

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 citas 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 anacronic 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



1. NUEVA FIGURACIÓN

La tradición pictórica figurativa siempre ha estado presente en la plástica mexicana, no obstante, la nueva figuración, que tuvo un impulso en los años ochenta y noventa del siglo XX, se distinguió por la pluralidad de temáticas y se expresó a través de distintas modalidades plásticas. No se limitó a la exploración de la iconografía mexicana, sino que incluyó temas de la cultura occidental y ficciones personales. Varios artistas de la nueva figuración retomaron estas propuestas del neoexpresionismo. Sobresale como antecedente la figuración neoexpresionista en la obra de Alberto Gironella (1929-1999), integrante de La Ruptura desde finales de los años sesenta.¹ Le siguen artistas que representaron esta tendencia a partir del uso del collage pictórico en ficciones personales y destacan las obras de Julio Galán (1959-2006), Germán Venegas (1959-), Nahúm B. Zenil (1947-), y entre otros artistas, se suma la subjetividad plástica de Luis Argudín (1955-).

La gestualidad del expresionismo abstracto, que en un inicio pinta Luis Argudín en sus obras en la década de los ochenta, muta en los noventa a la representación de alegorías. Retoma soluciones eclécticas del barroco —profusión de imágenes, sensualidad de las figuras y deconstrucción compositiva—, rasgos que se relacionan con una expresión neomanierista que se distingue en la mezcla irregular de objetos dispares —en técnicas y estilos—.

El artificio en la pintura que desarrolla Argudín sobresale por la repetición de temas y montajes; añade un tratamiento minucioso de los objetos, en donde los más minúsculos son tratados con verismo, y en el exceso de objetos que selecciona se expanden los límites expresivos. La técnica que destaca en la pintura de Argudín es el collage pictórico en el tratamiento de figuras humanas desde distintos ángulos y posiciones. En montajes artificiales combina objetos de la cotidianidad y desde un eclecticismo pictórico recupera técnicas renacentistas, barrocas e incluye trazos del gestualismo abstracto.

En la obra plástica de Luis Argudín predominan figuraciones teatralizadas, simuladas, en poses ficticias. Esta mediación de técnicas responde a conocimientos plásticos probados. Retoma íconos de la vida cotidiana que adquieren la apariencia de símbolos, mitos de la cultura, plasmados en el *pop art* y que en la década de 1980 se continuaron en la plástica neomanierista (Alarcó, 2014). El artista arma escenarios a partir de un tratamiento detallado de objetos que representa con naturalismo: telas, cortinas y manteles estampados, charolas de metal con estampas de la cultura popular, ventiladores, botellas de vidrio, latas, pinceles; y algunos otros de su predilección: pájaros disecados, pescados y pollos desplumados sobre platos, calaveras, esqueletos, partes de maniqués. Sobre esto señala el pintor:

El laboratorio de la pintura está en este pintar lo que sea, aún lo más nimio, lo que se encuentra en cualquier lado, las cosas. Pinto objetos muy específicos, los objetos de mi taller, las cosas que se van cargando de sentido, como si dentro del mismo taller llovieran ideas y de eso se empapan (Argudín, como se citó en Sotelo, 2006, p. 3).

La preferencia de Argudín por la técnica del óleo no es ajena a la construcción detallada, pensada y distanciada de la obra por los tiempos de secado; la densidad sensual del cromatismo aceitoso se suma a la representación plástica que propone. John Berger señala que “pintar con óleo define más que una técnica, una forma de arte. La función

imitativa de la pintura por medio del óleo destaca la facilidad que ofrece la técnica para corregir zonas y mezclar el color sobre la paleta” (Berger, 2000, p. 94). El secado lento de esta técnica permite hacer fundidos, las mezclas de color pueden ser muy delicadas y sus efectos variados desde veladuras hasta empastados con espátula. Umberto Eco (1999) ha explicado con precisión que la sustancia del significante —trazos, colores, texturas— no es arbitraria respecto a la semántica de la pintura, a la obra misma y su relación contextual.

Ejemplos de la repetición de temas y composiciones y de la representación del detalle son las pinturas de la colección *Comprendí con los ojos*, en las que Argudín juega con el montaje de objetos disímiles encontrados en su transitar cotidiano y representados en algunas pinturas en escenas similares con fondos diferentes. El artista se deleita en la experimentación y repite su gestualidad, aunque su variación sea mínima. Calabrese (1993) advierte la repetición que concierne a la variación de un modelo, lo que se puede percibir como diferente; y señala que en los ejercicios sobre un tema y en las variaciones de estilo se destaca un virtuosismo en la fuga de la centralidad para extender sus límites expresivos:

Los colores que utiliza el artista responden a una naturaleza simulada que proviene de varias fuentes: su cotidianidad con expresiones de la cultura popular mexicana, la cercanía con el arte chicano desarrollado durante las décadas de 1960 y 1970, y la interacción con el movimiento *neomexicanista* (término propuesto por Del Conde, como se citó en México, 2005) en los ochenta² —evidente en un hedonismo cromático estridente o en ocasiones restringido, que Argudín maneja con destreza para resaltar figuras y sombras, escorzos y desnudos; propone una lectura ambigua, conciliando cualquier canon de estilo—.

La manera en la que dispone el artista todo tipo de objetos en el lienzo refleja su cotidianidad en el uso y reúso de estos, en la repetición de composiciones cambia el color del fondo o solo la disposición de los objetos, y define su plasticidad en caprichosos montajes de escenas.

La variable que determina la expresión de sus composiciones es el manejo de figuraciones que reflejan su experiencia pictórica; a esta se suma la versatilidad de soluciones visuales en las diferentes colecciones de sus obras; y altera las aproximaciones al montaje, de manera semejante como lo hace el fotógrafo que retrata escenas desde diferentes ángulos. Detalla el crítico Andrés de Luna: “En muchas obras de Argudín los objetos y los modelos son los mismos, sin embargo, el pintor teje sus repeticiones al encontrar el orden de la diferencia, de la radicalidad de la mirada; de la semejanza a la distinción, de lo general a lo singular” (Luna, 1996, p. 21).

La percepción cotidiana se define como un reconocimiento e identificación de los objetos colocados sobre todo en los espacios privados, y remite a las miradas hacia estos en los trayectos diarios. Añado que de esta manera se organizan en la mente del creador signos evocativos que se guardan en la memoria, en cajones o sobre la mesa de trabajo, para reproducirse y revelarse de manera estética. De Luna describe las nimiedades en la obra de Argudín:

De Zurbarán aprendió Luis que los objetos precisan que se les recree aún en sus detalles insignificantes, esto los hace que ganen en expresividad y tensión dramática. Cada cosa, cada figura tiene sus referentes en su propia realidad, solo que el pintor establece sus nexos y permite que lo que era cotidiano, rutina visual, se convierta en algo activo y solícito (Luna, 1996, p. 21).

Semejante a las premisas transvanguardistas italianas, el estilo en la pintura de Argudín incluye lenguajes figurativos libremente enlazados, que presentan un nuevo significado de temáticas de mitos clásicos, involucran estereotipos culturales, y crean discursos intertextuales que revelan su experiencia cotidiana y acervo cultural.

Añade el collage pictórico en charolas de metal, con letreros y telas texturizadas, similares a los propuestos por los neoexpresionistas norteamericanos con el antecedente en las vanguardias históricas —cubismo, futurismo y dadaísmo—. Sobre la composición plástica en la obra de Argudín, la historiadora y crítica mexicana Raquel Tibol (1991) describe los cambios en el uso del color, al limpiar su paleta a principios de los años noventa. Explica que en series anteriores “insistía en texturar con ritmo caligráfico a golpes de pincel o incisiones sobre el óleo fresco” (Ponce, 2015). Detalla la crítica:

Ahora las zonas de color dialogan entre sí y producen luminosidad. La luz se dispersa con impetuosidad de adentro hacia afuera. No está pasiva o congelada como en las plazas de Giorgio de Chirico. Está activa, realzada, cumpliendo un papel protagonista no servil. Argudín dispersa tanto luces como sombras y con ello alcanza una teatralidad tan perturbadora como puede ofrecerla un conjunto de elementos combinados arbitraria y poéticamente (Tibol, 1991, p. 41).

Por su parte, el pintor asevera: “La presencia de Chirico es constante en mi obra, como un vecino al que se acostumbra uno. Él llamó metafísica a su pintura, yo me conformo con que sea física y que ahí resida su realidad” (*Cortinas y Humo*, 2008, p. 26). Las proyecciones de sombras, de uso frecuente en la obra de Argudín, son un engañoso juego visual, el artista pinta sombras proyectadas desde diferentes objetos, algunas inventadas y otras con trazos rudimentarios. La utilización de la sombra en su obra resulta ser eficaz para dar volumen y consistencia a la representación plástica y crea una mayor ilusión de realidad. Advierte Ernst H. Gombrich (1995) que las sombras crean la configuración emotiva en un cuadro.

2. NATURALEZAS FIJAS, ESTÁTICAS

En su pintura Luis Argudín construye escenas con un tratamiento detallado de objetos que busca figurar con realismo. Este gusto particular por la naturaleza muerta es una parte esencial y privativa de su obra.³ En la catalogación del arte se utiliza la etiqueta *still life*. Su intención es representar un objeto o una escena, en el momento justo, después de atraparlo con la mirada en su quietud, explica. El artista sintetiza las particularidades estéticas de la visión en cada línea, en cada contraste de color, tono, textura en un recorrido casi táctil sobre la superficie pintada (Argudín, 2013, p. 55).

Las interpretaciones teóricas sobre estos objetos fijos se complementan. Guy Davenport (1998), en sus erudiciones sobre obras de diferentes periodos, busca las analogías más dispares de la naturaleza muerta para presentar una cohesión de armonía por contrastes; describe las huellas de las configuraciones culturales que las componen, las coincidencias fortuitas que habilitan diversas interpretaciones desde la escritura del arte. Entre algunas precisiones sobre la naturaleza muerta, Davenport señala que la reiteración es un privilegio de este género.

Sobre las naturalezas fijas, Marita Soto (2009) señala que su clasificación ha sido difícil en los estudios del arte por tratarse de espacios conocidos y alejados de lo sublime, de lo sacro, de lo bello. Detalla:

Si bien los objetos que pueblan la vida cotidiana provienen de distintos espacios y tiempos y la convivencia de esas temporalidades y espacialidades diversas se resuelve en una sintaxis estable, cada elección de la combinatoria puede mostrar rupturas, quiebres, saltos, yuxtaposiciones. En este sentido la vida cotidiana muestra los fragmentos de esos tiempos y esos espacios, sin costura, con vínculos naturalizados por la convivencia (Soto, 2009, p. 13).

En su espacio de trabajo, Argudín arma y recrea naturalezas fijas, estáticas, en una mezcla de figuras y objetos con diferente escala en el mismo montaje; objetos disímiles que coloca emocionalmente sobre mesas y caballetes, para “retratar” de manera irónica y desinhibida en su pintura. Algunos de estos objetos son cercanos a la vida cotidiana del artista, otros parecen más bien objetos de utilería para montajes escenográficos o sacados de estantes de anticuarios. Haciendo una analogía de la naturaleza muerta con la fotografía, Roland Barthes, en el texto *Lo obvio y lo obtuso* (1986), se refiere a los procedimientos de connotación de la fotografía; manifiesta que uno de ellos es la pose, y da especial importancia a la fotografía de objetos que en sí misma contiene la pose de ellos, ya que arroja una evocación de algo a partir de las unidades significantes de cada sustancia que la compone.

Asimismo, sobre las naturalezas fijas, Omar Calabrese apunta que no son objetos inmóviles o estáticos, sino que son “cosas que se han parado en un instante, *oggetti fermi*, lo inmóvil es el instante, el tiempo de la representación de la pintura” (Calabrese, 2001, p. 27). Precisa el teórico:

[...] en la exhibición del virtuosismo, de la capacidad de simulación del artista, es decir, una simulación lograda con el perfeccionamiento de las técnicas y el cambio en el orden de la representación. Lo que está en juego no es ni la ‘verdad’ de las cosas ni la ‘verdad’ de su representación, sino al contrario, la ‘mentira de ambas’ (Calabrese, 1997, p. 57).

A este respecto asevera: “El ejercicio pictórico mediante modelos en pose [...] representa la simulación de una simulación y tiene el mismo espíritu que la naturaleza fija” (Calabrese, 2001, p. 27). Así, en la obra de Argudín la figura humana está tratada como objeto fijo en la escena y otorga un *trompe l’oeil* en los escorzos del cuerpo; en otros presenta bustos apócrifos y calaveras o su retrato —escondido entre bastidores y lámparas— en composiciones azarosas detenidas en el lienzo.



Figura 1. *El suntuoso caudal de su apetito* (2002), de Luis Argudín, óleo sobre tela, 120 x 180 cm., Colección Historia Natural

Con evocaciones barrocas y neoclásicas recrea representaciones anacrónicas. En escenarios de intensa iluminación presenta una composición estática y la repetición de objetos que se continúan en sus colecciones, con cambios estilísticos que el artista retoma de diversas escuelas y técnicas de la tradición artística. Este eclecticismo se relaciona con la extensión de los límites y se despliega en la intertextualidad. Calabrese (1991) detalla con precisión los enunciados que conforman el intertexto en la pintura, en la descripción iconológica de las variaciones, en una representación de imágenes y temas tomados de modelos precedentes de la literatura y de diversos géneros y estilos, que son transformados por el artista (Calabrese, 1991). Según Calabrese, en la mecánica semiótica, el *intertexto* define un conjunto de propiedades más o menos genéricas de otros textos evocados en la obra. El teórico explica que cuando transferimos el problema de la intertextualidad a la pintura, el historiador de arte examina la procedencia de los intertextos. Indaga las relaciones con otras obras, las proximidades con otros textos del mismo artista o de la misma escuela, revisa lo que toma de otros movimientos o de otros artistas, los vínculos con la historia, con otras artes o con las ciencias (Calabrese, 1991, p. 34)

3. SENTIDO DE LA MEMORIA

El interés por el tiempo se puede ver en la obra de Argudín. Por un lado, ha intentado representar en un plano el recorrido de la mirada por la escena; por el otro, el tipo de objetos que pinta tiene una carga temporal en la que se revela desgaste, en su montaje y en su representación, de manera que la puesta en escena procede de la realidad y la representación simula la simulación. Baudrillard define esta simulación como una ilusión óptica, más real que la realidad, porque la representación permite una verdadera percepción de las cosas (Baudrillard, 1997). Esta simulación está cercana a la teatralidad y el artista describe sensiblemente los motivos de sus quimeras plásticas:

Recuerdo que antes los cines abrían y cerraban su pantalla con un gran cortinaje rojo, heredero de escenarios teatrales que la nueva tecnología no lograba sustituir. Hoy ya

no se usan, su belleza y presencia [son] incapaces de superar su inutilidad. Esa teatralidad es un aspecto fundamental y constante en mi obra. En 1996 tuve una exposición en el Palacio de Bellas Artes titulada “El teatro de la memoria”, donde proponía que la pintura es para mí todavía un teatro mágico, espejo de ilusiones y ventana de vistas ficticias, pero cautivantes. Las telas, cortinajes y paisajes pintados de los primeros teatros y de los estudios de fotografía, frente a los cuales se desplegaban las escenas del cine y posaban los modelos, pueden ser también propiedad de la pintura (*Cortinas y Humo*, 2008b, p. 3).

Se destaca en la plástica de Argudín un intento de unir la tradición y el presente. Las soluciones eclécticas en su obra incluyen trazos automatistas —evidentes en elementos decorativos que enmarcan las escenas— y algunas de sus obras provienen de su formación en la abstracción expresionista.



Figura 2. *Proyecto Velasco II* (2006), de Luis Argudín, óleo sobre tela, 110 x 150 cm, colección privada

En su constante búsqueda plástica elaboró una serie de palimpsestos de los paisajes del Valle de México, a partir de la propuesta de un grupo de artistas de la nueva figuración para hacer una exposición homenaje a José María Velasco (1840-1912) y reinterpretar su mirada del calle.

Argudín retoma algunos de los signos de las emblemáticas pinturas de Velasco y renueva los códigos identitarios repetidos en el imaginario mexicano: los volcanes, la transparencia de la luz del Valle de México y la fertilidad de la tierra cultivada.

Se suman al paisaje del valle la fuerza expresiva de una mujer desnuda, de piel morena, una mestiza de singular sensualidad, y junto a ella algunos objetos del taller de pintor y figuraciones repetidas en sus obras, como la presencia de aves —en este caso una garza en picada— y las elocuentes nubes barrocas. El artista enmarca la escena con una cornisa decorativa con trazos gestuales.

En la mixtura de estilos se aprecia el dominio de diversas técnicas pictóricas reveladas en las oposiciones de lenguajes figurativos y abstractos, tradicionales y vernáculos, y los experimentales; esta mixtura refleja la subjetividad del pintor en su percepción de la realidad y en el lenguaje pictórico que define su estilo.



Figura 3. Paisaje en equilibrio (2009), de Luis Argudín, óleo sobre tela, 130 x 150 cm., colección del autor

En la constante repetición de temas y composiciones, el pintor retoma el paisaje identitario del espléndido valle y lo pinta en grisallas, con elocuentes nubes que presagian el *vanitas* de la transformación del mítico espacio convertido desde finales del siglo XX en una densa mancha urbana.

4. INVENTARIO DE FICCIONES

En algunas de las colecciones de Argudín, los contenidos de las obras se refieren a la obsesión y pasión del autor por plasmar alegorías de figuras de mujeres y, en pocas obras, cuerpos y rostros de hombres, incluyendo autorretratos. Enfatiza temas apocalípticos en montajes interiores o recrea entornos naturales, en donde pinta pájaros volando o disecados, columnas y bustos, nubes, pisos flamencos y linóleos, cortinas y cornisas; además de otros objetos de su espacio de trabajo o de su vida cotidiana.

Sin duda la prefijación de *neo* al manierismo en el que transita Luis Argudín marca los límites temporales de la pintura contemporánea, que se manifiestan en otras tendencias del periodo y que tienen trazos semejantes con las particularidades expresivas de cada artista.

La obra de Argudín se puede catalogar en el inventario de la plástica mexicana neoexpresionista por la originalidad de las variables plásticas y perceptuales que utiliza. Retoma y resignifica soluciones técnicas y motivos de pinturas catalogadas en la historia del arte, exhibidas en museos, en libros de arte y revistas —obras que vuelve a mirar—, que contempla y devela en su intención artificiosa y manierista.

NOTAS

¹ Los artistas del núcleo duro de La Ruptura (1960/1970) transformaron los lenguajes y los contenidos del arte plástico a partir de la segunda mitad del siglo XX, desde sus propuestas figurativas y abstractas.

² Teresa del Conde acuña el término *neomexicanismo* para calificar obras expresionistas que coincidían

en el resurgimiento de la nueva figuración en Europa y en Norteamérica en los años ochenta.

³ El género de la naturaleza muerta ha estado presente en la obra de reconocidos artistas del arte moderno mexicano como Tamayo, Izquierdo, Kahlo, Soriano, Toledo, García Ponce, entre otros; y es un tema retomado por varios de los artistas neoexpresionistas contemporáneos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afinidades electivas* (2012), catálogo de la exposición (México, 2012). Museo de Arte SHCP, Antiguo Palacio del Arzobispado, México.
- ALARCÓ, P. (2014). *En el pop nada es lo que parece. Selección de textos del catálogo Mitos del Pop*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
- ARGUDÍN, L. (2013). *El teatro del conocimiento*. México: Facultad de Arte y Diseño, UNAM.
- BARTHES, R. (1982/1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1997). *Duelo. Fractal*, 2(7), 91-110.
- BERGER, J. (2000). *Modos de ver*. México: Gustavo Gili.
- CALABRESE, O. (1993/2001) *Cómo se lee la obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- (1997/1991) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CENTRO VIRTUAL DE DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN (2022). *La Ruptura*. <http://laruptura.org/cevidi>
- Cortinas y Humo* (2008), catálogo de la exposición (México, San Miguel Xicalco, 2008).
- Cortinas y Humo* (2008b), catálogo de la exposición (México, 2008). Seminario de Cultura Mexicana—Galería Francisco Díaz de León, México.
- Eco, U. (1972/1999). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- GOMBRICH, E. H. (1995) *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. Londres: National Gallery Publications—Yale University Press.
- Historia natural* (2003), catálogo de la exposición (México, 2003). Museo Universitario del Chopo, México.
- LUNA, A de (1996). La memoria ocultista de Luis Argudín. En A. Arteaga. *Luis Argudín. El teatro de la memoria*, catálogo de la exposición (pp. 15-21). México: Instituto Nacional de Bellas Artes. Recuperado de <https://bit.ly/2YArKj6>
- MÉXICO, I. (2005). Neonacionalismo y vena barroca. En *Un tostón de arte mexicano, 1950-2000* (pp. 49-50). México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.
- PONCE, A. (2015, febrero 22). Raquel Tibol: “He sido lo que se llama una intelectual independiente, de todo a todo”. *Proceso*. Recuperado de <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2015/2/22/raquel-tibol-he-sido-lo-que-se-llama-una-intelectual-independiente-de-todo-todo-143705.html>
- SOTELO, G. (2006, febrero 20). Invita Luis Argudín a “comprender con los ojos”. *El Universo*, 6(212).
- SOTO, M. (2009). Vida cotidiana, arte y performance: prácticas cotidianas y experiencia estética. *UNA Revista Figuras, teoría y crítica de artes*, 6. Recuperado de <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/546>
- TIBOL, R. (1991, agosto 26). Ensayos Pictóricos de Luis Argudín. *Proceso*, 773.