realidad y por ende con la misma sociedad; no se consideró que esta manifestación del espíritu, no es un simple producto que debe exhibirse en un aparador de supermercado; que los museos no son lugares donde las personas van a pasar sus momentos de ocio o que únicamente sirven para atraer a los ávidos turistas urgidos de un apacible entretenimiento. De cualquier forma, Estados Unidos supo aprovechar las circunstancias para saquear las galerías europeas y así atiborrar sus colecciones, convirtiéndose en el país del continente americano con un mayor número de obras maestras occidentales y con los recintos más importantes.

A lo largo de este panorama general de la situación actual de la pintura, se ha evadido la aparente responsabilidad por parte mía de involucrarme con las propuestas de la actualidad o de hacer la reseña crítica de algunos artistas. Sin embargo, ese no era mi objetivo ni tampoco era algo que me inquietara. Por lo demás, es inmensa la cantidad de “pintores” de la actualidad y sería una falta de respeto y un acto de mala fe, de acuerdo con Sartre, decir que esto o aquello es lo mejor o los más propositivo sin siquiera conocer gran parte de las propuestas que se producen en estos momentos. También resultaría fatuo querer jugar el papel de profeta al señalar que algunas propuestas en el futuro despuntarán y

que toda la pintura estará influenciada por dichas alternativas. No obstante, todas estas argumentaciones no apuntan hacia la falta de propuestas buenas y hasta respetables de la actualidad. Tampoco pretenden estas excusas indicar que no haya ningún pintor que valga la pena revisar, simplemente las circunstancias se vuelven tan inciertas al estar aún vivas, tan sumergidas en el presente que es necesario un poco de tiempo para sopesar con calma y concienzudamente lo que está sobreviniendo con la pintura en estos momentos. Asimismo, no es mi finalidad con esta “evasión de responsabilidades” que constituyen al tercer capítulo, anular el “terrorífico” presente en pos del “glorioso” pasado, ya que como Hauser apunta:

*El exagerado pesimismo respecto al presente es la mayoría de las veces sólo el envés de un juicio excesivamente favorable del pasado*¹¹⁰.

De esta manera, es necesario e indispensable no tener compromiso alguno para analizar una propuesta pictórica con la seriedad debida, ya que el único interés debería ser el querer valorar las verdaderas transformaciones plásticas de la pintura y no el ensalzar a este o aquel conocido o al que ha ganado infinidad de certámenes y reconocimientos a nivel internacional. Para finalizar, mi intención, como señalé en la introducción de la tesis y que ahora mismo vuelvo a reiterar, no es la definir qué es la pintura en la actualidad ni mucho menos hablar de mi pintura e intentar insertarla dentro de alguna corriente o movimiento que se desarrolla “aquí y ahora”. Al hablar del contexto o de los factores circunstanciales que actualmente ejercen una considerable influencia en la percepción o en la estimación que tenemos de la pintura, simplemente me he limitado a indicar cómo estos agentes repercuten directamente en la evaluación de esta actividad que está lejos de desaparecer o de volver a morir. Tal vez cometa un error con esta estrechez de pensamiento, tal vez lo mejor sea lo propuesto por Morawski en sus *Fundamentos de Estética* cuando enuncia lo siguiente:

Vista la actual situación, el mejor camino a seguir es el de aceptar el riesgo a cometer un error, intentar de todos modos cons-

110 Arnold Hauser, op.cit. p.458.

truir un puente entre la tradición artística, con sus categorías artísticas pertinentes, y la “blasfema” vanguardia radical, con su “antiarte”, tienda hacia algo que finalmente no se describirá como arte (campo de fenómenos específicos), sino más bien como un modo de creación latente en todos los tipos de actividades humanas¹¹¹.

De cualquier forma, a pesar de todas mis buenas intenciones no puedo deslindarme de algunos compromisos que interfieren entre lo que se quiere y lo que se puede; mi formación profesional, así lo siento, se desentiende de los conceptos y se involucra con cuestiones menos trascendentes y más afines a las experiencias obtenidas de la pintura misma. Yo no trabajo cabalmente con las ideas, son, más bien, los colores y las formas las que determinan lo que hago, es por eso que me resulta imposible querer enunciar una definición de algo que no se puede definir y mucho menos fácil resulta comentar los trabajos de mis colegas sin tener presentes mis experiencias con la pintura. De cualquier manera, en relación a la pesquisa de sentido de la pintura, a la cuestión de saber si acaso tiene algún valor el que se siga pintando, me parece que dentro del “gremio” de pintores figurativos contemporáneos que se encuentran ligados a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, existen diversas posturas o alternativas que se confrontan y que resultan antagónicas en algunas ocasiones.

Por un lado, se encuentran los artistas que “pintan” o *pintores artísticos*, que se escudan en las intenciones, los conceptos y en el conocimiento de la historia del arte para justificar sus obras. Confundan sus *intenciones*, lo que se quiere, con las *justificaciones*, lo que no pueden hacer por la falta de pericia o de conocimientos técnicos de la pintura misma. Por lo que para este grupo no es importante el oficio o la técnica como tal, prefieren ilustrar panfletos filosóficos o políticos, subordinar todas las posibilidades de la pintura a un mero experimento, a un jugueteo o al uso de materiales muy poco convencionales con la intención de ensalzar su presunción de conocimientos, de una vivencia o de su refinadísima sensibilidad. La mayoría de las veces es necesario tener un texto a la mano para poder apreciar en todo su esplendor dichas manchas de color así como para entender su significado conceptual. Dentro de este sector, la postura no es transgredir a la

111 Stefan Morawski, op.cit. p. 342.

pintura como tal, ellos se sienten orgullosos de pintar y glorifican dicha actividad, sin embargo, el problema es que las propuestas resultan baladíes además de que la manufactura de las mismas es lastimosa y resulta una pobre postura que quiere “resucitar” a la pintura y volver a colocarla en el ojo del huracán del *mainstream* sin los argumentos suficientes. Por otro lado, se encuentran los que justifican su labor a partir de la técnica ya que el oficio como tal se vuelve una finalidad. Así, se restringen a venerar por medio de malas copias a los antiguos maestros, principalmente a los del Renacimiento y del Barroco. Este grupo de pintores, compuesto por los *neo barrocos* y los *hiperrealistas*, que son los más sofisticados, cree que la tradición es la excusa perfecta a todas las recriminaciones que se le hacen a la pintura en nuestros días. Por lo que su labor se circunscribe a aprender las recetas de cocina de las diversas técnicas pictóricas y a asumir una postura “convencional” en torno a lo que la pintura es. Esta actitud anacrónica desemboca en la creación de artesanías pictóricas carentes de vida o de emoción, no transmiten realmente nada, sólo indiferencia y a veces un frívolo asombro por la perfección técnica que ostenta pomposamente la obra. En relación a los hiperrealistas y en general a los que pintan a partir de fotografías, un número considerable de ellos aún no ha entendido que el registro fotográfico de la realidad no es más que un simple medio y no puede ser una finalidad, de lo contrario sus pinturas se reducen a una reproducción mecánica de una fotografía, vaya paradoja!, por lo que en la ficha técnica de la obra en vez de impresión láser, impresión de plata sobre gelatina, etc., debería decir fotografía al óleo, al temple, etc. Esto no significa que no sea válida la utilización de una fotografía para pintar, más bien, lo que se cuestiona en este caso particular, es no entender que papel desempeña el registro mecánico de la realidad para la elaboración de una pintura. Es así, que las cualidades materiales y muy particulares de la pintura se ven nulificadas y desaprovechadas por esta incapacidad para percibir las posibilidades plásticas de las diversas técnicas pictóricas y a no advertir la diferencia entre un medio como lo es la fotografía y el de la pintura. De cualquier forma, ambas actitudes, tanto la “artística” como la “artesanal”, convergen, en algunas ocasiones y en el mejor de los casos, en un punto en el que la parte del intelecto y la parte del oficio se complementan, en un equilibrio entre el qué y el cómo, en una unidad que no demerita las peculiarida-

des de la imagen pictórica que por sí misma puede aun maravillar y conmover a los hipotéticos espectadores. De aquí surge una expresión que se compromete con sus circunstancias históricas, que propone a partir de sus propias posibilidades y de la tradición que le ha sido legada, contribuyendo a conformar otra perspectiva de la pintura en esta encrucijada de la Contemporaneidad.

CONCLUSIONES.

Una de las principales finalidades que esta tesis de investigación tuvo a lo largo de su configuración, mencionada en la introducción y reiterada en estas conclusiones, estriba en una búsqueda, a nivel muy personal, en torno al sentido que pudiese tener la pintura en estos caóticos momentos de crisis y de transición cultural en donde nos encontramos constantemente asediados por miles y miles de imágenes que se consagran a replantear el significado de la visualidad y de nuestra correspondencia con la función de la imagen en la comprensión de la realidad.

Después de los someros datos enunciados en el Primer Capítulo, se deja entrever que la manera como estimamos la “idea” del arte es una relativa novedad que se gestó durante la Ilustración y se consolidó con el Romanticismo. Dicha concepción vino a romper con la aparente continuidad que se desarrolló desde la antigua Grecia hasta mediados del siglo XVIII. Durante esta etapa el arte y la artesanía no estaban plenamente diferenciados y sus finalidades estaban bien delimitadas. Antes de esta fase, en la prehistoria y con el establecimiento de las primeras civilizaciones, no se puede en un sentido estricto hablar de que existiera el “arte”, debido a que no hay una noción como tal para designarlo además de que permanecía estrechamente ligado a otras actividades como la magia, los rituales y la proto-religión; por ende, el “arte” de aquellos días tenía otras finalidades más allá del goce estético. De esta manera, se debería forzar en demasía la vaga concepción actual para ajustarse a estos hechos. No significa que en aquellos momentos no se produjeran objetos o imágenes valiosos, más bien, estos deberían ser estimados de acuerdo a otros parámetros que *correspondieran a estructuras de otro pensamiento, ya que estas piezas ancestrales responden a diferentes necesidades*. Por lo demás, justificar si aquellos vestigios son o no arte escapa de los objetivos de la presente investigación. De cualquier forma, es verdad que aún queda una pequeña resaca romántica que condiciona nuestra concepción del arte; pero también es cierto que con las Vanguardias del siglo XX se inauguró otra etapa, puesto que se formó un nuevo modo de representar la realidad a partir de una actitud crítica con relación a la “tradición” que se venía desarrollando desde finales del medioevo, iniciada principalmente con las aportaciones hechas por los pintores flamencos. Con los cuestionamientos de los artistas vanguardistas se instauraron diferentes modos o lenguajes pictóricos que reconocían otras necesidades existenciales. Dichas posturas produjeron una “tradición subversiva” que se continuó y llevó hasta sus últimas consecuencias con el arte moderno de mediados del pasado siglo, en donde la pintura, cada vez más, se involucró con cuestiones conceptuales que parten en primera instancia de la Estética de Baumgarten lo que conllevó a una especialización que puntualiza o desmenuza la actividad artística en especificaciones de su “esencia”. Sin embargo, nuestro punto de vista en torno al arte aún tuvo que madurar un poco más, y se vio enriquecido de las revueltas ideo-

lógicas de los sesentas y setentas, en donde el Pop art, el arte conceptual y el Neo Dada, facilitaron la maduración del concepto “arte” actual. Comienza, de esta manera, a replantearse el sistema del arte establecido en el siglo XIX, puesto que su esencia es cuestionada y se pugna por crear un nuevo régimen menos ortodoxo y más vivencial o al menos más apegado a la nueva situación histórica. Definitivamente, la parte culminante de este relato lo constituye la apocalíptica proclamación *del fin del arte* de acuerdo a que se vinieron abajo todos los parámetros que se habían establecido para delimitar a esta actividad. El arte, mientras la Posmodernidad redefinía todos las proposiciones y pretensiones de la Modernidad, se volatizó, de acuerdo con Michaud, puesto que se le encontraba por todas partes y en ninguna a la vez, su condición y sus características no difieren de las demás cosas y objetos que nos rodean. Ciertamente, después de todas estas pugnas, el arte se encuentra en un período de crisis en un sentido teórico, crítico o conceptual, ya que las categorías estéticas de antaño estrepitosamente se han derrumbado. La especialización, la atomización y la autonomía de las manifestaciones artísticas también han contribuido y perpetuado estas dificultades. Esto no necesariamente significa que por la falta de categorías conceptuales para determinar qué es el arte se propicie el abandono de la producción de obras. Es así que el conflicto se ha originado primordialmente desde la trinchera teórica que no ha podido encontrar la manera más adecuada para instaurar una categoría o concepto que satisfaga las expectativas y las necesidades de este contexto histórico. Después de discutir y cambiar de parecer constantemente durante algunas décadas la “esencia” del arte, los artistas han optado por hacer lo que su voluntad dicta. De cualquier forma, en el mejor de los casos, se tendrán que volver a determinar los objetivos y finalidades a partir de las circunstancias de la actualidad. Y a guisa de conclusión de estas brevísimas acotaciones en torno a la prolífica historia del arte, no está de más señalar que la presente situación ha posibilitado revalorar prácticamente todas las obras artísticas del pasado ya que se pueden estimar con otros criterios no tan rígidos como los que se solían usar. Ahora, en relación a la pintura y estos embrollos ideológicos y a esta falta de categorías, no hay porque ser pesimistas, no es tiempo de lamentarnos por otra aparente muerte de esta manifestación artística. A pesar de todos los pesares, se sigue y se seguirá

pintando, ésta no se abandonará por falta de un sustento teórico. Sería absurdo y pretencioso creer eso, simplemente habrá, al igual que con las categorías del arte, proyectar de otra manera el papel que desempeña la pintura en estos momentos “del vale todo”, ya que como Danto apunta en su libro *Después del fin del arte*, lo que representa una obra de arte y lo que es una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro¹¹², por esa razón es urgente, necesario e indispensable modificar la noción de la pintura por medio de sus posibilidades particulares y de lo que nos es posible, históricamente hablando, a los partícipes de la Contemporaneidad. Por lo demás, una de las características principales que la pintura ha mostrado desde los pictogramas prehistóricos, pasando por los happenings o *Antropometrías* del francés Yves Klein, donde utilizaba a modelos que se embadurnaban de color Azul Klein Internacional el cuerpo dejando sus huellas en una tela blanca, hasta las manifestaciones experimentales de la actualidad, la pintura ha consistido en manchar o ensuciar una superficie, en variar el color de un soporte por medio de alguna sustancia. De esta forma se crearon metodologías específicas a partir del descubrimiento o la invención de un material que respondía mejor a las necesidades o expectativas del momento en que surgió dicha técnica. Con el establecimiento de las técnicas pictóricas se creó una tradición que garantizaba la permanencia y el buen aprovechamiento de las materias primas empleadas cumpliendo con la sentencia: *ars longa, vita brevis*. No obstante, ahora bien podría ser *ars brevis, vita brevis* debido a que en las últimas décadas ha habido una agresiva subversión en contra de todo lo que era una normatividad. En nuestros días la actividad artística se circunscribe a divagar y reconfigurar una idea que puede o no reflejarse por medio de la creación de un objeto, no importa tanto la elaboración de la obra como tal, ni mucho menos el resultado final, lo que en realidad interesa a esta manera de entender lo artístico es divagar en torno a lo que se quiere expresar, es decir al contenido del mensaje. Esta actitud ha repercutido en la manera de estimar a la pintura, ya que se pretende *conceptualizar* una actividad que en un principio no parte del entendimiento racional ni de la especulación filosófica. Las teorías del arte, en el mejor de los casos, aparecen después de que la obra ya fue realizada,

112 Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 117.

sólo después de que el arte existe el sustento teórico debería surgir (*al respecto, revítese la cita número 15 del Tercer Capítulo donde Morawski puntualiza la relación arte-teoría*). Ahora, las especulaciones aparecen primero y es a partir de ellas que se origina el arte o en algunos casos se explota para ejemplificar plásticamente estas sentencias. Pero retomando un planteamiento hecho unas líneas arriba, es la pintura una actividad práctica que demanda el manejo de algún material para poder ejecutarse, su esencia radica en *un hacer*, crear una imagen con la que se puede articular un mensaje. Al cumplir con esto, la pintura formula su propia manera de entender la realidad, sus propios conocimientos y leyes, porque su especificidad no está subordinada a la lógica y no es posible reducirla a otro lenguaje, de ahí que se hable de cierta autonomía con relación a otros campos del saber. Estas particularidades del medio pictórico deberían reflexionarse con cautela para poder elaborar los futuros planteamientos teóricos, de lo contrario se seguirá perpetuando una especie de “híbrido plástico” que se desvanece entre las ideas y se confunde con todas las imágenes que nos bombardean día con día sin siquiera replantear su verdadera esencia.

Ahora, respecto a lo que pudiese suceder en el futuro con la concepción y las finalidades de la pintura, es decir, con la renovación que sufrirá la tradición pictórica a corto plazo, no está de más mencionar que esta actividad es impredecible y no es cuantificable como lo pudiesen ser, aparentemente, algunos fenómenos naturales, por lo cual resulta un tanto desatinado cualquier intento de presagio. Por otro lado, la supuesta globalización de las tendencias artísticas y la profusa cantidad de posibilidades son otros agentes que condicionan el aspecto que mañana tendrá la pintura. Empero, Francastel aporta una sentencia fundamental que debería restringir las posibles hipótesis en torno a lo que le sucederá al quehacer pictórico:

*No se puede fundar una renovación sobre el retorno a las antiguas leyes. (...) Todas las corrientes que tienden a revivir el pasado son estériles*¹¹³.

Por lo mismo, el querer resucitar añejas concepciones, actitudes

113 Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza y Emecé, 1975, p. 192.

o posturas no constituyen una alternativa viable a pesar de la reivindicación de las maneras tradicionales y académicas que se profesan en nuestros días. Tampoco es una posibilidad el aniquilamiento total de la tradición pictórica y la subversión absoluta de todos los parámetros que sirven para distinguir a una pintura de cualquier otra cosa. De cualquier forma, y para finalizar estas conclusiones, una posible respuesta a la cuestión planteada en la parte preliminar de esta tesis, *¿porqué seguir pintando en la actualidad, porqué persistir en la utilización de la “obsoleta pintura” cuando estamos asediados por miles y miles de imágenes que cuestionan, demeritan y resignifican de manera tan estrepitosa el papel de dicha manifestación artística?* Pues bien, la pintura es un una particular herramienta para aprehender la realidad. Posee una especificidad que brinda otra posibilidad de conocer y comprender nuestro entorno. Por lo cual, la pintura seguirá siendo válida para algunos a pesar de todas las divergencias dentro del conocimiento humano y de la postura cientificista que impera en nuestra época.

IBLIOGRAFIA.

BALL PHILIP. *La invención del color.* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003. 460 pp.

BARREIRO JUAN JOSÉ. *Arte y sociedad.* México, Edicol, 1977. 73 pp.

BAYÓN DAMIÁN. *Arte de ruptura.* México, Joaquín Mortiz, 1973. 127 pp.

BERGER JOHN. *Éxito y fracaso de Picasso.* Madrid, Debate,

1990. 253 pp.

BERGER RENÉ. *Arte y Comunicación.* Barcelona, Gustavo Gili, 1976. 96 pp.

BOSCH RAFAEL. *El trabajo material y el arte.* México, Grijalbo, 1972. 176 pp.

CALDERARO J. D. *La dimensión estética del hombre. Ensayo psicológico sobre el arte.* Buenos Aires, Paidós, 1961. 254 pp.

CALVO SERRALLER FRANCISCO. *Columnario. Reflexiones de un crítico de arte.* Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999. 210 pp.

CLARK KENNETH. *Civilización.* Madrid, Alianza, 2004. 521 pp.

CHARBONIER GEORGE. *Arte, Lenguaje, Etnología. Entrevistas de George Charbonier con Lévi-Strauss.* 5 ed. México, Siglo XXI, 1977. 138 pp.

CROCE BENEDETTO. *Breviario de Estética.* Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993. 142 pp.

DANTO ARTHUR C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia,* Barcelona, Paidós, 1999. 254 pp.

DE MICHELI MARIO. *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* 2 ed. Madrid, Alianza Forma, 2002. 364 pp.

DE PAZ ALFREDO. *La crítica social del arte.* Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 229 pp.

DESCARTES RENE. *Discurso del método.* 11 ed. Buenos Aires, Losada. 1976. 121 pp.

DIAZ-PLAJA GUILLERMO. *El engaño a los ojos (Notas de estética menor).* Barcelona, Destino, 1943. 179 pp.

DOERNER MAX. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte.* Barcelona, Reverté, 2001. 459 pp.

DORFLES GILLO. *El devenir de las artes.* México, Fondo de Cultura Económica, 2004. 318 pp.

DORFLES GILLO. *Últimas tendencias del arte de hoy.* Barcelona, Labor, 1965. 209 pp.

G. CORTES JOSÉ MIGUEL. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte.* Barcelona, Anagrama. 1997. 213 pp.

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

GREENBERG CLEMENT. *Arte y cultura.* Barcelona, Paidós, 2002. 305 pp.

FRANCASTEL PIERRE. *Pintura y sociedad.* Madrid, Cátedra, 1990. 283 pp

FRANCASTEL PIERRE. *Sociología del arte.* Madrid, Alianza y Emecé, 1975. 203 pp.

FRANCASTEL GALIENNE Y PIERRE. *El retrato.* Madrid, Cátedra, 1978. 236 pp.

HAUSER ARNOLD. *Historia social de la literatura y el arte. 3 vols. 20 ed.* Barcelona, Labor, 1988. 440 pp.

HAUSER ARNOLD. *Origen de la literatura y del arte modernos. I. El Manierismo, crisis del Renacimiento. 4 ed.* Barcelona, Labor. 1982. 323 pp.

HAUSER ARNOLD. *Introducción a la Historia del Arte. 3 ed.* Barcelona, Labor. 1973. 538 pp.

HEINICH NATHALIE. *Lo que el arte aporta a la Sociología.*

México, CONACULTA, 2001. 75 pp.

HEINZ HOLZ HANS. *De la obra de arte a la mercancía.* Barcelona, Gustavo Gili, 1979. 283 pp.

JUANES JORGE. *Más allá del arte conceptual.* México, Ediciones Sin Nombre y CONACULTA, 2002. 87 pp.

JULIÁN IMMA Y TÁPIES ANTONI. *Dialogo sobre arte, cultura y sociedad.* Barcelona, Icaria, 1977. 295 pp.

MAYER RALPH. *Materiales y técnicas del arte.* Madrid, Hermann Blume, 1988. 687 pp.

MICHAUD YVES. *El arte en estado gaseoso.* México, Fondo de Cultura Económica. 2007. 169 pp.

MIRZOEFF NICHOLAES. *Una introducción a la cultura visual.* Barcelona, Paidós, 2003.

MORAWSKI STEFAN. *Fundamentos de Estética.* Barcelona, Península, 1977. 446 pp.

OCAMPO ESTELA Y PERAN MARTÍ. *Teorías del arte. 3 ed.* Barcelona, Icaria, 1998. 256 pp.

ORTEGA Y GASSET J. *La deshumanización del arte.* México, Planeta, 1985. 240 pp.

PACHT OTTO. *Historia del arte y metodología.* Madrid, Alianza Forma, 1986. 127 pp.

RAGON MICHEL. *El arte ¿para que? 2 ed.* México, Extemporáneos, 1977. 148 pp.

READ HERBERT. *Arte y sociedad.* Barcelona, Península, 1977. 218 pp.

SHINNER LARRY. *La invención del arte.* Barcelona, Paidós, 2001.

SYLVESTER DAVID. *Entrevistas con Francis Bacon.* Barcelona, Polígrafa, 1977. 143 pp.

VENTURI LIONELLO. *Historia de la crítica de Arte.* 2 ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1982. 403 pp.

VILLORO LUIS. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento.* México, Fondo de Cultura Económica, 2002. 127 pp.

XINGJIAN GAO. *Por otra estética seguido de reflexiones sobre la pintura.* Barcelona, El Cobre, 2004. 89pp.