

Sobre inclusiones de la semiótica en la formación para la crítica artística.

On the inclusion of semiotics in artistic criticism education.

MARITA SOTO Y OSCAR STEIMBERG

(pág 31 - pág 38)

RESUMEN. La inclusión del estudio de la crítica artística en la formación universitaria responde a demandas surgidas de la necesidad de reflexión sobre los cambios en las artes contemporáneas, sobre sus cruces, sus contaminaciones, sus recomienzos y sobrevidas. Desde la creación de la carrera en la Universidad Nacional de las Artes,¹ año tras año un sostenido número de estudiantes inicia este ciclo con orientaciones en artes visuales, audiovisuales, dramáticas, del movimiento y musicales. Nos interesó conectar estas experiencias con las de la inclusión de la semiótica en tanto perspectiva que aporta a la descripción y tratamiento de los fenómenos artísticos.

Palabras clave: crítica, artes, experiencia estética, semiótica, contemporaneidad

ABSTRACT. The inclusion of the study of artistic criticism in university education responds to demands arising from the need for reflection on the changes in contemporary arts, on their crossings, their contamination and reconnections and their survival. Since the creation of the arts major at the Universidad Nacional de las Artes, year after year a sustained number of students start this cycle with orientations in visual, audiovisual, dramatic, movement and musical arts. We were interested in connecting these experiences with those of the inclusion of semiotics as a perspective that contributes to the description and treatment of artistic phenomena.

Keywords: criticism, arts, experience, aesthetics, contemporary

MARITA SOTO. Profesora e investigadora en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Publicó *Telenovela/telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (Atuel, 1996), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder* (con Oscar Steimberg y Oscar Traversa, La Crujía, 2008), *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana* (Eudeba, 2014), *Habitar y narrar* (Eudeba, 2016). Correo electrónico <soto@una.edu.ar>.

OSCAR STEIMBERG. Profesor emérito de la Universidad de Buenos Aires. Presidió la Asociación Argentina de Semiótica. Fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Entre sus libros de mayor circulación se cuentan *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, y *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*, ambos reeditados por Eterna Cadencia. Correo electrónico <steimbergoscar@gmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 07/08/2021 **FECHA DE APROBACIÓN:** 14/12/2021

I.

Nos interesa comentar aquí dos áreas de problemas de la formación artística universitaria: una de ellas es la inclusión de los estudios críticos en las carreras universitarias de arte; la otra, la perspectiva semiótica en la currícula.

Coincidimos con el reconocimiento, hoy en general compartido, de la necesidad de trabajo en las instancias de organización de la enseñanza y la investigación artísticas.² Y con que el desarrollo de las posibilidades individuales y grupales de inclusión, individuación, expresión, intercambio y producción en el campo de la experiencia estética, no puede quedar librado a que estas posibilidades sean brindadas o negadas, por las mismas razones generales por las que la educación común debe proveer de oportunidades de acceso a los otros territorios del intercambio cultural. Compartimos también la convicción de que a esas razones generales deben agregarse en este caso otras específicas:

- la necesidad del acceso, en el conjunto de la enseñanza universitaria, a instancias múltiples y permanentes de información e intercambio para la apertura y mantenimiento de las posibilidades de buscar, experimentar y expresar la dimensión estética de la vida social;
- el carácter necesariamente complejo y también permanente de ese aprendizaje, en relación con la construcción individual de la posibilidad de acceso a esas instancias, en todas las áreas y niveles de inclusión y participación;
- la condición obligada mixta; individual, familiar o microgrupal por un lado; institucional y externa por otro; de la información y el entrenamiento para el manejo, también en este caso, de las fuentes de información y experiencia (ya que ninguno de los espacios sociales —el de las relaciones primarias o el de las secundarias— es en principio suficiente en este campo ni puede sustituir al otro); y
- el carácter diferenciador desde el punto de vista social, con efectos de inclusión, exclusión y expulsión de la distancia entre distintos niveles de acceso a la búsqueda, la expresión y el intercambio de la experiencia estética.

Y acerca de la articulación entre docencia, investigación y difusión, se ha entendido que, en términos generales, el crecimiento del acceso general a la elección y la práctica estética —cultura y popular— depende en primer lugar de su inclusión entre los objetivos de políticas en estas áreas, que posibiliten la visualización y complementación en cada espacio social del *currículum oculto* (curso formativo determinado por acciones u omisiones no planificadas o no explicitadas, o intercambios discursivos no previstos en todo espacio de enseñanza). Sobre este deberá actuarse para enriquecer y/o democratizar la transmisión de saberes en torno a la dimensión estética de los intercambios culturales.

Se ha entendido que no solo se trata en este caso del currículum formal de graduación y posgraduación, sino también del trabajo direccionado a la comunidad a través de los departamentos de extensión universitaria. Pueden citarse al respecto los proyectos que

la Universidad Nacional de las Artes implementa para la inclusión social de población vulnerable, en los centros de día destinados a la tercera edad, o en los orientados a mujeres en contexto de encierro, entre otros.

En Argentina se cuenta con sesenta y dos universidades públicas gratuitas (nacionales y provinciales), ubicadas en el conjunto del territorio nacional, y con cincuenta universidades privadas, además de los institutos universitarios.³ En una parte representativa de ellas se dictan carreras de arte.⁴ La formación artística universitaria abarca en la UNA⁵ las disciplinas de Artes Visuales, Artes Audiovisuales, Artes Musicales y Sonoras, Folklore, Artes del Movimiento, Artes Dramáticas, Artes Multimediales, Crítica de Artes, y las ramas en diferentes departamentos o áreas de Formación Docente, Historia del Arte, Curaduría, Artes de la Escritura, Gestión, Conservación. Y sus otras diversas especialidades internas —desde Diseño de Iluminación en Teatro, hasta la formación de instrumentistas en Música (se forma uno de los cuatro fagotistas de América Latina, por ejemplo), Dirección Orquestal o Coral, Guion—. Se considera aquí en especial el caso de la UNA, anteriormente Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), por constituirse como la única universidad argentina dedicada por entero a la formación artística, que agrupa y coordina diferentes instituciones oficiales del ámbito nacional dedicadas a la enseñanza de las artes. Y continúa la secuencia histórica de las escuelas y conservatorios que tuvieron a su cargo la formación de artistas a lo largo de la historia argentina, con modalidades de enseñanza muy distintas, según las diferentes disciplinas y los requerimientos específicos de cada una de ellas, los de infraestructura en general y los vinculados a objetivos definidos en otros espacios en particular.

II.

Corresponde, para el tratamiento de este tema, la consideración de trabajos previos sobre la incorporación de la perspectiva semiótica en la enseñanza universitaria, como los de María Teresa Dalmasso, Pampa Arán y Rosa María Ravera. Y desde el punto de vista de gestión universitaria, la introducción en el ciclo inicial general de la UBA fundado por Elvira Arnoux; así como la maestría en Misiones creada por Ana Camblong, la maestría y el doctorado en Córdoba y los seminarios internacionales en Rosario; todos hechos decisivos en la incorporación de la semiótica en la formación universitaria. Cabe agregar al respecto la consideración de esta problemática por María Ledesma, que en un texto en el que presenta la trayectoria de la semiótica en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, señala que, en consonancia con la tradición de la semiótica en Argentina, en esta facultad se trabajó de forma temprana en esta disciplina, y en 1968 se creó la materia electiva Semiótica de la Arquitectura, primera en el mundo con esa denominación. La actividad teórica vinculada con este campo se ha multiplicado con los años, con desarrollos vinculados a la semiótica del diseño —entre otras diversas líneas y perspectivas—, y con su inclusión en las carreras de comunicación desde la primera mitad de los ochenta.

En relación con el rol de la semiótica en la formación artística, otro momento de inicio es el de la revista *LENGUAjes*, publicación de la Asociación Argentina de Semiótica fundada en 1974, a cargo de Juan Carlos Indart, Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Eliseo Verón, en una etapa en la que se impulsaba especialmente, entre otros proyectos, el de avanzar en una definición del rol de la semiótica en las carreras de arte,

tanto en las disciplinas artísticas como en las carreras que incorporaban su consideración teórica y crítica. Se puede postular que en este campo la semiótica permitió construir una especificidad metodológica —ya que con sus instrumentos se observan, diferencian y describen comportamientos y dispositivos sin prescribir atributos— y desmontar procedimientos fijados en las configuraciones narrativas. También se puede discutir, en ese movimiento de observación y descripción, lo naturalizado por la cultura en los juicios de valor focalizados, para analizarlos o desmontarlos. En la UNA se han desarrollado cátedras de semiótica tanto en los espacios de formación artística como en los de crítica, curaduría, historia y docencia. Y se reconocen en particular las diversas instancias de ese camino actual del campo, atendiendo a los desarrollos que en las últimas décadas inauguraron nuevas entradas de investigación sobre materialidades, transposiciones y dispositivos. Campos de indagación de la transposición en tanto observación de las dinámicas culturales,⁶ de los géneros discursivos con sus permanencias, redefiniciones y muertes (Steimberg, 2013) del cuerpo (Verón, 2013)⁷ en sus remisiones metonímicas, del dispositivo y sus incidencias en la producción signica, de la escala en relación con las mediaciones y las mediatizaciones. Cabe mencionar los trabajos decisivos de Oscar Traversa (2014) con respecto a la definición de *dispositivo* y su reelaboración del concepto *gestión de contacto* para indicar las determinaciones enunciativas que vehiculizan los diferentes emplazamientos.

Decíamos que la semiótica permite la pregunta por la delimitación de un comportamiento, de un funcionamiento —en este caso el estético—, y es decisiva la introducción de instrumentos para discriminar los campos estéticos y artísticos, en línea con la herencia kantiana, pero también con las reflexiones contemporáneas como las de Nelson Goodman (1976, 1990)⁸ y Gérard Genette sobre la temática tratada.

La separación de los conceptos de lo estético y lo artístico implica instancias de apertura y autonomía para la observación de objetos y situaciones más allá de los lugares institucionalizados del arte y las legitimaciones contextuales. Y también es atendible de modo crucial la circunstancia de que la autonomía de las experiencias estéticas con respecto al mundo del arte, sus movimientos o su economía permite abrir además la mirada hacia otros emplazamientos concretos —públicos o privados— de obras, objetos o situaciones.

Disciplinas como la antropología, la historia del arte y el arte mismo abrieron la reflexión para la inclusión de escenas rituales, de procesamientos de los efectos climáticos, de los tránsitos urbanos y de las múltiples experiencias de la vida cotidiana.

En resumen, no se trataría de encontrar una colección de rasgos internos en una obra de arte o en un determinado texto, en un fragmento espacial, en la delimitación de una situación o en una secuencia musical o sonora, sino de circunscribir un enunciado polivalente en un sistema dinámico, que puede ser activado o no en su funcionamiento estético; aun el objeto privilegiadamente artístico puede desactivarse desde el punto de vista estético.

La semiótica ha intentado también responder a la pregunta acerca de por dónde empieza o termina esta activación, eliminando de manera contundente cualquier intento de atribución esencial a la producción artística, a sus emplazamientos, a los criterios de exhibición o a la intencionalidad del artista. Creemos que podría acordarse como la aceptación de una condición de apertura —que llevaría a incluir o agregar una serie de objetos en el marco de cada experiencia estética—, o aun de humildad —que ayudaría a los creadores a comprender sus deudas y legados... que indican que nada parte de cero,

ni se leerá de forma unívoca—, o de paciencia, para los investigadores y teóricos que deben afrontar la complejidad de la reconstrucción, de la trazabilidad de las obras o de sus lecturas.

Entendemos que la reiteración aquí de la pregunta acerca de lo que ofrece la semiótica en una reflexión sobre el comportamiento estético —y sobre la construcción de sus objetos y la proyección de su escritura— puede atenderse a partir de una reflexión de Christian Metz de los años setenta (en 1971, a un mes de la publicación de *Langage et cinéma* y a cuatro meses de la defensa de su tesis doctoral). Se trató de una rara conferencia —así la oyó Martín Lefebvre (Lefebvre y Metz, 2013)— expuesta en una asociación de profesores, sobre la relación entre la semiología y la estética, en la que Metz se pregunta por el límite, por la relación, por el tipo de intervención de la semiótica cuando se trata de preguntas metaestéticas. La primera cuestión que Metz (Lefebvre y Metz, 2013) separa conceptualmente es la pregunta acerca de si la semiología trabaja sobre un objeto, con la mirada puesta en el logro de la universalidad y la objetividad; y si la estética, por su parte, no trata más que de sujetos de juicios de valor y no puede constituirse en ciencia. En verdad debe aclararse que mucho se ha revisado desde ese momento hasta la actualidad en relación con la definición de obra de arte, y que, de manera dramática, ha dejado de atenderse a lo bello o la obra de arte y se ha girado a una definición más inclusiva, la de *experiencia estética*. La semiótica no puede adjudicar un juicio de valor ni discutirlo —dice Metz (Lefebvre y Metz, 2013)— ni tampoco podrá tranquilizar a un sujeto o a un grupo acerca de la legalidad de su gusto. Porque se ocupa de desmontar los códigos, es decir, de dar cuenta del proceso de significación. Puede entender y describir las razones o factores que intervienen en un juicio de gusto, puede entender asimismo lo que un estilo de época podría incidir en los gustos individuales; pero no determinar un juicio.

No puede no optarse —diciéndolo en el sentido de Metz (Lefebvre y Metz, 2013)— por una opción contraria a la formulación de una estética unitaria; la proposición no podrá vincularse con la formación de un gusto, sino con la de *los gustos*. Habrá en esa formulación un trabajo de desnaturalización de los códigos, que podrán desmontarse solo porque se los detecta, se los observa, se los describe, se los analiza, se los compara.

Cabe referirse aquí a la condición cambiante de las destrezas por transmitir cuando se plantea el objetivo de que los estudiantes desarrollen una escritura crítica o una producción artística. Si de lo que se trata es de transmitir las, la pregunta remitirá al tipo de destrezas por definir en la elección de objetos, la circunscripción de perspectivas y la construcción de instrumentales para las diferentes instancias analíticas; y una primera cuestión es la relación con el objeto de trabajo de la formación artística, tanto en crítica como en curaduría, historia y escritura. Como en otros lenguajes y prácticas, la pregunta es por el campo de trabajo de los críticos y artistas: se trata del arte de/en la contemporaneidad. La formación deberá tender a construir una perspectiva que permita discutir esos funcionamientos y diferenciar fenómenos artísticos de fenómenos estéticos, en un momento de la producción cultural en el que la definición del límite conceptual arte-vida es compleja; en el que los géneros se disuelven o mezclan para formar géneros nuevos, y en el que las fronteras entre disciplinas también se reconfiguran y crean nuevos escenarios: los de la *performance*, la *videoperformance*, la *fotoperformance*, las instalaciones, el arte digital o las nuevas expresiones del arte sonoro.

III.

En la descripción de comportamientos —incluyendo siempre la condición intertextual y comparativa— la semiótica puede generar instrumental para describir configuraciones textuales, construcciones y decisiones espaciales, retóricas, objetuales (por ejemplo, en las expresiones del teatro de objetos), de puestas en escena, de trayectorias de lectura —en el caso de las curadurías, si aceptamos el planteo de Marcelo Pacheco, curador en jefe de un museo que cambió los posicionamientos de los lugares de exhibición en Buenos Aires, cuando dice que una curaduría es una tesis—, de acciones performáticas —sean políticas o no, tengan la calle o el museo como escenario—; o de planteos enunciativos, atendiendo a la distribución de cuerpos, a la disposición del espacio y las acciones en los museos modernos y en su rediseño en los contemporáneos.

No pueden reducirse desde la semiótica esos comportamientos a la adjudicación de la condición de bella o de obra de arte, o al juicio de valor sobre ellos. Los juicios de valor, que desde Kant pueden ser puros o impuros, parecen manifestarse mayoritariamente como impuros y pueden tener como sustento esas configuraciones, pero no determinar en ellas la condición de obra de arte. Puede citarse también aquí a Jean Marie Schaeffer, que en *El arte en la era moderna* señala que una obra de arte mala o fea es igual una obra de arte, que su condición de tal no implicará que esté bien hecha o invista unas ciertas cualidades, sino que funciona en la clave del encuentro de un sujeto con un objeto.

También en esta contemporaneidad dentro de las instituciones del arte, los espacios de exhibición replantean la inclusión del espectador o el visitante según diferentes modalidades: para contemplar, pero también para hacer. En este panorama debemos recordar que los museos —¿desde los años ochenta?— incluyen con regularidad en sus políticas los estudios del público. Una enseñanza sistemática aporta además instrumentos para conocer las audiencias: herramientas y técnicas que permiten una mayor comprensión de los públicos, de los espectadores, de los visitantes de las muestras, de los participantes en actividades de extensión. En líneas generales, conocer el destinatario posible, potencial de la producción estética y también los modos de aceptación y rechazo de una comunidad —o en ella de una institución— permite diagnosticar un estado de la conversación en relación con el arte de nuestro tiempo. Puede ocupar aquí un lugar central el trabajo pionero de Eliseo Verón *Etnografías de una exposición*. La semiótica brinda herramientas para el diseño, la puesta en marcha y la interpretación de resultados, y articula en este caso distintas disciplinas en las indagaciones en reconocimiento. Verón nos deja en su investigación un simpático zoo que escenifica el poderoso instrumento de la metáfora para la segmentación y caracterización de las “estrategias de visita”.

El escenario actual también exige la discusión acerca de la función de la crítica y sus nuevos soportes, ya que en el arte contemporáneo la crítica queda incluida, en diferentes creaciones y producciones, dentro de la experiencia artística. Pueden encontrarse ejemplos en la producción multimedial o en los comentarios internos en la audiovisual (cine, animación), así como en la performance, especialmente aquella que se plantea como una intervención de carácter político (arte callejero), y en los textos críticos contruidos con fragmentos visuales, audiovisuales o sonoros. Y se tratará también de revisar y discutir los lenguajes de la crítica, hoy atravesados por las convivencias del diseño, las innovaciones y la facilidad en el uso de los dispositivos tecnológicos o las posibilidades audiovisuales.

Se trata de una escritura crítica que ha viajado desde las columnas periodísticas clásicas o los suplementos o revistas especializadas a los hiperdispositivos. El conjunto ha cambiado y lo podemos observar en los énfasis puestos en el seguimiento y la evaluación de las tesis y trabajos de graduación, en términos de una complejidad creciente y un pedido de abarcatividad de las destrezas adquiridas: crítico + guionista + diseñador/curador. La crítica de artes en tanto parte de los diversos discursos meta-artísticos ha sido objeto de redefiniciones y traslaciones, como las practicadas desde la calificación valorativa a la descripción, o desde la clasificación tipológica a la producción textual paralela, acompañante de la producción artística.

Muestra de todos estos cambios es “¿Cuándo hay crítica?”, el número 4 de la revista *Sobreescrituras*, editada por el Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA. En este número se propone una revisión del campo del trabajo crítico. Se toma en principio su nombre del artículo de Nelson Goodman (1990), que en *Maneras de hacer mundos* se pregunta “¿Cuándo hay arte?”. Y en el prólogo se plantea que la crítica para cumplir su rol debe asumir el riesgo de poner en fase palabra y poder (Soto, 2019).

A continuación, se incluye un esquema con el que se procuró dar cuenta de la zonificación de áreas de desempeño de las nuevas definiciones:

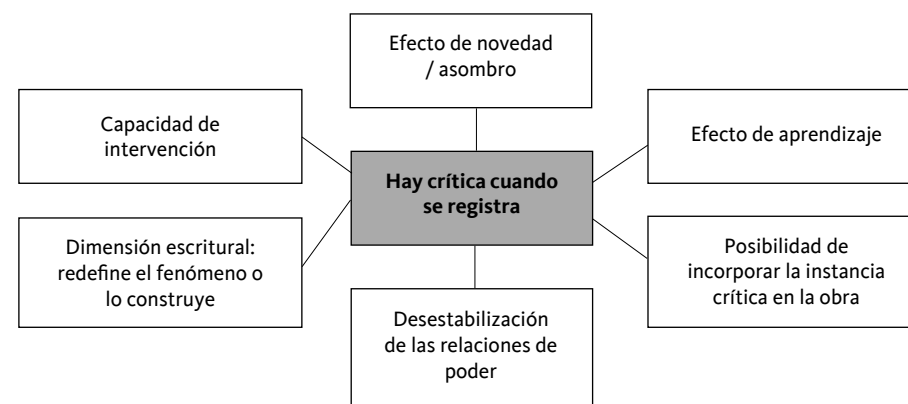


Figura 1. Interpretación de los autores

La enseñanza desplegada en los espacios de formación permite el conocimiento y revisión de sus modos de generación y diversificación, así como de sus procedimientos de intercambio y debate.⁹

Ese intercambio generacional promueve, en fin, una acción con la comunidad desde las instituciones educativas, que solo ellas pueden concretar: su potencialidad trasciende la posibilidad individual y puede también aportar a multiplicar los efectos de las acciones de algunos colectivos, sin duda activos, productivos y reproductivos. Y ese mismo intercambio es el que puede convocarse para la promoción de una línea política del estado; un diseño de las políticas públicas en el que se conciba el rol del arte no solo como una forma diferente —aunque igualmente eficaz— de conocimiento, sino también como el sustento permanente de una intervención social, en la que los críticos son proveedores de

instrumentos analíticos y de nuevas conexiones dialógicas, pero también de una operatoria de provisión de instrumentos de disfrute.

NOTAS

¹ El Área Transdepartamental de Crítica de Artes fue creada a fines del año 2002 en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ofrece formación de grado y de posgrado.

² Reflexiones aquí consideradas sobre este campo temático fueron publicadas en *Cuadernos del Instituto*, n.º 5, de agosto de 2020, coordinado por Sofía Vasallo, Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (UNA).

³ Datos suministrados por la Secretaría de Políticas Universitarias 2018-2019.

⁴ En la UBA, en la Universidad Nacional de Córdoba (en ciudad capital, pero también en Villa María) y también en Misiones, Rosario, La Plata, Cuyo, Tandil, Entre Ríos, Chaco (nordeste), Río Negro, Tucumán, Quilmes, San Luis, Tres de Febrero, San Martín, Santiago del Estero y en la UNA.

⁵ Para la información completa visitar una.edu.ar.

⁶ Reflexiones e investigaciones como las de Oscar Steimberg y Oscar Traversa ocuparon tempranamente un espacio clave en la revista *LENGUAjes*.

⁷ “El cuerpo reencontrado” en *La semiosis social*, de Eliseo Verón (2013), es un artículo clave para la comprensión de los reenvíos metonímicos en la semiosis del cuerpo.

⁸ Tanto en *Languages of art. An approach to a theory of symbols* (1976) como en “¿Cuándo hay arte?” (1990) Nelson Goodman circunscribe un conjunto de síntomas indicadores de una función estética.

⁹ Puede citarse el trabajo de Osvaldo Daich cuando revisa la historia de la Universidad del Cine: la importancia del bar cercano, del trabajo en equipo, del DISEÑO DE PROYECTOS SOSTENIBLES.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOODMAN, N. (1976). *Languages of art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Hackett.
- (1990) ¿Cuándo hay arte? En N. Goodman, *Maneras de hacer mundos* (pp. 87-102). Madrid: Visor.
- LEFEBVRE, M. Y METZ, C. (2013). Existe-t-il une approche sémiologique de l'esthétique? *1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 70(1), 154-167. doi: 10.4000/1895.4737
- SOTO, M. (Ed.) (2019). *Sobreescrituras*, 4. Recuperado de <https://sobreescrituras.com.ar/numero-4-otono-2019.html>
- STEIMBERG, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- TRAVERSA, O. (2014). Aproximaciones a la noción de dispositivo. En O. Traversa. *Inflexiones del discurso*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- VERÓN, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

Anacronismo intertextual en la pintura neomanierista.

Intertextual anachronism in neomanierist painting.

LYDIA ELIZALDE

(pág 39 - pág 47)

RESUMEN. En la pintura mexicana contemporánea, las obras de algunos creadores presentan analogías con estilos de otras épocas que se resignifican en formas y técnicas. Ejemplo de esto es el neomanierismo que desarrolla Luis Argudín a partir de los años noventa del siglo xx. En su propuesta plasma trazos expresivos en una pintura fuertemente alegórica; utiliza colores que provienen de su cotidianidad, añade el escorzo en desnudos y crea un artificio original. Recrea juegos de naturaleza fija, simulada, y citaciones intertextuales de otros autores. En algunas de sus colecciones, la paleta de color del artista se reduce a grisallas para resaltar el simbolismo y la expresividad de figuraciones anacrónicas.

Palabras clave: neomanierismo, Luis Argudín, alegorías, naturaleza fija, intertexto

ABSTRACT. In contemporary Mexican painting, the works of some creators present analogies with styles from other periods that are resignified in forms and techniques; an example of this is the neomanierism that Luis Argudín develops, from the nineties of the twentieth century to the present. In his proposal, he shapes strokes in a strong expressive and intertextual discourse; he uses colors drawn from everyday life and adds foreshortening in nudes with artificial postures. Argudín recreates compositions of simulated still life and other authors' citations; in some of his collections the artist's color palette is reduced to grisailles to highlight the symbolism and expressiveness of anachronic figurations.

Keywords: neomanierismo, Luis Argudín, allegories, still life, intertext

LYDIA ELIZALDE. Doctora en Historia del Arte; especialista en Semiótica Visual; investigadora, Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Sistema Nacional de Investigadores, nivel II del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Editora de publicaciones académicas. Ha publicado libros autorales coordinados en editoriales de reconocido prestigio y más de una veintena de artículos en revistas arbitradas sobre semiótica de las artes plásticas y visuales, semióticas gráficas, teorías, y crítica del arte. Correo electrónico <lydiaelizalde@uaem.mx>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 03/08/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 20/08/2020

