



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN PINTURA

TRAS LAS PROPIAS HUELLAS.

RASTREO DE LA ACTITUD ALEGÓRICA POSMODERNA, DESDE LAS ESTRATEGIAS DEL FRAGMENTO,
EL PASTICHE Y LA INTERTEXTUALIDAD EN PROCESOS DE PINTURA Y DIBUJO.

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA

JORGE ANDRÉS PALOS RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESIS

MAESTRO JAVIER ANZURES TORRES, ENAP

SÍNODOS

DOCTORA LAURA CASTAÑEDA GARCÍA, ENAP

DOCTOR VICTOR FRÍAS SALAZAR, ENAP

DOCTORA BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO, ENAP

MAESTRO DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO, ENAP





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“No tenemos garantías racionales para creer que esta realidad es objetiva, no nos queda de otra sino actuar como si dicha realidad fuera verdadera”.

David Hume.

...ningún discurso podrá entregarnos aquella verdad que la pintura sólo nos dirá en su idioma.

José Luis Brea.

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN	(6 - 8)
CAPÍTULO I PLATAFORMA DE CIMIENTOS HISTÓRICOS	(10-31)
1.1 Las características de las vanguardias.	
1.1.1 La expresión	
1.1.2 La imaginación	
1.1.3 La diversidad de habilidades	
1.2 Las actitudes en la pintura posmoderna	
1.2.1 La Transvanguardia	
1.2.2 Los Nuevos Salvajes	
1.2.3 De la televisión al graffiti	
CAPÍTULO II	(33-46)
PLATAFORMA DE DESARROLLO ALEGÓRICO 01. Dibujo	
2.1 Laberinto temático: Fragmento como irrupción formal	
2.1.1 La Lógica de la Hospitalidad I	
2.1.2 Rumpus Room	
CAPÍTULO III	(48-70)
PLATAFORMA DE DESARROLLO ALEGÓRICO 02. Pintura	
3.1 La parodia al vacío	
3.1.1 El juicio a Max Brod	
3.2 Del desplazamiento a la intertextualidad	
3.2.1 El fantasma de la profundidad	
CONCLUSIÓN	(72-74)
BIBLIOGRAFÍA	(76-78)

INTRODUCCIÓN

ausencia de la expresión lírica del color y de la forma libre, la duda, el humor.

Una actitud que rige de manera sobresaliente, en mis piezas y procesos, proviene de la alegoría. Por lo tanto, en los siguientes capítulos investigaré las características específicas que conforman esta actitud alegórica, es decir, mi visión plástica sobre la indeterminación de sus posibles significados temáticos y la relación con los elementos estrictamente visuales.

En el primer capítulo, analizaré el campo histórico donde emergen tanto las influencias como las teorías y los valores que legitimaron las vanguardias históricas, y señalaré y describiré el comportamiento y las actitudes de la pintura posmoderna en los tres países específicos, con la finalidad de que el espectro que estudiaré me permita situar con eficacia la posición de mi trabajo plástico.

En el segundo capítulo, investigaré la estrategia visual del fragmento como forma autónoma, para comparar su devenir histórico y su actualidad teórica. A través de una serie de dibujos monocromáticos que se destacan por su inclinación a un específico orden y disposición visual

Como objetivo de esta tesis de investigación me propongo rastrear, explorar e investigar sobre el desarrollo que como artista visual he seguido para la elaboración de mis piezas artísticas destacadas. Formulo la hipótesis a través de la cual demostraré que la genealogía de mi pensamiento y sensibilidad artística, sigue estrategias estéticas como el fragmento, el pastiche y la intertextualidad a través de relaciones teóricas e históricas.

El resultado de diferentes procesos plásticos, que describiré a continuación y que me permitirán activar o neutralizar temáticas y actitudes en la práctica de la pintura tales como: la crítica a la originalidad, la imitación, la

establecido y legitimado por las vanguardias.

Consecuentemente, reflexionaré sobre preguntas como: ¿La pintura se crea o construye a partir de intenciones, de flujos e intuiciones libres? ¿La existencia del “objetivo” o el concepto-idea previo a la pintura es perjudicial para la creatividad, pensamiento y sensibilidad del pintor? ¿Es primordial la ejecución pictórica sobre el montaje plástico?

Existen pintores que prefieren la idea previa al ejercicio y viceversa; pero también en la actualidad, los hay quienes -como en mi caso- destacan más un proceso determinado proponiendo el “objeto plástico” primero como un registro, antes de establecerlo como una propuesta “absoluta”.

A su vez, en el tercer capítulo las estrategias posmodernas como el pastiche, la apropiación y la intertextualidad, me servirán para activar la capacidad subversiva sobre la originalidad de las piezas y su imposibilidad de establecer un significante exclusivo.

Describiré el proceso de elaboración, a través de cuestionamientos y diferencias entre las imágenes que

originaron estas piezas, sus cualidades plásticas y las condiciones y argumentos para sus desplazamientos hacia la pieza plástica.

El estudio que establezco para la observación de las imágenes, varía dependiendo del contexto y la importancia que el contenido, la técnica o la sensibilidad que en su vaya teniendo en cada capítulo desarrollado. En algunos casos procederé de un pintor o pintura determinada para desplegar el cúmulo de relaciones y estrategias

De esta manera, tanto los recursos de la investigación histórica y teórica, como de sus fricciones, entrecruzamientos, interferencias e intertextualidades, me permitirán señalar las intensidades intermitentes de mi actitud alegórica dentro de esta posmodernidad pictórica.

CAPÍTULO PRIMERO

PLATAFORMA DE CIMIENTOS
HISTÓRICOS

LAS CARACTERÍSTICAS DE LAS VANGUARDIAS. EL ESTILO DE LA MODERNIDAD.

El Arte Moderno tiene su origen en el impresionismo, que se le considera como la primera agrupación de pintores que rompieron con la academia. Sus investigaciones estéticas se caracterizaron por el análisis de la luz en la naturaleza, provocando una investigación sobre el color y la forma puros, distanciados de referencias y alegorías.

Eduard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Berthe Morisot y Edgar Degas se establecen como los principales y más activos miembros

de este movimiento. Estos artistas se establecieron a través de la búsqueda de la subjetividad, en la que no era primordial ni la individualidad ni la originalidad del tema, sino la personalidad del ejecutante, con un estilo propio, único y específico.

El impresionismo es la culminación y el final de la pintura ilusionista proveniente del Renacimiento. Dentro de sus variedades estilísticas, estos pintores liberaron el color hasta lograr una autonomía. En cuanto a la forma, las difuminaron, diluyeron y mezclaron para conseguir atmósferas determinadas: la seducción de una pintura no objetiva, pero desde una factura visual contundente. La necesidad imperante de la luz y el color, sobre las descripciones formales del volumen clasicista. Lo inmediato y mundano por lo religioso y la eterno. Como agudamente menciona Auguste Renoir: *-Una mañana a uno de nosotros se le acabó el negro, y ese fue el nacimiento del impresionismo¹-*

Los movimientos artísticos (nombradas también como las vanguardias del siglo XX) que sucedieron al

1. Ruhrberg, Karl. *El arte del siglo XX. Más allá de la utopía*. Ed. Taschen-Océano. 2003, p. 7

impresionismo y que se inscribieron profundamente en la ideas de la modernidad son: el simbolismo, el posimpresionismo, el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, la abstracción, el dada, el surrealismo, el arte marginal (Art-Brut u Outsider Art) y en cierta medida hasta el expresionismo abstracto y el informalismo.

Estas vanguardias fundamentan sus discursos en una secuencia histórica entre uno y otro; referenciando al movimiento previo a partir de preceptos como nuevo, experimental, original y universal; y legitimando nuevos valores estéticos como la expresión (Expresionismo alemán, fauvismo, cubismo, expresionismo abstracto, informalismo), la imaginación desbordada (simbolismo, dada y surrealismo), la abstracción geométrica (abstraccionismo ruso y alemán), la conciencia social (muralismo mexicano, futurismo), la diversidad de habilidades (apertura a nuevos medios de expresión: dada, surrealismo, expresionismo abstracto), la práctica y piezas de los artistas primitivos y los enfermos mentales (Art Naïf, arte marginal).

De las anteriores valores estéticos, en tres características específicas se enfoca esta investigación en su relación con la modernidad y que se estudiaran con amplitud y en un sentido cronológico en cada una de las siguientes: la expresión individual, la imaginación y la diversidad de habilidades.

EXPRESIÓN INDIVIDUAL.

A principios del siglo XX en Francia, surge el fauvismo proveniente de la palabra francesa “fauve” que significa *fiera* en español. Este fugaz pero importante movimiento, proveniente del post-impresionismo, investigaba el color y la luz. Su principal exponente Henry Matisse buscaba “liberar” a las imágenes de un simbolismo determinado y a través de la superposición del color y de su propia luz: expresar sentimientos. Este ímpetu le condujo a estudiar obras de los llamados artistas “primitivos” en lugares apartados como el Caribe, África y Asia, como previamente había investigado y vivido Paul Gauguin.

A partir del estudio del arte primitivo que los

posimpresionistas había fomentado, los pintores fauvistas decidieron continuar con la feroz ruptura contra la tradición académica de la imitación de la realidad; con el objetivo de otorgar una equidad de importancia entre las prácticas pictóricas alejadas de los centros artísticos y de los artistas no formados en las academias. Como consecuencia se obtiene esta legitimación que se convirtió en uno de los nuevos valores para la pintura y el arte que estaba por venir.

Si bien el origen del término y del grupo Fauvista es apenas un año anterior a lo que se conocería como Expresionismo, los artistas fundamentales en el surgimiento de estos dos movimientos son Paul Gauguin y Vincent Van Gogh.

Van Gogh es estudiado y referido como uno de los pioneros de la pintura moderna; su revolucionaria técnica, el tema como motivo y refracción de las inquietudes interiores, el color como símbolo, la distancia con los círculos artísticos y su fragilidad física y mental, le permitieron elaborar una de las obras más potentes, personales y expresivas en la pintura.

En sus diferentes telas, Van Gogh, trata los espacios dependiendo de los sentimientos que desea expresar. En La noche estrellada de 1889, se ejemplifica que lejos de imitar un paisaje, se sirve del tema para desatar las fuerzas incontroladas de su espíritu, una rendición contundente a la naturaleza. Y por otro lado, la pintura Un par de zapatos de 1886, muestra la realidad de su decaimiento: *-en esta imagen la estabilidad espacial y la perspectiva son sustituidos por una inquietud subjetiva. Van Gogh trataba de ser más eficaz a la hora de transmitir sus estados anímicos, sus percepciones del mundo.-*²

Esta bipolaridad anímica que se observa en las dos pinturas mencionadas la mantuvo por el resto de sus días y en la mayor parte de su obra; su perturbadora efectividad radica en la espontaneidad entre la solución temática y el tratamiento pictórico de una individual y muy sensible expresión.

Si bien esta noción de expresionismo no es exclusiva de algún tiempo en específico, por ejemplo Mathias Grünewald, Francisco de Goya o el mismo Van

2. Jiménez-Blanco, María Dolores. "El arte como expresión"- *Arte Moderno: Ideas y conceptos*. Instituto de Cultura-Fundación Mapfre. Madrid. 2008. Pag. 67.



Vincet Van Gogh
Un par de zapatos
 1886
 Óleo sobre tela
 45 x 37.5 cm

Gogh son expresionistas en el sentido de que en la obra de los anteriores, se observa una inclinación mayor (y en algunos casos única) por la expresión y el lirismo pictórico. Así que el término Expresionismo con mayúscula servirá para agrupar a los artistas de principios del siglo XX, originarios de Alemania y Europa central.

El Expresionismo estaba conformado por destacados grupos como: Der Blaue Reiter (el jinete azul), Die Brücke (el puente), Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad) y la Secesión Vienesa, y con una variedad de artistas como: Edward Munch, Franz Marc, Vassily

Kandinsky, Paul Klee, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Kirchner, Emil Nolde, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka y Egon Schiele.

Max Beckmann consideraba que la pintura que le interesaba emanaba de los fundamentos de Rembrandt, Goya y el primer Cézanne: *Sigo con toda mi alma la pintura espacial, e intento encontrar en ella mi estilo, que, en oposición al arte extremadamente decorativo de la naturaleza y el alma de las cosas, debe llegar tan profundamente como sea posible al fondo de las cosas... -No quiero ni definir esto, brota de mis cuadros-.*³

Plagado de propuestas y desarrollos pictóricos muy distintos, la mayoría de estos artistas estaban relacionados por el rechazo a las descripciones objetivas de la realidad, en consecuencia optaban por una deformación de dicha realidad en búsqueda de una expresión más subjetiva de la naturaleza y el ser humano, convirtiendo sus obras en un reflejo de la individualidad de cada artista, en la que las paletas de color intensas y de alto contraste, además del dibujo de figuras en constante deformación, eran los

3. Calvo, Francisco / González, Ángel / Marchán, Simón. *Max Beckmann - Encuesta*. Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945. Editorial Itsmo. Madrid. 1999, p. 114.

elementos principales.

En 1906, París volvía a ser parte fundamental de otro movimiento que modificó las ideas formales de representación: el cubismo. Por naturaleza analítica buscaba la descomposición total del objeto y por su inclinación sintética descartaba la perspectiva para representar la totalidad del objeto en un mismo plano.

Los artistas cubistas utilizaron elementos ajenos a las técnicas tradicionales de la pintura como: el uso de palabras y las formas geométricas hasta llegar al collage. En cierto sentido, los cubistas pueden ser los primeros artistas que utilizaron la apropiación de imágenes impresas para extender los significados de sus elementos.

Como profundos conocedores de las obras tardías del post-impresionismo de Paul Cézanne, el fauvismo y el arte primitivo; Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris son los pintores cubistas más conocidos y que elaboraron las más interesantes propuestas plásticas de esta vanguardia. Las señoritas de Aviñón de 1907 son un ejemplo de las diversas fuentes de apropiación (máscaras africanas, las bañistas de Ingres y Cézanne) y el

tratamiento pictórico de estas figuras a través de la síntesis formal es la cualidad principal de esta pieza.

El traslado de los artistas y pensadores exiliados por la Segunda Guerra Mundial, de Europa a América, concretamente a New York, significó el surgimiento de un movimiento que fue el recipiente de la mayoría de los movimientos contemporáneos: el expresionismo abstracto.

A través de influencias en los procedimientos pictóricos de los expresionistas alemanes, la abstracción rusa, el surrealismo y del muralismo mexicano, artistas



Pablo Picasso
*Las señoritas de
Aviñón*
1907
Óleo sobre tela
243.9 cm × 233.7 cm

como Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko, Franz Kline, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Anselm Gorky y Robert Motherwell, elaboraron piezas con un estricto apego al fenómeno de la pintura como materia, en algunos casos alejándose totalmente de la figuración y explorando la relación entre su visión interior con la naturaleza y el comportamiento de los materiales en el plano: la exacerbación del individuo artístico.

En Europa surgió un movimiento paralelo al americano llamado informalismo por su carácter de formas abstractas, una preponderancia en la espontaneidad del gesto pictórico y la experiencia inmediata como origen de la idea, en oposición a trabajar con ideas preconcebidas. Los pintores que forman parte de este movimiento son: Antoni Tàpies, Wols, Grupo Cobra, Henri Michaux, Eduardo Chillida, Jean Fautrier y Nicolas de Saël.

En estas palabras de Rothko se puede interpretar el fundamento principal que abarcaría a este par de movimientos:

Un cuadro vive por el acompañamiento y entusiasmo en los ojos del observador sensible. Se muere por la misma

*razón. Por lo tanto, es un acto arriesgado y sin sentimientos enviarlo al mundo. ¿Con qué frecuencia se debe tener un compromiso permanente a los ojos del vulgo y con la impotente crueldad que extendería su aflicción universal?*⁴

IMAGINACIÓN

El simbolismo surge y tiene un importante auge en Europa, aproximadamente entre los años de 1850 y 1910. Se fundamenta principalmente en tres características: la imaginación, la intuición (inspiración e introspección) y el rechazo a una descripción objetiva de la realidad. Se constituía por ende a partir de codificaciones específicas que la representación de las imágenes y su combinación les ofrecían (iconografía). Entre los más interesantes pintores de esta corriente sobresalen: Gustave Moreau, Maurice Denis Odilon Redon, Arnold Böcklin, Leon Spilliaert, Alfred Kubin, James Ensor.

En el manifiesto simbolista de 1886 Jean Moréas, escritor francés, sentencia: “el simbolismo es el enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad, la

4. Harrison, Charles / Wood, Paul. *Mark Rothko - Statement. Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing ideas*. Ed. Blackwell. Oxford, UK. 1992, p. 565.

descripción objetiva y su objetivo no está en sí mismo, sino en expresar el Ideal, es decir, serán plataformas sensibles destinadas a mostrar sus afinidades esotéricas con los ideales primordiales”

Al término de la Primera Guerra Mundial, surge entre 1916 y 1922 en Zurich, Suiza, quizá el más agitador de estos movimientos de vanguardia. Una mezcla de nihilismo, absurdo, humor negro y violencia, abarcaron y atacaron a todas las manifestaciones artísticas. Todo estaba permitido. Artistas como Hugo Ball, Hannah Höch, Tristán Tzara, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray y Kurt Schwitters mostraron en múltiples collages, (técnica que se convirtió en el arma específica y contundente de su aversión e inquietud) la desesperación de sobrevivir a la capacidad de destrucción por o con la destrucción misma.

La diversidad de habilidades y recursos que utilizaron los dadaístas y los surrealistas se concretó como un valor nuevo para el arte moderno. Los montajes o collages en el lienzo o en el espacio de las galerías y museos, abrieron una brecha de posibilidades en materiales y objetos para la experimentación como nunca

en la historia del arte había sucedido. De cierta manera el Dadaísmo en su afán de negar el arte, lo afirmaba, lo liberaba a partir de lo opuesto.

Paradójicamente, el Dadaísmo al final creó; o por lo menos mutó en otro movimiento de mayor “creatividad” y menos destrucción: el surrealismo. A finales de los años 20’s, varios artistas que habían iniciado con el Dada y que tenían ciertas inquietudes en común como explorar la liberación de la consciencia y evidenciar la hipocresía del mito del artista creador, idealista y romántico.

En sus inicios, las intenciones y direcciones del grupo surrealista eran restringidas y dictadas por André Bretón, provocando la deserción de varios de los miembros claves como Georges Bataille, Salvador Dalí o André Masson; mientras que otros artistas se mantuvieron al lado de Bretón, como es el caso de Benjamin Péret, Rene Magritte, Max Ernst y Roberto Matta. Es contradictorio que un grupo que cimentara sus ideas en la liberación de la razón, fuera tan conservador al reclutar y validar lo que estaba cercano a ellos.

La siguiente afirmación de Bataille ilustra con

certeza ese mundo de contradicciones que deseaban construir los surrealistas. *-Es inútil responder a quienes son capaces de creer en la existencia del mundo y legitimarse en él: sí hablan, puede uno contemplarles sin entenderles; pero, incluso, es posible contemplarles sin “ver” lo que existe detrás de ellos. Es preciso evitar el aburrimiento y vivir solamente de aquello que nos fascina.-*⁵

El surrealismo terminó siendo una especie de religión basada en las investigaciones de Sigmund Freud. Exponencialmente representó también, a través de lo fantástico e irracional, todas las imágenes alucinatorias y extravagantes de las visiones internas sin el aparente control del autor. Esta amplitud en el uso de la imaginación tanto del simbolismo como en el surrealismo, es otro de los valores más importantes para la pintura de la modernidad. Ambos proceden de una específica iconología y de un rechazo a la realidad o de una mitificación de esta a través de una diversidad temática que comúnmente se relaciona con la “poesía de la imagen” por dotar de extrañamiento y misterios a las soluciones y combinaciones que usaban.

5. Calvo, Francisco / González, Ángel / Marchán, Simón. *Georges Bataille - Acéphale. Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*. Editorial Itsmo. Madrid. 1999, p. 488.



Roberto Matta
Invasión de la noche
 1941
 Óleo sobre tela
 152.7 x 96.5 cm

DIVERSIDAD DE HABILIDADES.

Tanto en el dada como en el surrealismo, la diversidad de habilidades y recursos que utilizaron en la elaboración de sus piezas permitió que se convirtiera en una nueva característica para el arte moderno. Los montajes o collages en el lienzo o en el espacio de las galerías y museos, abrieron una brecha de posibilidades en materiales y objetos para la experimentación como nunca en la historia del arte había sucedido. De cierta manera,

el Dadaísmo en su afán de negar el arte, lo afirmaba, lo liberaba a partir de lo opuesto, y consecuentemente el surrealismo lo absorbió y exploró.

Los ejercicios visuales de los enfermos mentales y de personas alejadas de las academias o incluso de una simple instrucción artística, es otra de las practicas que la pintura moderna valida. Pareciera que la seductora fascinación por las extremas experiencias vitales y los novedosos procesos plásticos y técnicos que usan para elaborar sus piezas y la formación de nuevos espectadores y autores (en casos específicos y sobresalientes como el de Van Gogh y los estudios de la psicología), produjo un interés por los impulsos de estos nuevos artistas.

Jean Dubuffet artista e intelectual francés, fomentó durante su vida la idea de una pintura libre, fuera del engaño de la tridimensionalidad y de la búsqueda de talentos plásticos en los hospitales mentales y cárceles. En 1945 acuñó el término Art Brut, o Arte Marginal para denominar al trabajo de estos artistas.

Uno de sus principales fundamentos es: -...
la idea y el álgebra de las ideas, pueden ser un nivel

de conocimiento, pero el arte es otro significado del conocimiento, cuyos niveles son completamente diferentes: en ellos reside la "visión". Esta "visión" no tiene nada que ver con intelectuales y académicos. Conocimiento e inteligencia son instrumentos débiles comparados con la "visión". Las ideas son un gas inerte. El arte existe para ser una manera de operar sin involucrar ideas. Cuando se



Jean Dubuffet
El señor Plume con pliegues en los pantalones. (Retrato de Henry Michaux).
1947
Óleo sobre tela
130 x 96.5 cm

mezcla con las ideas, el arte se vuelve inútil y oxidado...-⁶

Evidentemente se muestra que el pensamiento de Dubuffet, más allá de satisfacer una élite del arte, provoca una apertura hacia zonas menos exploradas, asumiendo riesgos sociales y filosóficos por la alianza con los artistas marginales. Su espíritu moderno se muestra en la relación utópica de arte y vida a través de la mitificación de una realidad individual (sea esta dentro de la enfermedad o la salud mental) y por la búsqueda de lo nuevo enraizado en los fundamentos plásticos del plano y su uso exclusivamente bidimensional.

Dentro de estas nuevas posibilidades de expresión y de procedimientos plásticos se insertan artistas enfermos de anomalías cerebrales como la psicosis de Unica Zürn, Adolf Wölfli o la esquizofrenia de Antonin Artaud y Martín Ramírez.

En el expresionismo abstracto americano y el informalismo europeo, descritos previamente, se produjeron nuevos métodos y diversos acercamientos y tratamientos de la pintura. Quizá el más conocido es

6. Harrison, Charles / Wood, Paul. *Jean Dubuffet. Crude Art Preferred to Cultural Art. Art in Theory 1900-1990*. Blackwell Publishing. Oxford 1992. Pag. 594.

el dripping (goteo) de Jackson Pollock, quien influido por algunas piezas de Max Ernst, David Alfaro Siqueiros y André Masson, extendió sobre el piso grandes lienzos sobre los que se paraba y salpicaba de pintura sobrepasando los límites de la misma tela.

Pollock afirmaba sobre su técnica: *...nuevas necesidades requieren nuevas técnicas. Y los artistas modernos tienen que encontrar nuevas maneras y nuevos significados para establecer sus fundamentos. Me parece que un pintor moderno no puede expresar esta época, con el avión, el átomo, la bomba, la radio, a partir de las antiguas formas del renacimiento o cualquier otra forma del pasado. Cada época encuentra su propia técnica.⁷*

Sin duda el argumento previo de Pollock permanece dentro de la influencia de la modernidad, ideas con un marcado grado de absoluto y utopía.

Por otro lado, el artista Antoni Tàpies señala: *Muchas cosas, tan pequeñas como a primera vista puedan parecer, se transforman, vistas a plenitud del día, infinitamente más grandes y más dignas en comparación a todas las cosas*

7. Harrison, Charles / Wood, Paul. *Jackson Pollock. Interview with William Wright, 1950. Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing ideas*. Ed. Blackwell. Oxford, UK. 1992, p. 575.

*que convencionalmente juzgamos como importantes. También es necesario demostrar lo que uno puede hacer (para), sin admirar o temer sobre las cosas que desfilan en las alturas indiferentes, a las que permanecen por debajo. Esos toques de humildad en mi trabajo son las marcas de protesta.*⁸

Tàpies es uno de los más versátiles artistas de la segunda mitad del siglo XX. Su obra que inició en la pintura y específicamente en su condición matérica, le permitió experimentar con una amplitud de materiales que incorporaba a sus telas. Desde la arena, el cabello humano o piedras hasta camas completas eran *ensambladas* en búsqueda de novedosas composiciones visuales.

LAS ACTITUDES EN LA PINTURA POSMODERNA.

Podría decirse en un primer plano que el posmodernismo sería parte del modernismo en el estricto sentido de la novedad y de características opuestas entre ambos. Sin embargo, la siguiente revisión de sus características demostrará una serie de diferencias fundamentales que permite observar a ambas corrientes estéticas (en lugar de hechos históricos determinados) desde el ejemplo concreto de la pintura, sus autores y sus piezas.

Desde su probable surgimiento a finales de la década de los años sesenta -si se considera a los movimientos estudiantiles como la última de las utopías o como para el arquitecto Charles Jencks que lo ubica desde la demolición de un conjunto habitacional en Pruitt-Igoe, el 15 de julio de 1972- el posmodernismo ha experimentado de forma paralela los cambios en el comportamiento y pensamiento del humano en los últimos 50 años asociados al desarrollo industrial; el nacimiento de las corporaciones multinacionales, la brecha cada vez más amplia entre pobres y ricos, y el surgimiento de economías emergentes

8. Selz, Peter / Stiles Kristine. *Antoni Tàpies: I am a Catalan. Theories and Documents in Contemporary Art*. University of California Press. London. 1996, p. 56.

en lugares apartados del orden occidental-capitalista tradicional.

Filósofos como Jean-Francois Lyotard, proponen el abandono de la significación total y universal, que se daba en la modernidad, por las reinterpretaciones y resignificaciones; porque observa los fenómenos del modernismo como una narrativa maestra (metarrelato) y universal que enmarca a otras subnarrativas dependientes de un significante trascendental y enmarcados dentro de los límites de este significante, por ejemplo el capitalismo, el marxismo o el cristianismo.

Lyotard percibe el postmodernismo como una serie de “pequeños relatos” que se inscriben, alejados de ideas totalizadoras y de todo interés por lo teórico, en una heterogénea multiplicidad para ser estudiados de una manera más específica en busca de resultados concretos, de una utilidad inmediata, respetando una pluralidad de opiniones y sin el interés de una postura regidora; por ejemplo la diversidad sexual.

Otra de las características del posmodernismo en las artes visuales es la observación y el recurso

de la historia o historicismo. La realidad se observa desde la perspectiva *sincrónica*, es decir que estudia la presentación de los hechos históricos no en su evolución temporal sino comparados con distintos espacios o ámbitos, permitiendo el análisis de sí misma a partir de cualquiera de sus fenómenos dentro de una simultaneidad y coexistencia. Este método historiográfico sincrónico desplaza en muchos casos al diacrónico, debido a que este último contempla la metáfora de la línea recta del pasado en sucesión cronológica “por estudiar y superar”.

El cuestionamiento a la linealidad histórica (metáfora de la diacronía antes mencionada), es una de las características que Fredric Jameson en su crítica sobre el posmodernismo como una dominante cultural, detecta en los autores posmodernos debido al uso en general de estrategias como el pastiche y la apropiación:

... (los autores posmodernos) se dirigen al pasado imitando los estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global, una especie de canibalismo

aleatorio de todos los estilos del pasado-⁹

9. Jameson, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*.

Esta acumulación de referencias históricas y de imitación en los procedimientos artesanales inyecta una sustancia orgánica a la historia, que está contenida por la subjetividad del artista. La posibilidad de no buscar verdades sino cuestionar los hechos desde una realidad objetiva a través la ficción o lo falso premeditado activa y amplía las ideas pre-concebidas sobre hechos y prácticas específicas, sin buscar un sentido novedoso o experimental.

La originalidad de la obra de arte se cuestiona desde su historia, la modernidad daba por hecho casi tangible su pasado, con ello su veracidad y legalidad, en cambio, al cuestionar la historia como base de un discurso único se anula la necesidad de verdad y en consecuencia el concepto de originalidad. Como explica la investigadora argentina Esther Díaz: *el modernismo estaba basado en la aventura y la exploración: el posmodernismo tiende a la reconquista. Un rescate del pasado sin actitud crítica, se asiste a un eclecticismo que revaloriza elementos postergados en periodos anteriores.*¹⁰

A medida que las prácticas artísticas y sus investigaciones se incrementan con referencias ucrónicas o intervenciones historicistas, el pasado cambia lentamente, de ser un bloque inerte legitimado por condiciones exclusivas del poder político, a la difuminación y ramificación; en una especie de organismo en constante movimiento.

La expansión en las líneas de estudio sobre la historia, su acercamiento y derivación en los productos culturales posmodernos, devino en un símil con la patología esquizofrenia. Descrita en sus principios por Sigmund Freud como una “perversidad polimorfa”, y después por Lacan, como la ruptura en la cadena de significantes, (de la cual Jameson toma literalmente la sentencia para determinar una de las características del posmodernismo) la esquizofrenia se entiende como la patología de la psique en la que las funciones del yo quedan parcialmente interrumpidas; el paciente está dominado por los sentimientos que los acontecimientos exteriores y las constelaciones interiores desatan en ellas. Los valores de insinuación que tienen los procesos que

Barcelona. Paidós. 1995, p. 10.

10. Díaz, Esther. *Posmodernidad*. Editorial Biblos. Buenos Aires. 1999, p. 30

ocurren a su alrededor silencian todas las categorías de la razón y hacen saltar los órdenes penosamente establecidos, cuya solidez se había exagerado.

*Experimenta el derrumbamiento total de su yo, y con él el de su mundo. El miedo que de este modo se origina refuerza esta entrega a las impresiones del momento y la sensación de pérdida de apoyo.*¹¹

Esta ruptura no solamente presenta y representa la voluntaria o involuntaria desarticulación, sino que consciente de las posibilidades de que floten o se expandan múltiples de estos significantes, permite que algunas veces se forme una entidad cohesiva en sí misma.

Para los filósofos Gilles Deleuze y Felix Guattari, el estudio sobre el concepto de la esquizofrenia, de las relaciones con el devenir capitalista y a partir de la observación y comportamiento de una raíz vegetal: *el Rizoma, es tomado por los filósofos, como un modelo de inmanencia, de no conexión exclusiva, en contraste con la transcendencia y jerárquica estructura arborescente del modelo de pensamiento tradicional. El rizoma se expande horizontalmente mandando fuera de sí nuevas*
11. Navratil, Leo. *Esquizofrenia y Arte*. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1972, p. 28.

*plantas y estas a su vez otras; eventualmente formando una superficie discontinua sin profundidad (sin un sujeto controlador) o centro (y libre de una limitada estructura).*¹²

Al no tener un eje regidor de las decisiones o metas, en el posmodernismo se trivializa la realidad. Esta ya no se experimenta en la búsqueda de la felicidad o éxito, sino en no crear problemas: *dejar transcurrir el tiempo sin mayores preocupaciones.*¹³

Los paralelos entre el comportamiento social, económico, tecnológico y cultural presentan una relación casi inseparable y dependiente en muchos casos, entre todas ellas. Si la sociedad es esquizofrénica, consumista, chatarra y superficial, estas características se verán reflejadas en la mayoría de sus productos culturales, los cuales podrán estar basados en una aguda crítica o en el reflejo narcisista de esa realidad.

A partir del fundamento posmoderno individual: “mi propia realidad” y que en muchos casos está contenido por el escepticismo, resignación, cinismo, amoralismo,

12. Murphy, Timothy S. *Rhizome. Encyclopedia of Postmodernism*. Edited by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. Ed. Routledge. London and New York. 2001. Pag. 345.

13. Roa, Armando. *Modernidad y Posmodernidad. Conciencias y diferencias fundamentales*. Editorial Andrés Bello. México. 1999, p. 44

nihilismo histórico, decepción y carencia de expectativas; se desarrollan actitudes e intensidades que devienen de los proyectos inconclusos¹⁴ de las vanguardias, y que constantemente se relacionan, contradicen y expanden.

Sobre estas características posmodernas, el crítico Simón Marchán, acota: *En un mundo artificial como es el nuestro, con un predominio de la cultura científica e industrial sobre la artística, pareciera que tan solo una benigna indulgencia, la indulgencia ante un placer, relicario precioso de necesidades metafísicas o radicales insatisfechas, libraré al arte de su merecida liquidación.*¹⁵

Tres de estos pequeños relatos o intensidades culturales son el comportamiento de la pintura en Italia, Alemania y Estados Unidos entre las décadas de 1970 y 1990. Los acercamientos pictóricos, teóricos y las actitudes individuales son muestras de las diferencias (en algunos casos con mayor contundencia que en otros),

14. Jürgen Habermas, argumenta que un posmodernismo es impensable cuando los proyectos de la modernidad no fueron concluidos: *“La marca distintiva de lo moderno es “lo nuevo”, que es superado y condenado por la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue” “el proyecto de modernidad todavía no se ha realizado. Y la recepción del arte es solo uno de sus aspectos. El proyecto intenta volver a vincular diferenciadamente a la cultura moderna con la práctica cotidiana que todavía depende de sus herencias vitales, pero que se empobrece si se la limita al tradicionalismo.”* Modernidad: un proyecto incompleto.1980.

15. Marchán Fiz, Simón. *Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Del arte objetual al arte conceptual*. Editorial ERA, Madrid, 1984, p. 305.

entre la modernidad y la posmodernidad.

LA TRANSVANGUARDIA.

A finales de 1970, un grupo de pintores italianos encabezados por el crítico de arte Achille Bonito Oliva y que nombró a éstos como: La Transvanguardia (más allá de la vanguardia), presentaron una serie de pinturas que rechazaban la postura que ocupó tanto el pop-art, por su superficialidad, como el arte conceptual por su frialdad. A lo largo de una década que fue dominada por dos fuertes y opuestas personalidades: Andy Warhol y Joseph Beuys.

Entre este grupo de pintores formado por: Ernesto Tatafiore, Nicola de Maria, Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Mimmo Germanà, Sandro Chia, Nino Longobardi y Enzo Cucchi; sus pinturas regresaban a la figuración y a la expresión libre del color; a una desbordante conciencia de sí mismos, a la utilización de formas transmitidas por la historia del arte y a ensalzar la subjetividad en sus pinturas a través de la mayor excentricidad posible: *“Hoy hacer arte significa tener todo sobre la mesa en una giratoria*

y simultánea sincronización - Un "imaginario" sin fin, sin anclas o puntos de referencia en la historia".¹⁶

En el caso de Clemente, se observa la obsesión por el cuerpo, por la figura humana tratada con una intensidad que continuamente se encuentra a partir de su deformación y mutilación. Una amplia paleta de colores y las posiciones sexuales de sus figuras exaltan la subjetividad de sus pinturas, que parecen tener como meta, lo lúdico y la ironía como forma de expandir la percepción.

"La ironía está sólo en alguien que es sincero. Alguien que te quiere decir algo que es verdad, siempre debe tener la ironía para dejarte la adecuada proporción de esa verdad, porque si es algo relativamente cierto, la verdad es una cosa pesada y terrible. No hablo de lo absoluto, hablo de lo relativo y que es aún más terriblemente pesado".¹⁷

En las obras de Sandro Chia, sobresale una de las actitudes que caracterizó a este grupo italiano:

16. Oliva, Achille Bonito. *The Italian Trans-avantgarde. Flash Art. Nos. 92-93.* (octubre-noviembre). 1979.

17. White, Robin. *Francesco Clemente's Interview, extractos de la revista View (Oakland) 3, no. 6 (noviembre 1981. THEORIES AND DOCUMENTS OF CONTEMPORARY ART.* 1996.



Francesco Clemente
NAME
1983
Óleo sobre tela
236 x 198 cm

“la egolatría”. La mayor parte de la obra de Chia es autobiográfica. En sus obras representa a través de matices contrastados y de intensas y fluidas pinceladas los pasajes “heróicos” de su propia vida que suele enfatizarlos en los títulos, como una manera entre aclaración e ironía sobre lo que quiere transmitir. Un eclecticismo subversivo en constante contradicción.

Mientras que para Enzo Cucchi, que inició su carrera artística en el arte conceptual, la ruptura con este se dio por un cansancio ocasionado por excesivo intelectualismo y la esterilidad pragmática de algunas piezas. Las primeras pinturas de Cucchi se caracterizan por la revisión de la historia del arte y de la literatura, estructuradas a partir de una sólida base simbólica y una intensa paleta cromática cimentada en lo sombrío.

*Las sensaciones experimentadas en el laberinto del propio ser interior y una interpretación subjetiva e individual de la historia y la mitología, se convierten en el tema central de la transvanguardia. La pintura es autosuficiente.*¹⁸

18. Ruhrberg, Karl. *El arte del siglo XX. Más allá de la utopía*. Ed. Taschen-Océano. 2003, p. 377

LOS NUEVOS SALVAJES.

La exposición colectiva en Stuttgart llamada Europa '79, sobre los pintores más destacados de la Transvanguardia italiana, influyó de manera importante en los pintores alemanes, la “libertad” y el humor sedujo a esta nueva generación.

El término de “Nuevos Salvajes” fue acuñado por el director del museo de Aquisgrán, Wolfgang Becker para aplicarlo a pintores como A. R. Penk, Georg Baselitz, Markus Lüpertz y Anselm Kiefer. El espectro de pintores alemanes en 1980 es muy amplio y significativo en el arte internacional y se originó por la influencia de dos pintores casi inclasificables como Gerhard Richter y Sigmar Polke.

Esta generación de pintores se caracterizaron por la expresión, su fuerza y rapidez en la elaboración: una especie de combinación entre fauvismo francés y expresionismo alemán, enmarcadas en telas de gran formato y que indistintamente se mueven entre la figuración y la abstracción.

Anselm Kiefer se destacó de este grupo por su autenticidad al valerse de la masa pictórica para

diagnosticar la historia, un pasado reciente: los 12 años de nacionalsocialismo. En su telas casi monocromáticas se liberan las fuerzas no de la naturaleza, sino de post-apocalipsis. *El mito no tiene presente, ni pasado, ni futuro; todo lo contrario a la historia. Estos mitos han sido desvirtuados por la historia. Se abusó de ellos para justificar y encubrir crímenes inconcebibles. Aquí es donde radica la temática de Kiefer y no en el germanismo insensible.*¹⁹

Mientras que en la obra de Baselitz, dirigida específicamente a la figuración tanto en pintura como en escultura (quizá en ésta con mayor claridad se expresan sus intenciones), la utilización de vibrantes y contrastadas paletas de colores y quizá el gesto más particular en sus pinturas: “girarlas 180 grados y colgarlas de nuevo”.

Algunas de la intenciones descritas por Baselitz son las de evitar que los tradicionales modelos conocidos y las habituales pautas de percepción se conviertan en experiencias de reconocimiento precipitadas y contaminadas, es decir, en lo posible liberarlas de contextos y referencias. Sus telas se transforman en

“campos de acción”, donde la tensión es transmitida a

19. Oneff, Klauss. *Arte Contemporáneo*. Ed. Taschen. Colonia, Alemania. 1991. p. 53.

través de la distribución emotiva de anchas pinceladas, sobre el tema elegido.

Jorg Immendorf, alumno de Joseph Beuys, comprometido con la política y la clase obrera, y estableciendo sus temáticas en la historia, quizá de una manera más literal que la visión de Kiefer, y concretamente en la división de Alemania, produjo una serie de cuadros titulados Cafe Alemania, en esta, se representa con el ímpetu sobre la materia pictórica característico de estos pintores, una sátira política que busca confrontar a través de símbolos específicos y personajes de su actualidad; la rabia, soledad e indiferencia entre las dos partes geopolíticamente divididas.

Con una cierta distancia de los anteriores pintores, pero con inquietudes similares, Martin Kippenberger el multifacético artista, pintor en la mayor parte de su tiempo, pero también con destacados acercamientos a la escultura, fotografía, al rock y jazz y a la poesía. Su pintura se reconoce por el abordaje a los diferentes estilos hasta hacerlos que se confundan uno superpuesto al otro, por su lacerante sarcasmo al arte y tal vez el más importante: su



Jorg Immendorf
Café Alemania I
1978
Óleo sobre tela
320 x 282 cm

constante y mutante auto-parodia.

Estos pintores alemanes han mantenido el impulso en la ruptura constante por la falta de respeto a las premisas de una teoría estética determinada y al exceso de intelectualismo, a fomentar la excentricidad, el derecho a la fantasía, al mundo individual de los sentimientos, al inconsciente, a lo secreto y sobre todo al poder de seducción de los sentidos.

DE LA TELEVISIÓN AL GRAFFITI.

Otro de los países que destacó por las propuestas de sus pintores fue los Estados Unidos, los cuales se caracterizaron por: *La mezcla sin escrúpulos de arte “culto” con arte “superficial”, la exhibición del yo artista, hasta llegar al excesivo narcisismo, un confuso erotismo tan poco ligado a los límites de las convenciones como a las formas expresivas artísticas que utilizan, una tendencia a jugar con lo superfluo y dentro de esto, un cinismo penetrante, que en ocasiones llega al puro sarcasmo, un romanticismo oculto que roza en el sentimentalismo, el gusto por la contradicción y también una agresividad desnuda y la falta de perspectivas utópicas.*²⁰

Julian Schanbel se inició en el arte conceptual, concretamente en el video-arte. A partir del estudio a los medios de comunicación, representa en telas de gran formato -que por lo regular se agrupan de dípticos o trípticos- el crisol de imágenes de la cultura popular. Entre la idea de no tener control de la elección y contradiciéndose al sugerir que es una imagen

determinada conscientemente, satura el plano en un

20. Drews, Jörg. *El arte contemporáneo*. Ed. Taschen. Colonia, Alemania. 1991. p. 34-35.

verdadero: horror vacui.

En cambio, David Salle a través de la apropiación de las imágenes de revistas, periódicos, cine y televisión, que traslada a sus composiciones por medio de una representación caricaturesca, mezcla temas de diferentes épocas y fuentes con un rigor y audaz visión en su combinación.

La práctica de la transparencia en la obras de Salle, que quizá provenga de las pinturas de Sigmar Polke, busca provocar un irritante y auténtico choque visual en el que contrasta la imagen de fondo y la superficie transparente. Estas superficies transparentes por lo regular son poses provocadoras de figuras desnudas, tanto femeninas como masculinas, en busca de representar la dualidad de una realidad física como la realidad psicológica, la idea y la fantasía.

El pintor de origen haitiano Jean-Michel Basquiat, a principios de la década de 1980, se transformó o lo transformaron en una de las celebridades de la pintura americana. Su inicio en la plástica fue a través del graffiti, mediante el seudónimo de SAMO (same old shit),

garabatear paredes y trazar insultos a lo establecido fue su primera estrategia de expresión.

En su corta carrera (muere a los 28 años) no pudo explorar ese talento para la síntesis lineal y la expresión salvaje tan natural que le caracterizó. Es quizá el pintor americano más cercano a los neo-expresionistas alemanes. En palabras de Basquiat, sus artistas favoritos fueron: Jean Dubuffet, Cy Twombly, Andy Warhol y Robert Rauschenberg.

La pintura de la posmodernidad muestra que es un campo de confrontaciones entre tradición e innovación, entre conservación y renovación, elaborados con amplísimas estrategias que se nutren e inundan por la mezcla entre la baja y la alta cultura, una pintura que lo mismo representa ideales profundos que irónicos comentarios banales, y que indistintamente son elaborados desde la abstracción geométrica hasta la representación figurativa exaltada y lírica de la frágil y cómica condición humana.



Jean-Michel Basquiat
Cráneo
 1981
 Mixta sobre tela
 207 x 175.9 cm

CAPÍTULO SEGUNDO

PLATAFORMA DE DESARROLLO
ALEGÓRICO. 01. DIBUJO.

LABERINTO TEMÁTICO: FRAGMENTO COMO IRRUPCIÓN FORMAL.

Por su naturaleza de ruptura, el fragmento es inherente a una especie de acto de violencia que se muestra en la selección y premeditación por la fractura, lo que propicia visualmente, que la ausencia de las partes cuestionen al espectador sobre el resto. Las temáticas que en esta serie de piezas monocromáticas habitan, son representaciones de figuras y formas violentadas, dislocadas, que se acentúan con la irrupción de fragmentos para sugerir una incertidumbre formal y de un posible significado, con la finalidad de señalar

que el impulso por la falta de un significado es de origen alegórico: esa necesidad de no decir algo en su totalidad, en su verdad; sino de expandir las posibilidades visuales, tanto de tratamientos plásticos como de referencias temáticas.

Las piezas que a continuación analizo pertenecen a una serie de dibujos en que la estrategia de la apropiación, el fragmento y las tonalidades del carboncillo en alto contraste ejecutadas con diversos tratamientos, son las principales características visuales. Sin embargo, este análisis se enfoca en su naturaleza fragmentaria y en las diferencias, relaciones y contradicciones con la estrategia del detalle.

El fragmento, como forma autónoma en las artes visuales se contempla por primera vez en la escultura de François Rude, Cristo en la Cruz de 1885. Esta escultura mantiene un tratamiento estilístico de marcada influencia del romanticismo. Podría pensarse en la existencia de los bustos romanos o griegos, antes que esta pieza, sin embargo, ellos no consideraban el fragmento con autonomía, sino como una abreviatura de la figura. En el



François Rude
Cristo en la Cruz
1857
Mármol

caso de Rude, se aprecia la concepción del fragmento en su autonomía formal debido a que: *En la exhibición del Salón de 1857 (del Cristo en la Cruz) la idea del fragmento independiente estaba presente “en el aire”, juicio por el que causó gran revuelo rápidamente.*¹

En los años posteriores, Auguste Rodin desarrolla el fragmento desde la influencia de Rude, pero con mayor contundencia formal, expresiva y poética. De las diferentes piezas que esculpe, sobresale la escultura en piedra: La Catedral de 1908, en la que dos manos derechas emergen

de una superficie cuadrada y se cruzan en el espacio.

A su vez, el pintor impresionista Edgar Degas, influido por las soluciones espaciales de la fotografía, elabora la serie de las bailarinas en las que el fragmento ocupa una reflexión principal. En la pieza: La Bailarina Verde de 1877-79, se observa el *rompimiento* visual de un salón de ensayo desde la perspectiva en contrapicado. Solo una figura parece estar completa y del resto solo se observan diferentes partes enmarcadas por un fondo difuso y sombrío.



Edgar Degas
Bailarina Basculando (Bailarina Verde)
1879
Pastel y gouache sobre papel
64 x 36 cm

1. Barasch, Moshe. *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky*. New York University Press. New York. 1998, p. 71.

La idea de la imagen fragmentada le permite a Degas sugerir lo incompleto, primero como estrategia en la que activa al espectador a través de las figuras mutiladas. Y segundo, porque Degas junto con Cézanne, iniciarán la reflexión de las formas con autonomía (abstraccionismo, futurismo, cubismo). En la imagen de las bailarinas, el primer plano (esquina inferior izquierda) es un ritmo de formas sueltas, ese detalle es una entidad formal autónoma, sin embargo, un patrón similar de formas que rodean a la figura principal de la imagen se “asocia” como la representación de una falda y a su vez se inserta en el espectador la posibilidad de que se encuentre otra bailarina en ese lugar.

En algunas de las vanguardias continúa el uso del fragmento como forma autónoma y como elemento en la construcción de imágenes; por ejemplo, en los collages dadaístas y en muchas de las piezas surrealistas, tiene la función como transgresor del orden formal y temático.

LA LÓGICA DE LA HOSPITALIDAD I.

El impulso para elaborar la pieza titulada: La lógica

de la hospitalidad I, proviene de la novela de Pierre Klossowski: *Roberta, esta noche*, publicada en Francia en 1954. A grosso modo es la historia de un anfitrión que ofrece su esposa (Roberta) a todo aquel que decida visitarlo, con la finalidad de descubrir los más amplios detalles de la identidad de Roberta, a través del contacto (sexual) con los múltiples desconocidos y fortuitos visitantes.

En esta y dos novelas más, Klossowski desarrolla lo que llamaría: *Las leyes de la hospitalidad*, serie de fundamentos en que la perversión en su extrema función permitirá una *transubstanciación* de o en los personajes.

Sin ninguna preocupación por caer en la ilustración, realicé mi versión de las leyes de la hospitalidad a través de la representación de una serie de fragmentos de imágenes apropiadas para establecer una relación entre todos los elementos del plano, y que mantengan un vínculo inherente, con las ideas del texto, es decir, la constante transformación de sus figuras o en palabras de Klossowski: la perversidad, observada como el elemento que se desprende violentamente de la normalidad para mostrarnos



Jorge A Palos
 La Lógica de la Hospitalidad I
 2006
 Carboncillo sobre madera
 150 x 100 cm

las alternativas de lo que supuestamente conocemos.

En un sentido filosófico, se entiende al fragmento como parte del pensamiento alegórico. Y se encuentra en el filósofo alemán Walter Benjamin a uno de sus principales estudiosos, quien a lo largo del siglo XX, influye en su desarrollo y renovación, principalmente por su tratado conocido como: *El origen del drama barroco Alemán*.²

La alegoría se reivindica y se presenta más que como técnica o recurso estético en una alternativa de hacer y pensar la filosofía: *una (filosofía) del fragmento que es capaz de conectar con la totalidad, filosofía de la imagen dialéctica, donde los objetos mundanos y concretos de esta realidad material son el punto de partida para filosofar*.³

La “actitud alegórica”, entonces se detona a partir del uso de la imagen dialéctica, considerando esta como el resultado de imágenes que surgen del encuentro entre la imagen física palpable y aquellas que son configuradas por la percepción del autor revisando el pasado desde un punto en el presente y que sirven como herramienta

2. Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco Alemán*. Ed. Taurus. Madrid. 1990.

3. Oliván Santaliestra, Lucía. *La alegoría en “el origen del drama barroco Alemán de Walter Benjamin y en las Flores del Mal de Charles Baudelaire*. A Parte Rei. Revista de Filosofía. 2011.

para comprender o establecer paralelos entre ambos, con la finalidad de ser capaces de construir una sociedad igualitaria: *Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. Esta posibilidad profiere contra el mundo profano un veredicto devastador, aunque justo: es caracterizado como un mundo en el que el detalle apenas cuenta.*⁴

Con la finalidad de establecer un base de definiciones desde una perspectiva actual sobre el concepto del *fragmento* en las artes visuales y sus diferencias con el *detalle*⁵, que me permitan observar su presencia y en cierta forma su comportamiento en la imagen, desde sus temáticas y tratamientos plásticos, en el libro de Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*, hay un capítulo que aborda estos conceptos visuales, desde la raíz etimológica de ambos, hasta las posibilidades de funcionamiento autónomo como características principales de una estrategia estética.

Una revisión semántica y lingüista en el uso del fragmento y el detalle establece que poseen funciones

4. Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco Alemán*. Ed. Taurus. Madrid. 1990, p. 164.

5. Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1999, p. 84.

específicas dependiendo de la relación con las ideas: la *parte* y el *todo* (estas dos provenientes de la dialéctica filosófica de totalidad y fracción o porción). Es decir, que el fragmento y detalle pueden llegar a ser sinónimos si están en el contexto de la idea *parte*, y pueden convertirse en opuestos si son orientados en alguna concepción del *todo*.

Este desplazamiento semiótico, puede establecer un punto de vista sobre el origen, la factura y elaboración de la piezas en la práctica del arte contemporáneo: las hay obras-detalle y obras-fragmento, y estas a su vez, son condicionadas por la activación de los artistas en su época y las características que predominan en sus estrategias, como pueden ser: el corte o la ruptura.

De esta manera, se entiende por detalle como la parte del entero y de la operación del corte, que tendrá la función de re-construir el sistema al que pertenece, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado a su descripción.

Mientras tanto, el fragmento es un rompimiento, y no procede de la acción de cortar, sino que debe considerarse como parte de un entero que está en ausencia y constituido

*por confines interrumpidos a diferencia del detalle en el que estos son de-finidos.*⁶

El fragmento como estrategia visual, ocupa una parte primordial en el desarrollo de las piezas del arte contemporáneo; porque se establece como la base de una *constelación alegórica* en el que la idea de ruina es constituida por las constantes rupturas de la pieza visual, contrastando con las ideas de la totalidad y la originalidad.

A través de la previas diferencias, establezco y describo una serie de elementos entre fragmento y detalle que oscilan en la pieza: La lógica de la hospitalidad I:

En la sección de la parte superior está el fragmento de una imagen (en ausencia permanece la totalidad de esa imagen), limitada por líneas que interrumpen su pertenencia a la *parte* (la totalidad de la pieza); y por esta ruptura visual es que la parte media e inferior de la pieza representen un entero construido a partir de cortes definidos (detalles).

-La sugerencia de las figuras rebanando el pescado derivó en una representación mutilada y transformada con la finalidad de ser un elemento de ansiedad en el espectador por la ruptura con la escena de la parte inferior.

6. Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*. Ediciones Cátedra. Madrid. 1999, p. 86-89



Jorge A Palos
Mind The Gap
2007
Carboncillo
sobre madera
122 x 94 cm

La figura en la cama elaborada a partir de dos planos y trabajada con una serie de líneas y borrados intensos, muestra una mirada de pánico hacia el espectador, y se enfatiza por la mano que se asoma en dirección opuesta al rostro, no hay torso, ni brazos, su ausencia incrementa la inestabilidad.

En La lógica de la hospitalidad I, está a punto de suceder algo conforme suceden las cosas. Lo ominoso de esta imagen radica en las sugerencias incómodas de las acciones que las figuras representan. El espectador activo es el huésped en esta pieza para que complete una u otra

lógica de la hospitalidad.-

Esta pieza elaborada con diferentes tipos de carboncillos (grasos y secos) y a su vez con tratamientos diversos, por ejemplo el rostro de la figura en la parte superior izquierda y la cabeza del pescado (muestran una serie de expresivas líneas y formas), los planos y la secuencia de siluetas que surgen de la parte central derecha a la parte inferior izquierda (con una rigidez formal), la figura de la cama (que es ejecutada a través de manchas y borradores para incrementar su dramática forma) representada por la yuxtaposición de tres fragmentos: rostro, piernas y mano.

La línea, los planos (formas geométricas) y el borrador, son los principales ejecutantes de esta representación monocromática. Las líneas no intentan representar volúmenes, la acción del borrador los sugiere. Las formas geométricas en su mayoría se presentan con ángulos obtusos con la función de sugerir una constante sensación de apertura en la pieza.

Existe la tensión visual por el origen y relación de las imágenes, que se incrementa por la violenta irrupción

del fragmento superior. Sin embargo, el movimiento visual de las figuras centrales, la figura humana que emerge de la mancha negra y la posición de la figura traslapada del cuadrante inferior derecho sobre el plano en blanco, provocan una lectura visual que equilibra visualmente, por la disposición de las formas en su conjunto.

Como resultado de esta tensión visual y del equilibrio formal; de la constante mezcla y separación del fragmento y el detalle, encuentro en la teoría de Calabrese, la proposición primero como estrategias y segundo como actitudes estéticas; y que se diferencian dependiendo de las inclinaciones o características que en mayor “funcionamiento” pueden tener en la imagen.

Por un lado está la estética del fragmento, (previamente he mencionado sus características visuales concretas) considerada como un planteamiento en el que se elude el centro y la jerarquía del discurso, expandiendo desde su origen visual fragmentario las interpretaciones y seducciones visuales, en el caso particular de las imágenes y las piezas plásticas.

En este tipo de estética se encuentran en gran parte

las prácticas artísticas como el collage, los ensamblajes; el Cut-Up en la escritura de William S. Burroughs; el cine de David Lynch y Jan Svankmajer y métodos de pensamiento filosófico como el rizoma de Gilles Deleuze y Felix Guattari.

Mientras que en la estética del detalle que tiene que ver más con la valorización en la reproducción técnica de una obra (el placer está en el detalle, -aunque actualmente parece ser más certera la frase: el diablo está en los detalles-), y el escudriñamiento de sus posibilidades visuales o valores inherentes en la obra artística. Se encuentran ejemplos, la literatura de Raymond Carver, así como la pintura de Chuck Close y Antonio López, el cine de Alexander Sokurov, y algunas de las piezas musicales de Iannis Xenakis.

Ambas estéticas o prácticas, tienen en común, la ausencia de la totalidad, son autónomas y construyen un sistema de valores o características fundamentadas en sus necesidades, búsquedas, rastreos o investigaciones individuales.

En este sentido, señalo las particularidades que observo en la pieza La lógica de la hospitalidad I, y

deduzco que pertenece a una estética mixta entre el fragmento y el detalle porque:

1. Elabora y define detalles para constituir un entero: la representación de la escena en la “cama”, las figuras de las escaleras, la secuencia en alto contraste y la figura que emerge del plano en negro.
2. Este entero (punto 1) a su vez es mutilado de su totalidad (formal y temática) por el fragmento de la parte superior.
3. El fragmento y el entero (punto 1) se equilibran en su integridad y autonomía (por las similitudes con las definiciones teóricas previas) y formalmente por las variaciones de escala entre ambos.
4. A partir de los tres puntos anteriores, la estabilidad de significado único y exclusivo desaparece, consecuentemente permite que observe esta pieza, como parte y desarrollo de las características de un impulso y actitud alegórica.

-RUMPUS ROOM.

En la pieza titulada: Rumpus Room (cuarto de juegos infantil en el inglés coloquial de la década de 1950), que es parte de la misma serie, se desarrolla con mayor evidencia la estética del fragmento. Por lo tanto, la analizo primero a través de una descripción para ir señalando las formas (geométricas y orgánicas) y figuras que son insertadas desde una estrategia de fragmentación. Y segundo, rastreo las posibles contradicciones y vínculos visuales y teóricos entre los detalles y fragmentos, que puedan habitar en esta pieza.

La disposición de las formas geométricas (triángulos, rectángulos, rombos y trapezoide), que hay en esta pieza mantienen un equilibrio de escala. El rombo de la parte central es la forma de mayor tamaño, pero es sostenida visualmente por el triángulo y el trapezoide de las esquinas inferiores. La línea sinuosa que desciende de los rectángulos superiores conecta con el rombo central y rompe con la rigidez lineal y angular de las formas geométricas.

Las formas descritas anteriormente, contienen



Jorge A Palos
Rumpus Room
 2006
 Carboncillo sobre madera
 150 x 100 cm

imágenes (representaciones de distintas fuentes como revistas, fotografías) dentro de sus límites. Cada una es un fragmento que se conecta o no, visualmente con las demás. Este tipo de conexiones se muestran desde su origen en la técnica, la forma y el tema.

Una asociación formal, por ejemplo, son los rectángulos de la parte superior (una especie de secuencia de izquierda a derecha que se inicia por un la representación fragmentada de los números 1 y 3) con la secuencia visual de los cuatro cubos en la parte central dispuestos en una secuencia diagonal ascendente.

Otras asociaciones visuales que se establecen por el tratamiento técnico del carboncillo son las representaciones de las figuras humanas. La figura central, (una especie de humano que mantiene su peso con la mano izquierda, mientras su cabeza parece hundirse en la tubería que desciende de los rectángulos superiores, es violentamente rota por una cabeza que surge de la parte trasera de sus piernas mutiladas por los elementos de las esquinas inferiores) tiene un par de tratamientos que se contrastan y subrayan el dramatismo absurdo de sus

formas.

Para hacer evidente el contraste entre los tratamientos de las formas, establezco que en la representación y sugerencia de la carne o su símil orgánico-humano sean elaborados por las secuencias de líneas que se entrecruzan “dibujadas” por el efecto del borrador y sus rastros dentro de la mancha de carboncillo que sugiere su forma y del rombo blanco en la parte central. Mientras que el tratamiento visual de la ropa, objetos y demás cosas, se ejecuta a través de volúmenes en transición de diferentes tonalidades entre el negro y el blanco, dejando ausente la intensidad de las líneas, para solo sugerir la presencia de una especie de luz.

De esta manera el comportamiento de los fragmentos y de los detalles en la pieza Rumpus Room, es:

1. Los cuatro fragmentos superiores (rectángulos) mantienen una considerable relación de técnica (volúmenes de tonalidades grises) temática (cubículos habitados por figuras humanas) y forma. Sin embargo, los detalles en su interior como los números 1 y 3, en mayor grado este último, es un importante elemento de

atracción visual en la imagen. Su irrupción con el resto de la imagen es menos violenta debido a las líneas y curvas (cilindros) que la conectan con la parte central.

2. El fragmento del romboide central, habita en mayor escala dentro de la imagen. Tiene una relación formal con los rectángulos superiores, pero es considerablemente mayor su cualidad de ruptura en tema y técnica con el resto de la imagen.
3. Los dos fragmentos de las esquinas inferiores sostienen y provocan una ruptura lineal con el centro. El fragmento de la esquina inferior derecha tiene una relación de técnica (tratamientos plásticos) y forma (figuras humanas) con la parte central.
4. El fragmento de la parte inferior izquierda, es la irrupción violenta más considerable de toda la imagen, por sus características internas como la temática, forma y técnica. Solo se relaciona por el alto contraste entre negro y blanco con el resto.

La cualidad principal en el desarrollo visual de la pieza Rumpus Room es: la representación de una discontinuidad de referencias temáticas contenidas en

fragmentos de distintas escalas, que por su disposición específica en la imagen, establecen una lectura visual de continuidad formal, consecuentemente se inserta con mayor efectividad dentro de la estética del fragmento que dentro de una estética mixta o del detalle.

En este par de piezas (y en general en la serie a la que pertenecen) emerge mi actitud alegórica por la elaboración con un alto grado de inestabilidad en los significados que pudieran existir, (debido a la multiplicidad de acciones representadas sin una conexión aparente) al devenir de la imagen como ruina visual por su montaje (que se caracteriza por la estructuración de un orden formal) y que a su vez estos elementos del montaje seduzcan (atraer-repeler) por sus específicos tratamientos plásticos.

Si existe una coherencia en las relaciones de los fragmentos, de lo incompleto y de lo imperfecto de estas piezas es por su inclinación hacia la alegoría: por el encuentro entre la acumulación de imágenes, de referencias y de tratamientos hasta identificar una progresión o secuencia entre estos elementos que se puede identificar por la repetición estática de formas



Jorge A Palos
Fábula de la liebre
 2008
 Carboncillo sobre madera
 122 x 94 cm

geométricas.

Relacionado con una de las características que observa Craig Owens en la alegoría como impulso en el arte contemporáneo: *... (La alegoría) se ocupa de la proyección -bien espacial bien temporal, o ambas- de la estructura como secuencia; el resultado, sin embargo no es dinámico, sino estático, ritual, repetitivo. Es, así, el epítome de la contranarrativa, pues detiene la narrativa en el lugar, sustituyendo un principio de disyunción de la sintaxis por otro de combinación diegética.*⁷

7. Owens, Craig. *El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo. Parte 1*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas, España. *Atlántica: revista de las artes*. no. 1. Mayo 1991, p. 35.

Establezco, a partir de la cita anterior, que estas piezas no poseen una sintaxis visual determinada, ni una narrativa construida de significados o símbolos con vínculos relacionados directamente entre sí, sino que proponen tanto una exploración a través de sus repeticiones, de sus metáforas y representaciones, como una apertura a las interpretaciones y lecturas de las relaciones de sus elementos y de su conjunto.

No pretenden buscar ni encontrar un significado, estas piezas flotan en círculos de representaciones excéntricas y lo que intentan decir suele ser fragmentado y directamente no logran acertar por completo, su objetivo está en constante fuga, como una persecución -si la hubiera- de un gato a los ratones trillizos.

La actitud alegórica se revela por lo tanto: *con la revulsiva virulencia que Baudelaire o Benjamin le reconocieron, como potencia de deslizamiento y metamorfosis perpetua del (discurso y, por tanto, del) mundo -como eje en que el discurso se dilucida como forma al cabo del ser, de la naturaleza, como expresión o efecto mismo de aquella espontaneidad productiva que,*

si no le es dado representar, si, tal vez, puede a su través dejar intuir, al menos sospechar la efectividad de su ocurrir.⁸

Como parte de esta actitud alegórica, y desde la función paralela -a través de las palabras- con la pieza *Rumpus Room*, y con en estricta relación con su título escribo lo siguiente:

...en la esquina de un tempestuoso mar (quizá el mar negro, por la situación de ahorrarnos la pintura de color), un pequeñísimo y angular buque se mece a merced de sus intestinos metálicos. Mientras que en el salón del Capitán, las pruebas de jugo paregórico son inyectadas en los tripulantes (bajo una seductora oscuridad) antes de que se emita el programa de televisión, en el que solo uno de los cuatro participantes se le condenará a seguir viviendo (la clave está en el número tres) a base de una sana alimentación, ejercicio y altas dosis de filosofía existencialista: hasta que emerja de él o de su tubería fluctuante una incandescente y maltratada alma que sea posible meter en lavandería pública y aplicar tanto el ciclo

8. Brea, José Luis. *Nuevas Estrategias Alegóricas*. Editorial TECNOS, Colección Metrópolis. Madrid. 1991, p.4.

“planchado permanente” como el de “tejidos delicados” sin gastar demasiada agua dulce...



Jorge A Palos
Cultivo
 2006
 Carboncillo sobre madera
 150 x 100 cm

CAPÍTULO TERCERO

PLATAFORMA DE DESARROLLO
ALEGÓRICO. **02. PINTURA.**

LA PARODIA AL VACIO.

Dos de las variables que se desprenden por el uso de la estrategia visual -no exclusivamente posmoderna- conocida como la apropiación, son el pastiche y la intertextualidad. Estas variables a su vez son condicionadas por la ejecución plástica de los elementos que las generan o conforman.

Las dos series de pinturas que a continuación presento y analizo, desde el proceso de selección de las imágenes, de la narrativa de las intenciones previas a su elaboración y de la actividad plástica-pictórica, ejemplifican con sus debilidades y fortalezas técnicas y temáticas, a la

apropiación como origen de un razonamiento artístico que se deslinda de la originalidad, para activar ejecuciones que se pueden enmarcar dentro de la intuición o irracionalidad.

El equilibrio entre el razonamiento sobre una estrategia estética o visual y la ejecución pictórica libre, es la medida que me permite observar las inclinaciones y los movimientos que cada una de las siguientes piezas muestran.

Desde frivolidad y casi estéril parodia del pastiche sobre un chisme histórico y sus montajes extravagantes, hasta la revisión del gesto pictórico -abstracto expresionista- desplazado sobre una representación, que ironiza sobre su propio medio y origen, son las características que teóricamente describo.

-EL JUICIO A MAX BROD

La obra dividida en tres piezas: El juicio a Max Brod, es una desarticulación a través de la representación plástica, de la anécdota sobre Max Brod -amigo y editor de Franz Kafka-, que desobedeciendo la orden del escritor: que al morir sus textos fueran destruidos, -incluyendo una

mayoría inconclusos- decidió editar y publicarlos.

Sin las primeras ediciones de Brod, no se conocerían en la actualidad obras fundamentales del pensamiento kafkiano como *el Proceso* o *el Castillo*. Por esta razón o chisme literario histórico y sin aparente sentido, decido representar en tres partes este “juicio”.

Planteo esta obra plástica como una especie de aventura visual, en donde la figura (Max Brod) intenta escapar hacía ningún lado, desde una *actitud alegórica* a través de la estrategia del pastiche.

La primera característica en el desarrollo de mi impulso por tomar un hecho y dislocarlo visualmente (desde la pintura) es el razonamiento contrafáctico, que desde la perspectiva de la psicología se define como: *el pensamiento sobre lo hipotético que envuelve una simulación mental de los sucesos y la comparación de esos sucesos reales con situaciones alternativas, permitiendo realizar inferencias más allá de la información que se da.*¹

De esta manera, obtengo el tema como detonador y la específica forma de pensamiento para abordarlo,

y ¿Cuáles son las soluciones plásticas que permitan la activación de los impulsos precedentes?

Entre las técnicas que pueden permitir, sugerir y activar este tipo de alternativas historicistas, están las múltiples referencias de piezas y estilos determinados en la historia de la pintura a través de sus diferentes tratamientos y aplicaciones, y el collage, por el uso y montaje de las imágenes tanto de impresiones como reproducciones.

En estas tres piezas, imito los estilos visuales de las ilustraciones de portadas de revistas como: *Adventures into the Unknown*, *Tales of Suspense* y *Forbidden Worlds* para apropiarme de los elementos que considero pueden ser útiles para elaborarlas bajo estructuras de composición formales y dinámicas (característica de la modernidad al incurrir en específicas maneras en la disposición espacial de los elementos visuales e impulso posmoderno sobre el plagio de las imágenes), en donde algunas de las imágenes de las obras de Kafka como *el Proceso*, *la Metamorfosis* y *el Castillo*, se vuelven los elementos para elaborar este montaje de persecución.

Mi intención es revelar (representar) los paralelos

1. Segura Vega, Susana. *Razonamiento Contrafáctico*. Universidad de Málaga, España. 1999, p.12

entre la práctica del pastiche y la apropiación como reflexión y comentario sobre la expresión individual y originalidad del artista (aunque camine en los límites o se hunda en la ironía vacua) desde la temática de una historia que es falsa en su origen.

El pastiche se define como la estrategia visual basada en la imitación para hacer una determinada referencia a los estilos artísticos del pasado. Es una de las principales características o prácticas dentro del posmodernismo y desarrollada dentro de la arquitectura, por ejemplo el edificio Sony Tower (anteriormente conocido como AT&T Building y construida entre los años 1978-83) de Philip Johnson, en Nueva York, en la que sobresale inmediatamente la imitación de los ornamentos arquitectónicos del periodo clásico. Este tipo de pastiche se presentó como desafío a los valores del diseño eficiente, funcional y rígido de la arquitectura del modernismo.

Sin embargo, el uso del pastiche ha sido una práctica con muchos siglos de existencia y principalmente en las artes decorativas. Su origen proviene de la palabra italiana *pasticcio*, definida como la imitación fiel de un

objeto artístico con fines generalmente comerciales y de reproducción en serie.

En pintura se establece como una estrategia principalmente de subversión, caracterizada por la ironía y la burla. Si bien, las influencias entre pintores y obras son “permitidas”, a partir de la posmodernidad las copias de los estilos de alguien o algo determinado, se justifican para establecer o sugerir una significación diferente al autor previo.

El pastiche como práctica en la mayoría de los



Philip Johnson
Edificio Sony en Nueva York
1978-83
Foto: David Shankbone

autores posmodernos se origina como una parodia, como lo observa Frederick Jameson: *Es la imitación de una máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta: pero es una práctica neutral de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia, amputada de su impulso satírico, despojada de risas y de la convicción de que junto a la lengua anormal, de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística. Consecuentemente es una parodia vacía, una estatua con cuencas ciegas, la práctica de una ironía vacua.*²

Generalmente, el uso de esta estrategia inicia como el aglomerado de referencias históricas lo que ocasionalmente causa una cierta distracción sobre la realidad inmediata, por lo tanto, puede existir una incapacidad de experimentar y representar la actualidad: *-(pastiche es...) la copia de la cual no se tiene el original-*, sentencia Jameson.³

La pieza titulada: El Juicio a Max Brod. Parte 1, tiene

su origen en la simulación de la búsqueda de los escritos kafkianos. En una esfera saturada de árboles-hongos, la figura principal (Brod) señala al fondo de una tumba abierta marcada con una “K” en donde parece sumergirse un insecto gigantesco. Otra figura con casco, de escala similar a la figura de Brod, parece dirigir a la criatura que es sometida con un “lazo”. En la izquierda un buscador de tesoros, evoca la electricidad dentro de su pantanosa superficie. En el parte inferior de la composición la figura de menor tamaño se enfrenta a tres manos que intentan salir de otra tumba.

Los planos de matices en alto contraste e intensidad sugieren esa atmósfera de “isla perdida”, para presentar la composición de los elementos visuales por su condición bidimensional. Esta importante característica proviene de imágenes e ilustraciones de Sheldon Moldoff (1920 - 2012). Su trabajo se destaca por el uso de planos en matices de alta intensidad que constantemente sugieren un dinamismo interno. Las ilustraciones de las décadas entre 1950 y 1980, me parecen las más interesantes por su diversidad de escalas, perspectivas, intensidad de matices

2. Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991, p. 36

3. Wall, Brian. *Pastiche. Encyclopedia of Postmodernism*. Edited by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. Ed. Routledge. London and New York. 2001. Pag. 275



Jorge A Palos
El Juicio a Max Brod. Parte 1
 2011
 Acrílico sobre tela
 170 x 140

y sugerencia de planos dinámicos. En contraste con las ilustraciones de cómic de las décadas de 1990 a la fecha, en que incorporan elementos más pictóricos y tratamientos más realistas de la figuras, hay una especie de “madurez” visual en la mayoría de los nuevos ilustradores de cómic de acción.

En la ilustración para la portada del cómic Batman #109 de agosto de 1957, Moldoff, sugiere una acción aérea a partir de una composición en espiral descendente, en un entorno urbano -simulado por los rascacielos en perspectiva de un punto de fuga-. En el aire, Batman y Robin son propulsados y mantenidos por una secuencia de módulos en curvas que son destacados por las “líneas de acción”⁴. La escala entre Batman, Robin, las aves y las figuras de los ciudadanos en la parte inferior de la imagen, añade un particular efecto de profundidad.

El rasgo distintivo del trabajo de Moldoff, es el montaje de diferentes perspectivas. Las figuras y las formas que sugieren los paisajes y entornos, casi nunca pertenecen a la lógica de una perspectiva o escorzo

4. Término que se usa en el dibujo de cómic para nombrar a las líneas que sugieren y enfatizan un movimiento determinado.



Sheldon Moldoff
 Batman # 109
 1957
 DC Comics

basados en la realidad, lo que añade ese carácter de realidad insólita que acentúa perfectamente con el carácter temático de la fantasía de superhéroes.

En la pieza *El Juicio a Max Brod. Parte 2*, la temática cambia para sugerir ahora una escena de catástrofe. Esta pieza la elaboro a partir de la portada del cómic, *Adventures into the Unknown # 77* de octubre de 1956, ilustrada por Ogden Whitney (1918 - 1970) dibujante y colorista de origen estadounidense, conocido principalmente por los cómics de Skyman y Herbie Popnecker.



Jorge A Palos
El Juicio a Max Brod. Parte 2
 2011
 Acrílico sobre tela
 170 x 140



Ogden Whitney
Adventures into the Unknown #77
 1956
 American Comics Group

En la imagen de la portada de Whitney, destacan tres ideas plásticas. Primero la ruptura del horizonte que divide una curva al pantano-agua-mar del fondo (plano amarillo). En segundo plano esta la secuencia visual elaborada a partir de una síntesis formal de esta agua-mar-pantano, en círculos descendentes. Y tercero, la sensación ominosa de inundación, que se percibe por la cobertura espacial que la mancha agua-mar-pantano tiene sobre las figuras humanas que se abrazan en primer plano, y por la representación del choque violento con los edificios de proporción similar a las figuras.

Mientras que en la pieza *El Juicio a Max Brod*. Parte 2; la figura principal (identificada por el matiz verde de su “ropa”: Max Brod) parece escapar de la inundación representada por la imitación parcial de formas y matices de la portada de Whitney.

Una curva descendente dispone y muestra a todos los elementos de esta representación. Los ritmos y variaciones de matices en mayoría son en escala de baja intensidad. Los matices de mayor intensidad se encuentran los rectángulos naranja y en las extremidades rojas de las figuras con cascos. La cabeza en explosión tiene un tratamiento plástico a partir de formas orgánicas y matices mezclados directamente en la tela, que contrasta con los planos geométricos y orgánicos de la composición en general. La catástrofe es amplia por la representación de elementos como el edificio, la torre de la iglesia y la pareja; los tres son absorbidos lenta y sutilmente (en contraste con la imagen de Whitney que sugiere un choque violento) por la masa verde que muta de viento-agua a humo-pantano.

Con la ayuda de las tres figuras que portan casco, Max Brod puede escapar (en esta pieza) manipulando

una especie de sanguinolenta maquinaria-soga-intestinal-orgánica.

El antecedente del pastiche posmoderno como evocación de diferentes estilos artísticos se encuentra en la obra de Ronald B. Kitaj, pintor cercano al grupo británico de Arte POP en la década de 1960. En la pieza *Ohio's Gang* de 1964, explora la diversidad visual del pasado pictórico occidental a través de una mezcla entre figuración humana y formas geométricas planas. Las figuras en su mayoría sintetizadas hasta la abstracción, a excepción de la joven desnuda casi al centro de la composición, son rodeadas por elementos abstractos en formas de líneas, que sugieren y acentúan esta yuxtaposición de los planos en el espacio. Los tratamientos específicos en las figuras como la vestimenta, la carreola, el sombrero y la silla son ajenos en un contexto histórico determinado, por lo tanto se sugiere también la yuxtaposición de tiempos (estilos).

Lo interesante o confuso, es el título de la obra. *La pandilla de Ohio* fue un grupo de políticos y empresarios cercanos al presidente de los Estados Unidos, Warren G. Harding, la mayoría originarios de Ohio. Este grupo se

caracterizó por múltiples y salvajes escándalos financieros y sociales previos a la Gran Depresión de 1929.

Esta connotación histórica en el título (y si se le quiere dar importancia a este) despliega un sentido lúdico de las figuras, y nos devela una función escondida, una “historia” detrás del título, una vez que la conocemos ¿cambia la interpretación y asociación iconográfica de las formas y figuras en el plano? ¿Buscamos retratos o símbolos que nos recuerden al grupo de empresarios?. La burla es evidente, las simiescas figuras y la tensión



Ronald B. Kitaj
The Ohio Gang
1964
Óleo sobre tela
183 x 183 cm

sexual entre ellas, sugiere los escándalos del grupo de Ohio. En esta pieza, también existe en cierta manera, al efecto que Rene Magritte usaba al añadir comentarios a través de los títulos, relacionados o no a sus pinturas, como detonadores poéticos o plataformas de ignición para múltiples interpretaciones.

En este caso, ¿se pone en juego la capacidad del espectador y de lo que “debemos” saber para apreciar de manera más amplia una pieza?, y ¿qué tan importante es la información previa al acercarse a una pieza?, entonces ¿es esta una obra de carácter histórico? ¿su naturaleza postmoderna por la acumulación de estilos del pasado y por ende su impulso paródico le da una amplitud mayor para acercarse a lo que realmente fue esta pandilla de Ohio?.

En El Juicio a Max Brod. Parte 3, represento la genealogía, a través de la repetición-variación de las figuras que había elaborado en las dos piezas anteriores. Esta pieza, en un sentido narrativo es la conclusión de esta historia.

En lo que parece ser el interior de la tierra o más

confuso: una cueva, un enfermizo insecto (fiebre amarilla, lupus o vitiligo) desciende de una escalera, carga y aplasta cansinamente con su enorme tenaza a dos de las figuras con casco sobre una especie barranco.

En la parte superior izquierda hay una perspectiva de profundidad en la que se representan una secuencia de “biología evolutiva” y que está dividida por una línea vertical en matices de amarillo a naranja. Una mancha al fondo parece conectarse hacia la izquierda a través de diferentes líneas y manchas (incubadoras orgánicas) hasta elaborar una reconocible figura humana de espaldas, mientras que a su derecha se encuentra con un cubículo flotante en el que una figura humana de manera indiferente mantiene su mirada hacia a la derecha en contra de la secuencia. En la esquina superior izquierda una de estas incubadoras orgánicas se quiebra y da origen a la figura en traje verde (Brod) que con un tratamiento plástico espontáneo y libre sugiere la fallida especie en vitro de este laboratorio subterráneo.

Los matices en contraste dividen en dos grandes bloques la pieza. Está la secuencia de matices o armonía



Jorge A Palos
El Juicio a Max Brod. Parte 3
 2011
 Acrílico sobre tela
 170 x 140

a partir del verde-amarillo-naranja de la parte superior izquierda, que por su intensidad contrasta con la figura de verde -con un rostro deformado por un específico tratamiento pictórico- y la curva principal en variaciones de café. La mancha amarilla de la parte inferior de la pieza establece un equilibrio cromático con la sección superior izquierda.

La yuxtaposición del insecto, elaborado a partir de una variación de volúmenes de rojos, contrasta con la escalera en verdes. Por último, las figuras en diferentes matices de azul y la mancha verde que rodea o escurre del insecto y a las figuras en azul dentro de la tenaza, contrastan con el tratamiento pictórico del rostro de una de estas figuras en la parte inferior. Los dos rostros deformados de las figuras humanas, destacan como intensidades pictóricas dentro de esta composición de planos.

Esta pieza temáticamente se derivada de la portada de la revista *Tales of Suspense #24: The Insect Man*, elaborada entre otros, por Jack Kirby, Dick Ayers y Stan Lee. El monstruo gigantesco mitad insecto mitad humano,

ataca una especie de nave espacial dentro de una cueva. La variación de escalas y la cerrada perspectiva -casi claustrofóbica- como efectos visuales para transmitir el horror caricaturesco de la cacería de humanos.

Al comparar la pieza El Juicio a Max Brod. Parte 3 y la portada de The Insect Man, no existe un pastiche estricto. Sin embargo, es indudable su influencia en el motivo y el tema. Las variaciones de disposición, forma y color son las principales diferencias.

En las tres piezas del Juicio a Max Brod, existe el



Jack Kirby, Dick Ayers y Stan Lee
Tales of Suspense #24
 1961
 Marvel Comics

impulso por conectar y relacionar los elementos visuales más allá de imponer una narrativa debido a que las fracturas temáticas y la disociación simbólica son muy amplias como para determinar alguna dirección. De esta manera, estas piezas iniciaron por el impulso de un tema específico y sus elementos plásticos emergieron dependiendo casi completamente de dicho tema.

La asociación entre la pintura y un tema rector determinado se presenta a través del procedimiento de la alegoría. Y desde una perspectiva de la historia, principalmente durante los siglos XVIII y XIX, se produjeron un sin número de piezas elaboradas a partir de un estricto método académico; de una superficial visión en detalles como las vestimentas y la fisonomías y sobre todo dentro de una narrativa que ornamentalmente proponía una escena determinista sobre el pasado, presente y futuro de la acción histórica representada. Este tipo de procedimiento condujo la alegoría a una especie de “estado de coma”.

Esta parodia de las alegorías históricas se funde en un vacío de inestabilidad temática. Representan la

superficialidad por la apariencia visual imitando estilos de la cultura popular. No hay intención por proponer un discurso original en estas piezas. Es la combinatoria del pasado visual que me forma, y se forma sobre un prismático colchón de significados.

En estas piezas rastreo mi actitud alegórica por las relaciones entre la estrategia posmoderna del pastiche proveniente de imágenes de los cómics (imitación y sustitución - color y forma) y del impulso por representar plásticamente la descomposición o recomposición de una historia desde el razonamiento contrafáctico a través de imágenes que sugieren una constante contradicción entre lo nuevo y lo viejo (*una especie de canibalización del pasado*).⁵

La exploración del fragmento histórico a través de un acercamiento (zoom-in) alternativo en el presente, como si cada vez que se acerca a dicho fragmento este se distorsiona o disloca progresivamente en lugar de permanecer enfocado.

En un intento de establecer a las piezas de El

Juicio a Max Brod, como un intento por ser una imagen narrativa, se confirmaría como tal, solo a través de una función alegórica de auto-parodia, burlándose de sí misma, por la imposibilidad de que su medio (pintura) confirme o verifique la realidad de su temática. Por lo tanto, sus elementos visuales serán como una especie de discurso continuamente en suspenso e interrupción. Una pieza que permite múltiples lecturas, tan amplias y válidas como la capacidad del espectador activo sea y se permita.

5. Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 1991, p. 37

DEL DESPLAZAMIENTO A LA INTERTEXTUALIDAD.

EL FANTASMA DE LA PROFUNDIDAD.

En el siguiente análisis de las dos piezas que titulo El fantasma de la profundidad establezco un marco referencial que proviene de la ilustración fantástica, con la finalidad de traslapar situaciones y elementos que representen esa absurda “realidad” entre la inestabilidad de posibles significados y de los elementos en el contexto de su propio medio, en este caso la imagen plástica.

En el proceso de elaboración de estas piezas, intento armar la relación o superposición de la contradicción desde dos variaciones temáticas desarrolladas bajo similares intenciones, estas son:

1. Que la acción principal en las figuras representadas esté estrechamente relacionada con una sugerencia y representación sobre la pintura, que sean pinturas que temáticamente desarrollen sugerencias sobre la pintura o algún valor técnico o teórico de esta disciplina. En el caso de estas dos piezas es sobre la “profundidad”.
2. Las acciones secundarias en la representación deben sugerir igualmente acciones sobre el cual se desarrolla la

temática principal del anterior punto.

3. A través de la superposición de ambas temáticas propongo e intento establecer el desplazamiento de las imágenes apropiadas y re-elaboradas en una composición fragmentada y con alta inestabilidad de significantes.
4. El título debe activar o indicar las estrategias tomadas. En la pieza El fantasma de la profundidad A (le agrego la “A” para diferenciar entre ambas -imagen 9-) hay un desarrollo plástico determinado por la sugerencia de tres importantes niveles o plataformas, estos son: La estructura geométrica, desde las líneas de fuga -rectángulos de la parte superior izquierda- hasta los trapecoides traslapados en la parte inferior derecha. Las líneas orgánicas, compuestas por las figuras humanas y las formas en matiz rojo de baja intensidad -rosa-; y por último la mancha en escurrido compuesta por una mezcla de matices amarillo, naranja y verde.

La relación entre estos tres niveles fluctúa en la composición, dependiendo del contexto en el que pueden ser observados. Para establecer una lectura en común, en



Jorge A Palos
El Fantasma de la Profundidad
 2013
 Acrílico sobre tela
 170 x 140 cm

la siguiente descripción nombro específicos elementos y como fueron intencionalmente elaborados y pensados por mí.

La figura en la parte superior derecha, (bombero) dispara el “líquido” en el que este mismo se envuelve. Como si fuera el “humo” que al contacto con otro elemento, le permitiera expandirse. Esta expansión de las líneas orgánicas también ocurre entre la estructura geométrica de la parte centro y superior izquierda. Por lo tanto establezco un comportamiento de esas formas orgánicas en rosa como la consecuencia o resultado químico de una mezcla violenta.

En el centro de la composición una secuencia visual basada en un ritmo de cuatro círculos, tres figuras y dos bancos; representa a dos de estas figuras sentadas y una de pie. Esta última figura surge del centro hacia el lado izquierdo del plano. Los cuatro círculos son elaborados con distintos tratamientos plásticos, en un ritmo de matices en ocre. Simulan-representan túneles de viento (enfaticado por la cabellera agitada de la figura femenina sentada en el cuadrante centro-izquierdo de la imagen). Las otras

dos figuras humanas parecen establecer un diálogo por la dirección de sus torsos, miembros y rostros, que ante la ausencia de ojos, boca y nariz, detonan una apariencia de maniquíes.

En la parte inferior de la composición, la figura humana de la parte izquierda parece haber arrojado pintura y mantiene un “gesto” de distancia ominosa sobre la mancha que pudo realizar. Esta mancha antropomórfica escurre en idéntica paleta de matices que la figura humana parece vaciarle de su balde.

Establecida esta serie de elementos y de sus acciones nombradas, identifico y señalo su comportamiento desde una perspectiva teórica relacionada a las características de una determinada actitud alegórica, como la apropiación, la ironía y la intertextualidad en un sentido visual más que literario.

Los orígenes de los fragmentos que componen esta pieza provienen de distintas fuentes: las estructuras geométricas de un manual de construcción de techos para casas; la figura de la parte superior derecha, de una fotografía de un bombero; las formas orgánicas, de una

grabado de Hans Holbein y por último la figura y la mancha de la parte inferior derecha, de la portada de un cómic de terror.

Al apropiarme y usarlos de una manera distinta a la que significaban -en algunos casos- en sus plataformas de origen, como parte de una actitud alegórica, incorporo a la pieza de diferentes detonadores de sensaciones plásticas y de amplitud e inestabilidad de temáticas.

A partir de esta actitud de robo y confiscación de formas e imágenes como una de mis primeras



Hans Holbein
The Dance of Death
 -The Medicant Friar-
 1526
 Grabado en madera



Bombero
 2012
 Fotografía Digital
 Fuente: www.google.com

características al elaborar esta pieza, encuentro en la teoría de Craig Owens, sobre el impulso alegórico una descripción de esta actitud: *-El artista alegórico no inventa las imágenes, las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete, y en sus manos se convierte en otra cosa, el artista no restaura un significado original, en lugar de eso, añade otro significado, a la imagen. Si añade, no obstante, lo hace solo para sustituir: el significado alegórico suplanta a otro anterior; es un suplemento.-*⁶

¿Cuál es entonces el elemento o actitud en esta pieza que se activa como suplemento? Quizá con mayor claridad se ejemplifique en la figura y la mancha de la parte inferior. En su origen, como parte de una portada de la serie de cómic Black Magic de 1951 número 7 (imagen 10) de los meses de octubre y noviembre, elaborada por Jack Kirby y Joe Simon. En los textos en inglés que acompañan a la ilustración se lee: ¡He capturado a un fantasma! ¿Es realmente posible?; y en la burbuja de dialogo de la figura que arroja la pintura se lee: *¡Funciona! La pintura se aferra*

6. Owens, Craig. *El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo. Parte 1*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas, España. Atlántica: revista de las artes. no. 1. Mayo 1991, p. 33.

a cosas invisibles, esto provocará la ruina del lugar cada noche! ¡Puedo verlo ahora! ¡Se parece a una mujer! ¡He capturado al fantasma de una mujer!

Estableciendo la noción de suplemento como el elemento que sirve para completar, aumentar o reforzar una cosa en algún aspecto, al desplazar la idea central de la ilustración del cómic a la pintura a través de un tratamiento pictórico y expresivo, activa las siguientes características:

El sentido de lo irónico del título -el fantasma de la profundidad- ya que se captura a este fantasma o forma



Jack Kirby y Joe Simon
Black Magic #41
1951
Prize Comics

pictórica en el primer plano, sobre el desarrollo de una pieza que está elaborada por distintos planos y distanciada de la necesidad del recurso de la tridimensionalidad.

La ironía es también una herramienta y estrategia fundamental como actitud y en la elaboración de la imagen alegórica; el hecho de que las palabras puedan usarse para significar sus opuestos es en sí misma una percepción alegórica.⁷ El traslado del tropo lingüístico como lo es la ironía a la imagen o al objeto, puede iniciar a través de la apropiación y que mostrará su efectividad como tal, dependiendo de la utilización en los determinados contextos.

Representar a través de la pintura a una figura humana pintando otra figura, o en este caso arrojando pintura para que surja una nueva, es una actitud que revela desde la apropiación y la ironía el uso de la intertextualidad: *referida tanto como un método de lectura que yuxtapone textos considerando que puede descubrir puntos de similitudes y diferencias, como la creencia que todos los textos e ideas son parte y todo de una fábrica*

7. Owens, Craig. *El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo. Parte 1*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas, España. *Atlántica: revista de las artes*. no. 1. Mayo 1991, p. 38.

*de relaciones históricas, sociales, ideológicas y textuales. En su conjunto, la intertextualidad sugiere una importante ruptura con las concepciones previas del texto como una entidad autónoma separada de la ideología y la historia.*⁸

De esta manera, la imagen de cómic trasladada a la pintura detona irónicamente comentarios sobre la historia de la pintura, concretamente sobre el expresionismo abstracto y singularmente sobre la práctica de arrojar la pintura al lienzo como una extensión del fenómeno -fantasma- de libertad expresiva. Si bien, yo arrojé esa pintura para realizar la representación de esa acción de atrapar un fantasma, es probable que a algún espectador le parezca una especie de gesto dramático-expresivo.

La definición por contraste que me sirve para realizar una periférica acotación sobre mis intenciones la menciona Joan Mitchell, pintora estadounidense relacionada al expresionismo abstracto, respondiendo al cuestionamiento sobre lo que quiere y busca en su pintura: *-estoy tratando de lograr cualquier cosa que puedo. No observo, para lograr una cosa específica, quizás, observe*

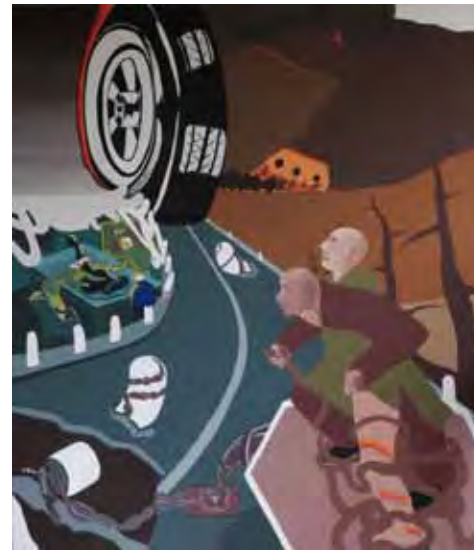
8. Canning, Peter. *Intertextuality. Encyclopedia of Postmodernism*. Edited by Victor E. Taylor and Charles E. Winquist. Ed. Routledge. London and New York. 2001. Pag. 190

*únicamente, para atrapar un movimiento o un sentimiento. Digamos que es pintura de capas, pintura gestual, pintura de caballete o lo que quieras. Yo pinto al óleo sobre lienzo, sin un caballete. Los métodos son convencionales. No condenso las cosas. Intento eliminar los clichés, el material extraño. Intento hacerla exacta. Mi pintura no es una alegoría o un cuento. Es más como un poema.*⁹

Si algunos “fantasmas” (existan o no) son invisibles, quizá una forma lógica de hacerlos visibles y de cazarlos es con la pintura, de preferencia arrojada al lienzo, ya que con cansadas e inútiles pinceladas podría perderse su rastro e incluso desaparecer.

La profundidad como valor estético ha permanecido en la historia de la pintura, aliada específicamente a través de la estrategia de la perspectiva, ha evolucionado hasta las vanguardias modernistas. Max Beckmann, pintor alemán, desde una postura metafísica observa esta como: *-...recuerde que la profundidad en el espacio de una obra de arte es siempre decisivo. El significado esencial del espacio o volumen es idéntico al de la individualidad; o lo*

9. Selz, Peter / Stiles Kristine. *Joan Mitchell. Interview with Yves Michaux.* 1986. *Theories and Documents in Contemporary Art.* University of California Press. London. 1996, p. 33.



Jorge A Palos
Dual 90
2009
Acrílico sobre tela
150 x 130 cm

*que la humanidad llama Dios. En el inicio estuvo el espacio, esa atemorizante e impensable invención de la fuerza del Universo. El tiempo es la invención de la humanidad; espacio o volumen, el palacio de los dioses. Uno debe tener el profundo respeto por lo que los ojos ven y por su representación sobre el área de la pintura en su altura, en su achura y en su profundidad. Debemos observar lo que se nombra como la Ley de la Superficie. Y esta ley jamás debe de ser transgredida usando la falsa técnica de la ilusión.*¹⁰

10. Selz, Peter / Stiles Kristine. *Max Beckmann. Letters to a woman painter.* 1948. *Theories and Documents in Contemporary Art.* University of California Press. London. 1996, p. 180.

Como punto de partida para la elaboración de la pieza *El fantasma de la profundidad* (en este caso “B”) el anterior pensamiento de Beckmann revela ciertas características que me sirven para elaborar un rastreo de sus posibilidades y comentarios.

El fantasma de la profundidad B, tiene un desarrollo visual a partir de una actitud alegórica diferente. Si en la pieza A, la representación de la profundidad está elaborada por la yuxtaposición de los elementos orgánicos y geométricos, en la pieza B, realizo esta representación de la profundidad desde la sugerencia en la temática principal. En esta acción es la figura de un buzo (quizá la mayor profundidad experimentada por el hombre sea la de mar, entendiendo altura-cielo, profundidad-interior de la tierra), quien levanta una piedra-caja-ataúd de la cual emerge otra mancha con escurridos en amarillo de baja intensidad.

La composición de esta pieza, está definida a partir de tres bloques organizados en sentido vertical. En la parte superior, dos figuras con actitud de investigación o búsqueda, cargan pistolas y tanques. Estas figuras caminan en el límite entre las formas orgánicas que



Jorge A Palos
El Fantasma de la Profundidad
 2013
 Acrílico sobre tela
 170 x 140 cm

representan unas rocas cercanas a un lago. Líneas elaboradas por escurridos en sentido inverso al de la parte inferior -surgen hacia la parte superior de la pieza- activan una sensación de paisaje ilógico. En la esquina superior derecha una forma orgánica en azul se establece como relación formal y temática entre la acción “submarina” del centro de la composición y la parte superior. La repetición y variación de esta forma está planteada con el escurrimiento de la parte inferior; sirve de enlace entre la parte central y la parte inferior.

En la representación del bloque inferior hay una escena urbana que muestra el acoso y huida de una figura humana, por la acción del escurrimiento: al que necesariamente le llamaré “el fantasma”. Este fantasma ya no es cazado con la pintura, como en la pieza A, es liberado para perturbar.

La forma del tronco de árbol que emerge de la parte inferior izquierda, contrasta con el escurrimiento y sirve de motivo para reafirmar esa inestabilidad formal sobre la profundidad, al traslaparse entre el fragmento inferior y el central.

Los tres bloques -como fragmentos autónomos- pierden su narrativa singular para ser intervenidos por elementos que dislocan su sentido inicial. Es la representación -casi ilustración- de un cuestionamiento sobre el engaño visual de lo tridimensional y de la profundidad.

El fragmento central de esta pieza, proviene de la portada de la revista Popular Mechanics, edición de mayo de 1936. De similar manera que en la pieza anterior, por el desplazamiento de la apropiación de esta ilustración a la pieza sufre cambios en su representación plástica para que active, su naturaleza como imitación: el buzo en las profundidades de algo destapando algo. Esos “algos” son las plataformas de aterrizaje o despegue para el comentario o interpretación del espectador activo.

¿Cuál es entonces la diferencia entre la ilustración y la pieza plástica? Esta distancia se encuentra en el ejecutante. La ilustración implica hacer la idea de otra persona, es subordinada y justifica su función comercial en la efectividad de la idea y la imagen. En las piezas plásticas, la idea devine de un desarrollo personal y en su



Popular Mechanics Magazine
 Mayo 1936
 Hearst Magazines

relación con la imagen regularmente tienen una función metafórica e inestable.

En la portada de Popular Mechanics, se representa a un buzo en el fondo del mar - los peces y la flora específica lo certifica- separando un fragmento de una caja metálica. La idea de esta imagen, esta especificada en el subtítulo de esta revista: steel of the future; y hace referencia a que los avances en la aleaciones del acero podrán permitir una investigación en profundidades mayores, debido a que está en la portada de una revista de avances científicos. Por lo tanto, la imagen está determinada a una idea en específico:

ilustra las amplias capacidades del acero, subordinada a su éxito de comercial. El artista, por lo tanto, exagera en el uso de dicho material llevando la escena a una situación extrema, donde visualmente se comprueba su alta resistencia. ¿El objetivo visual se ha desarrollado satisfactoriamente?

En cuanto a la pieza El fantasma de la profundidad B, su ilustración depende del contexto en el que se desenvuelve. Lo que ilustra es subversión sobre la creación original de la imagen al imitar la portada. Sin embargo, esta imitación se desarrolla y relaciona con elementos visuales distintos -como los fragmentos superior e inferior- que detonan, una multiplicidad de ideas a partir de los tratamientos plásticos y pictóricos. Si mi intención es que se ilustre la ironía por la estrategia formal de la profundidad en las imágenes, ya que solo es pintura aplicada sobre la tela -en muchos casos ausente de sentimientos-, ¿Existe algún resultado de esa intención? ¿No es acaso de mejor educación, el abstenerse de revelar el chiste hasta haberlo terminado?

La actitud alegórica en esta pieza se puede

identificar principalmente con la metáfora, ironía e intertextualidad de la acción al destapar los fantasmas en la profundidad para que perturben los demás planos y descubran las relaciones directas e indirectas de las escalas y el espacio de los elementos en la pieza.

No hay, pues, sentido: sino intertextualidad, reutilizabilidad anexa de los significantes a manos de los potenciales (posteriores) usuarios activos -ya no más meros espectadores. Ese "otro" que la obra de arte enuncia -allo agorenei, según la etimología del término alegoría- es puesto, precisamente, por el espectador -lector/escritor él mismo, en última instancia.¹¹

¿Qué emerge al elaborar metáforas visuales que por su disposición y tratamientos de los elementos plásticos, pictóricos y por su título se mueven pantanosamente entre la ilustración de un concepto y su devenir en una imagen fracturada? ¿Qué surge por conducto de la imaginación y el humor como propulsores de la ausencia de estabilidad y solidez de contenidos, entre formas autónomas o su relación interna? ¿A través del funcionamiento

contradictorio de las formas y los elementos, del contenido y sus variables de significados, se puede rastrear o re-dibujar una actitud alegórica?

11. Brea, José Luis. *Nuevas Estrategias Alegóricas*. Editorial TECNOS, Colección Metrópolis. Madrid. 1991, p. 20

CONCLUSIÓN

El procedimiento en las artes visuales y concretamente en la pintura es una práctica personal que puede considerarse en muchos casos como un lenguaje que muestra y describe la multiplicidad de características del autor y su entorno.

Al elaborar esta investigación, surgieron diferentes argumentos y cuestionamientos sobre el lenguaje y su relación con la pintura. ¿El lenguaje escrito es limitado para establecer una lectura verdadera del fenómeno de la pintura? ¿La narrativa del proceso, de las intenciones y los impulsos, produce una argumentación más “aguda” que la descripción del objeto final?

Esta tesis logró un equilibrio entre estas dos preguntas: permite que la escritura, desde la descripción y narración tanto del proceso como de la pieza finalizada, analice las intenciones, decisiones y comparaciones con los antecedentes históricos.

Para Roland Barthes la relación entre ambos inicia: *“por no restringir la escritura del cuadro a la crítica profesional de la pintura. El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el relato que se hace de él; es más: es la suma y organización de las lecturas que de él pueden hacerse: un cuadro nunca es otra cosa que su propia descripción plural”*.¹

Esta pluralidad de textos y de narrativas, sus amplias visiones y especulaciones, sus aciertos y fallas, incrementarán la relación -sin necesidad de justificación entre ambas- y el comportamiento paralelo desde sus características esenciales.

A través de este rastreo teórico, identifiqué con mayor claridad que en mi práctica artística, hay diversas y contradictorias vertientes, desde la práctica de la apropiación como eje central y los traslados plásticos de

1. Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós. Barcelona. 1986, pag. 154.

esas apropiaciones y sus ejecuciones como variables de esta estrategia; la imitación como negación a la originalidad de la obra plástica, hasta el humor como visión periférica en la selección de imágenes.

Por lo tanto, confirmé mi hipótesis inicial sobre la genealogía de mi pensamiento, sensibilidad y ejecución plástica, a partir de la investigación en específicas piezas, en las que rastreeé, exploré y comprobé sus características con las estrategias estéticas propuestas, a través de relaciones teóricas e históricas desde las vanguardias hasta la pintura posmoderna.

En el primer capítulo establecí, a través de una intersección histórica entre mis influencias iniciales y los artistas que he descubierto durante esta tesis, una posición teórica inicial.

En el segundo capítulo, definí y examiné las posibilidades del dibujo a partir del carbocillo; estudié las estructuras generales -composición- y la disposición de los elementos en el plano -dinamismo y profundidad-.

Por último, en el tercer capítulo, describí y analicé las ideas de pastiche e intertextualidad a través de la

apropiación y de la ejecución intuitiva del color: son piezas que oscilan entre la ironía y la duda sobre la originalidad en la pintura.

La muestra de esa ligadura entre la forma de pensar y percibir la realidad y el procedimiento visual y plástico para representarlo, está en el desarrollo de mi actitud alegórica: la ausencia del sentido y las variantes de significados, que por su indeterminación sean abiertas y capaz de detonar a su vez, otras variantes en diferentes direcciones.

Esta serie de análisis escritos tuvieron la función de esclarecer el origen de las piezas, otorgando, tanto al espectador como a mí, de nociones suficientes (intenciones, intuiciones y decisiones) que fomentaron la capacidad de relacionar vínculos más profundos o frívolos, entre el pensamiento, memoria, sensibilidad y experiencia estética.

Mi aportación por lo tanto, inició por el establecimiento de un parámetro personal y artístico que mostró un específico estudio histórico-teórico, y que dotó de información sobre pintores, movimientos e

interpretaciones y estudios sobre el devenir de un singular ejecutante del arte contemporáneo.

Por la realización de esta tesis concluyo con una acotación -pero no simplificación- de mi definición de la pintura. Esta es: el medio visual que me permite elaborar descripciones metafóricas -dirigidas generalmente por el humor y la duda- de mi razonamiento -el laberinto de significados o su ausencia- y el proceso cognitivo -las diferentes estrategias e impulsos visuales- que se equilibren con la sensibilidad -del absurdo- y las intuiciones espaciales y cromáticas que surgen en mi ejecución.

BIBLIOGRAFÍA

BARASCH, Moshe. *Modern Theories of Art, 2. From Impressionism to Kandinsky*. New York University Press. 1998.

BARTHES, Roland. *Lo Obvio y lo obtuso*. Ed. Paidós. Barcelona. 1986.

BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco Alemán*. Ed. Taurus. Madrid. 1990.

BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Editorial Tecnos. Madrid. 1991.

_____. *Noli Me Legere. Divertimentos del melancólico: el enfoque retórico y las alegorías de la ilegibilidad*. Cendeac. 2007.

BUCHLOH, Benjamin H.D. *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*. ARTFORUOM. Septiembre. 1992.

CALABRESE, Omar. *La Era Neobarroca*. Ed. Cátedra. Madrid. 1999.

CALVO, Francisco / **GONZÁLEZ**, Ángel / **MARCHÁN**, Simón. *Escritos de Arte de Vanguardia 1900-1945*. Editorial Itsmo. Madrid. 1999.

DIAZ, Esther. *Posmodernidad*. Editorial Biblos. Buenos

Aires. 1999.

FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1964.

HARRISON, Charles / **WOOD**, Paul. *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Ed. Blackwell. Oxford, UK. 1992.

HARRIS, Jonathan. *Art History. The Key Concepts*. Ed. Routledge. London-New York. 2006.

HOPKINS, David. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford University Press. Oxford-New York. 2000.

JAMESON, Fredric. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona. Paidós. 1995.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. "El arte como expresión"- *Arte Moderno: Ideas y conceptos*. Instituto de Cultura-Fundación Mapfre. Madrid. 2008

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte conceptual*. Editorial ERA, Madrid, 1984.

OLIVA, Achille Bonito. *The Italian Trans-avantgarde. Flash Art Magazine. No. 92-93. (octubre-noviembre)*. 1979.

OLIVAN SANTALIESTRA, Lucía. *La alegoría en "el origen del drama barroco Alemán de Walter Benjamin y en las*

Flores del Mal de Charles Baudelaire. A Parte Rei. Revista de Filosofía. 2011.

ONEFF, Klaus. *Arte Contemporáneo*. Ed. Taschen. Colonia, Alemania. 1991.

OWENS, Craig. *El impulso alegórico: hacia una teoría del postmodernismo. Parte 1*. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas, España. Atlántica: revista de las artes. No.1. Mayo 1991.

_____. *The allegoric Impulse: Toward a Theory of Posmodernism. Part 2*. October, Vol. 13. (Summer, 1980).

_____. *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1992.

POOKE, Grant / **NEWALL**, Diana. *Art History. The Basics*. Ed. Routledge. London-New York. 2008.

PREDEVILLE, Brendan. *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona, España. Ediciones Destino / Thames and Hudson. 2000.

ROA, Armando. *Modernidad y Posmodernidad. Conciencias y diferencias fundamentales*. Editorial Andrés Bello. México. 1999.

RUHRBERG, Karl. *El arte del siglo XX. Más allá de la utopía*. Ed. Taschen-Océano. 2003.

SEGURA, Susana. *Razonamiento Contrafáctico*. Universidad de Málaga. 1999.

STILES, Kristine / **SELZ**, Peter. *Theories and Documents in Contemporary Art*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1996.

TAYLOR, Victor, E. / **WINQUIST**, Charles, E. *Encyclopedia of Postmodernism*. Ed. Routledge. London-New York. 2001.

WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Akal. Madrid. 2001.

WALTHER, F. Ingo. *Arte del Siglo XX*. México. D.F. Editorial Océano. 2003.