

00261

Abstracción
y naturaleza muerta

8



TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE MAESTRA EN ARTES VISUALES
ORIENTACIÓN PINTURA
P R E S E N T A
Ana Míriam Peláez

Polo

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. FERNANDO ZAMORA ÁGUILA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ACADEMIA DE SAN CARLOS

293450



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Ana Míriam Peláez Polo, 2001

Abstracción y naturaleza muerta

Tesis para obtener el grado de Maestría

en Artes Visuales, Orientación Pintura

por la División de Estudios de Posgrado,

Academia de San Carlos, de la Escuela Nacional de Artes

Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En portada: cuatro obras de la autora sobre abstracción y naturaleza muerta: *Rapé con embudo*, 2000, óleo / ensamble, 20 x 20 cm;
Postre Morandi, 2000, óleo / ensamble, 18.5 x 21.5 cm;
Manteles largos, 2000, óleo / ensamble, 34 x 23 cm;
Flores blue, 1999, óleo / ensamble, 34 x 23 cm.

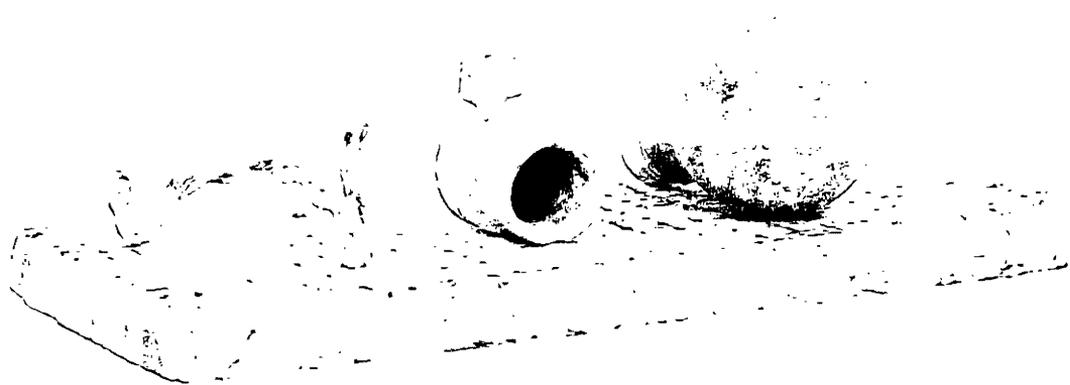
© Ana Míriam Peláez Polo, 2001

Diseño editorial: EDITARTE

Toledo 54-10, Álamos, México 03400, DF

Impreso y hecho en México, 2001

Abstracción y naturaleza muerta



*Por el amor y el conocimiento que se extiende a través de la
pintura, de la imagen que habla sin voz, del color y las formas,
por el mundo reinventado dentro de la pintura y sus rarezas; por
la filosofía como parte integral del pensamiento humano,
por que ella nos conduce a entender nuestra existencia, y por
compartir los placeres de la vida y el gusto por la cocina donde
nuestros sentidos también se recrean, se reinventan gracias a los
deliciosos manjares; por todas nuestras aventuras pictóricas y
culinarias, y por todos estos años de sobremesa
dedico esta tesis*

*a mis padres José y Silvia,
a mis hermanos Silvia Alejandra,
José Felipe y Rodolfo,
a Ignacio Salazar
Verónica Méndez
Lucrecia Zeleny
Adriana Arroyo
Claudia Carreón
Mtro. Fernando Zamora
Mtro. Julio Chávez*

*y a todo ser que contemple, aprecie y se recree en el arte
de la buena pintura y en el arte de la buena cocina*

Agradecimientos

A Rodolfo Peláez por su esmerado cuidado en la edición y diseño de esta tesis, por la revisión de estilo y por su interés en este trabajo; a Silvia Peláez por la traducción del inglés al español de fragmentos de los libros *Object of desire: The modern still life*, de Margit Rowell, *Chardin*, de Gabriel Naughton, y *Morandi*, de Karen Wilkin; a Miguel Bustos por su traducción del francés al español de *Éloge du quotidien: Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, de Tzvetan Todorov, y fragmentos de *La naturaleza muerta en Francia, su historia y su evolución: siglos XVII al XX*, de Michel Faré; y, en especial, a José Felipe Peláez por su invaluable apoyo moral y económico sin el cual no hubiera sido posible la impresión de esta tesis.

Índice

Introducción: Entremés, *11*

Capítulo 1: La mesa puesta

Historia de la naturaleza muerta, *31*

Capítulo 2: Desayuno y vaguedad

Breve introducción de los fundamentos del arte abstracto
y de la relación de éste con la naturaleza muerta, *47*

Capítulo 3: Luz en la copa

Estudio de la relación formal y simbólica entre
sujeto y objeto dentro de la naturaleza muerta, *69*

Capítulo 4: Flores y frutos

Los pintores, *89*

 Ensayo 1: Willem Claesz Heda y Peter Claesz, *89*

 Ensayo 2: Simeón Chardin, *94*

 Ensayo 3: Paul Cézanne, *99*

Capítulo 5: Vanitas

Breve historia de un proceso creativo, *105*

Introducción

ENTREMÉS

El presente trabajo es de mi tesis de maestría, la cual fue un reto permanente, donde volvieron a surgir cuestionamientos, siempre nuevos, sobre lo que es la pasión de mi vida: la pintura. La curiosidad ha alimentado gran parte de mi existencia, la cual, gracias al cuestionamiento y a la reflexión, ambas compañeras inseparables, han logrado darme diversas luces en el camino, sintiéndome un navegante que hace nuevos descubrimientos, en el mar infinito del conocimiento. Cuestionamiento y refelexión sometidos a la duda constante, pues qué otra cosa es cuestionarse sobre la vida y sus objetos y sobre el conocimiento que de ellos (se supone) tenemos que dudar; así como la reflexión podría verse como la posible respuesta que intenta lo mismo apaciguar la duda que reactivar el conocer. Siempre en una actitud alerta. Pues si bien:

...la duda universal, el dudar sistemáticamente, puede conducirnos a la actitud e instalación fenomenológica: a *desconectarnos*, desenchufamos de todas las cosas, pero incluye todavía un “ponerse a” dudar sobre los objetos, algo así como un pesar y cargarse sobre ellos para hundirlos y un afanoso buscar razones y resquicios por los que descubrir su inseguridad. Es decir, en definitiva un centramiento en las cosas mínimas, con la correspondiente salida de sí.¹

Es este dudar sistemáticamente lo que me ha llevado a un cuestionamiento, primero de orden universal sobre la existencia humana: ¿qué tanto somos conscientes los seres humanos de nosotros mismos y del entorno que nos rodea?;

¹ Juan David García Bacca, “Husserl o la Intencionalidad pura”, en *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, p.64.

será siempre una respuesta que no está a mi alcance responder, pero, por lo que respecta a mí, trato de permanecer lo más posible en un estado de conciencia, sobre mi propia existencia. Otro de los cuestionamientos esenciales, es de orden estético y para poder establecerlos he recurrido a lo que considero un binomio perfecto: la relación entre pintura la filosofía, la primera es una forma de autoconocimiento, de una visión del mundo, y un camino también para filosofar a través de la creatividad, la segunda es, *en sí*, la que logra que la pregunta se convierta en una reflexión, "la filosofía como la expresión a la vez reflexiva e interrogativa de la razón".² De esta manera, como pintora, siempre me ha interesado esta relación entre pintura y filosofía, pues creo que el mundo de las ideas, cualesquiera que éstas sean, para ser un concepto que les dé sustento, es necesario encausarlas a una introspección para un mayor desarrollo.

En el caso particular de esta tesis, este desarrollo compete a dos mundos, el de las ideas estéticas y el de mi proceso creativo; ambos mundos los he llevado por el camino de la filosofía, y de una reflexión dada en sí misma que provoca la vida creativa, en este caso hablamos de la creatividad pictórica. Pero con ayuda de la filosofía como tal, estas ideas y actos creativos tendrán un *corpus* más claro, que me ha permitido profundizar en la existencia universal, así como también en el que es mi objeto de estudio: el proceso reflexivo-creativo dentro de mi trabajo plástico, así como las relaciones de mi yo sujeto con los objetos que me rodean, a partir de lo que me demanda el propio trabajo plástico.

Además, la filosofía me ha permitido ahondar en la pintura como imagen y en las redes de significado que ésta crea, así como la esencia del proceso creativo, la belleza en la pintura, los objetos y las esencias, esencias que competen al mundo real y al mundo de la pintura.

Aquí es donde precisamente surge este trabajo, cuando trato de encontrar un hilo conductor que me permita entender tanto mi proceso pictórico, desde una perspectiva conceptual, y no como un método *a priori*, pues el método está dado en sí mismo, —como ocurre dentro de cualquier experiencia creativa—. Así, que fuera de toda pretensión filosófica, pues yo no soy filósofa como tal, trato de dar un seguimiento a esta compleja red que se teje dentro de mi pensamiento, para poder llegar a una cierta obra plástica —digo como tal, pues toda persona que reflexiona sobre la existencia de una manera consciente "hace" filosofía, y para mí una forma de filosofar es: la pintura, una filosofía silenciosa—.

² Ludovic Robberechts, *El pensamiento de Husserl*, p. 103.

De esta manera al tomar una corriente de la filosofía, y relacionarla con la pintura, he logrado entender, a partir de un parámetro filosófico, lo que me interesa y que es la parte medular de esta tesis: las relaciones entre sujeto-objeto, la pintura como objeto en sí mismo dentro de mi trabajo abstracto y la relación de éste con el género de la naturaleza muerta, y la relación de yo sujeto con el "objeto" que me rodea.

De esta forma le fui dando cuerpo a la tesis, que desde ese momento se llamó *Abstracción y naturaleza muerta*, lo que entonces me faltaba era elegir qué corriente filosófica me ayudaría a entender estas relaciones; así, un día el destino me dio una luz, y en una de mis clases de maestría llegó a mí la palabra *fenomenología*, la cual me era totalmente desconocida, pero al saber de qué se trataba, e ir poco a poco entendiéndolo que la fenomenología es el estudio de las esencias, y de la relación del sujeto con el objeto, comprendí que ésta sería la elección.

La fenomenología es, pues, una escuela inaugurada por Edmund Husserl que sostiene que el método filosófico debe prescindir de toda presunción y describir, sin hacer hipótesis, las esencias que se ofrecen al pensamiento. "La fenomenología trascendental tratará de encontrar una actitud que nos desinstale del mundo y nos instale en otro más interior y nuestro del que ya nada pueda desalojarnos, del que ni nosotros mismos podamos desalojarnos porque es él, por esencia y sustancia, nuestro".³ Pude ver desde este momento una cercanía con mi postura con el proceso pictórico, pues la fenomenología se opone a iniciar su planteamiento desde su fundamento a priori.

Para que un acto fenomenológico pueda darse entonces, es necesario que el sujeto, o individuo, se despoje de su pasado, de su memoria y de su contexto histórico, para abordar al objeto de la forma más pura y trascendental. Cuando entendí estos primeros esbozos de lo que es la fenomenología supe, entonces, que ésta sería el hilo conductor de la tesis, por las características que encuentro en esta escuela en relación con mi trabajo pictórico.

Me parece importante aclarar que mi intención no es hacer una tesis de filosofía, pues necesitaría muchos años más para profundizar realmente en la misma, es así que mi interés principal siempre ha sido la pintura y las relaciones tan complejas que dentro de ella se gestan, con sus propias leyes, pues la pintura es un universo en sí mismo.

³ García Bacca, *Op. cit.*, p. 63.

Lo que me ha permitido la fenomenología, es a entender la relación entre los objetos vividos, los intuitos, los imaginarios, así como a explicarme, desde esta perspectiva, la relación del "objeto" filosófico universal, de los objetos pintados y de la pintura como objeto en sí misma, a partir de yo sujeto y de mi relación más pura con los mismos objetos, y a comprender por medio de la proyección de los recuerdos de dónde vienen mis imágenes y por qué las elijo, además de aquellas que surgen del estudio de la misma pintura, y las que intuyo a partir de este previo estudio, para pintarlas y hacerlas propias, como es el caso del trabajo pictórico que inspiró esta tesis.

A partir de ese momento el tema y título de la tesis *Abstracción y naturaleza muerta*, por fin, tenía sentido, pues encontrar la relación entre un género pictórico figurativo y simbólico, como lo es este género, con la abstracción como concepto universal, y como el estilo que define mi pintura, parecían, a primera vista, inconciliables, sólo el estudio de las esencias, por medio de la fenomenología, les dio un sentido de ser menos arbitrario, pero sobre todo le dio al objeto, en todos sus niveles, un sentido coherente con el mundo y su compleja red de relaciones que, junto con el sujeto, crean lo que percibimos como realidad: "el mismo objeto puede estar a tres distancias típicas respecto del sujeto: a distancia mínima, o de percepción (intuición, contacto, visión, impresión...); distancia media o de memoria; distancia tercera o de imaginación."⁴

Con todo ello, lo que pretendo con esta tesis son varios puntos, el primero es seguir hablando de la abstracción como proceso de pensamiento que existe desde el origen del hombre, como corriente dentro de la historia de la pintura, y como mi proceso y estilo pictórico. Esta preocupación sobre la abstracción, siempre ha sido un problema que he abordado desde la perspectiva filosófica, tal como puede verse en mi tesis de licenciatura, *La voluntad en el arte abstracto*, en la que me basé en el concepto de voluntad del filósofo alemán Arthur Schopenhauer. Como segundo punto, pretendo que al género de la naturaleza muerta se le conozca más a fondo, y que no se estigmatice como sinónimo de una pintura comercial o meramente decorativa, sino que se recuerde que grandes artistas plásticos de todos los tiempos han trabajado este género, en algún momento de su largo proceso creativo, aportando nuevas relaciones compositivas y conceptuales a dicho género, y que fue también, una forma de hablar de "otras cosas" creando relaciones simbólicas muy complejas, y revalorando el mundo cotidiano, dentro de la pintura.

⁴ *Ibidem*, p. 62.

También espero que al hablar de mi proceso creativo, que es finalmente el que detona todo lo anterior, sea esclarecedor para otros pintores el hecho de que es muy importante reflexionar y hablar del método artístico, como otra forma de conocimiento, que, aunque diferente del método científico pues tiene otros caminos, para llegar al autoconocimiento y al conocimiento del mundo; por ello es que la pintura encuentra en la filosofía una forma para darle voz a la imagen, y entender los intrincados caminos cerebrales que conlleva pintar un cuadro.

Otra cosa que pretendo con esta tesis, es tratar de aplicar, de la mejor manera posible, la fenomenología dentro de mi proceso pictórico, aunque sé que sólo es un discreto acercamiento al tema y a la aplicación de esta escuela; en todo caso, se trata de un inicio que seguiré alimentando con los años, como un reto personal de no abandonar ni a la pintura en sí, ni a una de sus voces: la filosofía. Deseo también que este trabajo inspire a otros para que se acerquen al camino que ofrece la filosofía, pero sobre todo, que puedan entender que como artistas, en este caso plásticos, también aportamos *otras formas* de conocimiento, y *otra forma* de filosofar. Esto es, que finalmente la pintura es un método que está basado en la experiencia práctica, emocional, sensorial e intelectual, que se gesta en soledad y en silencio, en el estudio, donde todos los días nos enfrentamos a la tela en blanco, a la experiencia de “escuchar a un cuadro”, a la disciplina de aprender a entendernos a nosotros mismos para llegar a la creación a través de la intuición de lo intuido, y de la imaginación. Todos estos componentes de nuestra vida artística debemos valorarlos, y revalorarlos cada vez que sea necesario, y así poderle aportar poco a poco, con paciencia y tesón, una voz más clara a la misma pintura y a nuestro quehacer creativo; y pues fuera de todo romanticismo, que nos rodea con guiños y alagos, es importante entender que nuestro mundo está lleno de misterios intelectuales, y que a nosotros como artistas nos toca esclarecer, en un momento histórico —donde la tecnología gana cada vez más terreno, y, tomando la suficiente fuerza, que nos convierte en entes fríos—, sin olvidar nunca nuestro compromiso artístico de alimentar el mundo de la sensibilidad, pues así nutrimos nuestro espíritu; y enfrentando nuestras confusiones y abordando lo que es realmente importante.

Las artes no sólo están hechas con “las vísceras”, o sólo con el corazón, las artes también tienen su origen en el intelecto, en el mundo de las ideas que son una fuente inagotable de conocimiento. Es por todas estas razones que para esta tesis me basé en algunos pintores y filósofos. Para los primeros dediqué todo un capítulo, pues su trabajo ha sido la fuente de inspiración y estudio para mi

propio trabajo plástico. En el caso de los filósofos que trabajé, doy a continuación, una breve mención biográfica en sentido cronológico, para que el lector pueda ubicarlos con más claridad.

Así, el primer filósofo a partir del cual trabajé es Plotino, filósofo griego (205-270 a.C.). Es el iniciador de la escuela neoplatónica, que forma parte del pensamiento grecoromano. Vivió en Alejandría, aunque después se trasladó a Roma donde fundó una ciudad llamada Platonópolis, hija imaginaria del Estado perfecto figurado por Platón. Plotino se distingue por ser filósofo del espíritu, negador de la materia, que presenta una interpretación jerárquica del universo, dentro de la cual lo particular adquiere sentido sólo por referencia a lo universal, y lo relativo sólo en función del absoluto. Para él, la realidad suprema es el Uno, esto es, el ser infinito. Pero este Uno, fluye fuera de sí, en una serie de emanaciones, la primera de las cuales es el mundo de lo inteligible, al que se puede llegar por medio de la razón. De aquí surge el alma tanto del mundo como de los hombres, animales, plantas y minerales, en cada uno de los cuales hay un principio inmortal. La última de las emanaciones es la materia, que no es el mundo de cuerpos o de seres sin alma sino que considera la materia como un sujeto y un receptáculo de formas. De aquí que considere a la materia como una pura indeterminación, una suerte de no-ser, un aspecto de la posibilidad. Plotino mismo dice en *Enneadas*: "Cerremos los ojos del cuerpo para despertar los del espíritu, para despertar en nosotros otro ver que todos poseen, pero de que muy pocos hacen uso". Más adelante, señala: "Cuando contemplamos es para contemplar y poseer el objeto contemplado. La práctica, por ende, tiene como fin la contemplación."⁵ Es pues, por ello, que en relación a mi planteamiento Plotino viene a aportar la relación con el objeto, a través de la contemplación y la razón, viendo al Uno como absoluto, recuperando así el alma del objeto; otro aspecto que me interesó mucho es el amplio espectro que Plotino plantea, sobre el mundo de los objetos, que van desde los números, la geometría hasta las piedras, los colores, etc. y nos habla de las cualidades de los mismos, que son dadas por el sujeto. Además, en la Eneada Sexta, Plotino utiliza como vía del conocimiento la pregunta, preguntas por demás interesantes y profundas, eso fue lo que primero me llamó la atención, pues no hay que olvidar que la pregunta es el motor general del conocimiento, y de la filosofía como tal.

⁵ *Enneadas*, vol. I, p.6, citado en Ramón Xirau, "Grecia: Los neoplatónicos", en *Introducción a la historia de la filosofía*, p 100.

Sé que de fondo existe una contradicción respecto de Plotino y la fenomenología, pues los neoplatónicos nada tienen que ver con el llamado estudio de las esencias; pero me tomé una "libertad filosófica" dentro de mi tesis, pues de alguna u otra forma, de manera muy sutil, existen hilos que conectan el mundo objetual, de Plotino con el mundo objetual que plantea la fenomenología.

El segundo filósofo es Emmanuel Kant (1724-1804) de personalidad enfermiza, siempre llevó sus propias reglas y llevaba una vida rutinaria (se dice que los relojes se ajustaban de acuerdo a su paseo), logrando así, dedicarse a una vida de disciplina que sólo atendía las necesidades terrenales básicas. La obra de Kant es, al contrario de su vida, del todo excepcional, "Kant representa precisamente una de las grandes *summas* del pensamiento humano, comparable en este sentido a un Platón, un Aristóteles, un Santo Tomás, o años más tarde, un Hegel."⁶

La filosofía de Kant es un parteaguas, una filosofía nueva, original y de grandes alcances, aún en nuestros días influye el trabajo de otros filósofos. Su obra debe centrarse en tres grandes libros: *La crítica de la razón pura* (1781), *La crítica de la razón práctica* (1790), y *La crítica del juicio* (1793), las demás obras de Kant son ya explicaciones y consecuencias de estas tres grandes *summas* del pensamiento. El mundo de los fenómenos, de la causalidad y de la razón, son fundamentos de su obra, "Ya hemos visto que un fenómeno es una realidad sensible, un hecho de la experiencia percibida. Los fenómenos no son para Kant cosas, sino las representaciones que la conciencia se hace de las cosas" Al ser Kant un filósofo que ha influido a tantos otros, es imposible no tocarlo; tal como lo demuestran los libros de Hans-Georg Gadamer, al que también me referiré. También cuando manejé el concepto de sublime y bello dentro de esta tesis me basé en los conceptos de Kant al respecto. Es interesante observar asimismo que Kant establece al mundo como un mundo de fenómenos, y en una relación sujeto y objeto, lo cual tiene mucho que ver con mi tema de tesis, así como su planteamiento sobre lo que es la conciencia la que nos permite tener la experiencia: "Kant piensa que el conocimiento es posible siempre que exista una experiencia y que esta experiencia no sea considerada como una cosa, sino como un fenómeno (representación de la cosa en la conciencia). La experiencia pura, sin embargo, sería "ciega". Es así necesario formarla mediante la aplicación de categorías y de intuiciones de tiempo y espacio aplicables, precisamente, a ésta experiencia. Finalmente no existiría pensamiento alguno sin la presencia de una síntesis de la

⁶ Ramón Xirau, "VI. El camino de la crítica: la filosofía de Kant", en *Ibidem*, p. 260.

conciencia que Kant llama el *Yo pienso*:⁷ Mucho de la fenomenología retoma estos conceptos, y finalmente la relación de sujeto-objeto es establecida a partir de las causalidades, y que sin la conciencia no se puede abordar las esencias de los objetos, de ahí, pues, el por qué retomo a Kant para esta tesis.

El tercer filósofo es el autor de la escuela fenomenológica, Edmund Husserl (1859-1938), quien representa a una de las cimas del pensamiento, del siglo XX. Para Husserl la palabra fenómeno, a diferencia de la de Kant para el cual es un dato de la experiencia como: sabor, color, sonido, para Husserl se refiere a todo lo que ofrece conciencia. "Así ha podido escribirse que la actitud fenomenológica... es la actitud del puro espectador".⁸ para Husserl no existen una hipótesis, por lo tanto no hay presuposición. Para él, este método no tiene como referencia las interpretaciones anteriores sino que ve las cosas por sí mismo. "Así, la filosofía de Husserl revive en tiempos modernos un *mundo ideal de esencias* que no hay que confundir, sin embargo, con el mundo de las ideas platónicas. Estas existen en la realidad y son la única realidad... Las esencias se presentan, se dan en la descripción misma. sobre su existencia o sobre su inexistencia no es posible juzgar de antemano".⁹ Todo esto, mediante la intuición, que es la percepción clara de una idea, u objeto en el pensamiento como si se la tuviera a la vista.

Aunque no me baso propiamente en Husserl, es inevitable mencionarlo, siendo el creador de dicha escuela, lo retomo como referencia en autores que basan su trabajo en él. Tal como ya lo señalé, otro elemento importante a resaltar es el concepto de intuición, el cual se manifiesta permanentemente en los procesos creativos, y que explicaré cómo se da en mi proceso; sin olvidar que la intuición es para Husserl una forma de conocimiento.

El filósofo de la escuela fenomenológica en el que sustenté casi totalmente la tesis, fue en Merleau-Ponty (1908-1961), quien escribió dos tesis: *La estructura del comportamiento* (1942) y *La fenomenología de la percepción* (1945), y que fuera fundador con Sartre, de la revista *Les Temps Modernes*, retirándose por cuestiones ideológicas.

En un momento en que la filosofía contemporánea, en donde aparecen autores como Bergson, Husserl, Unamuno o Heidegger, Merleau-Ponty "no sólo no es

⁷ *Ibidem*, p. 274.

⁸ *Ibidem*, "IV: Fenomenología y filosofía de los valores", p. 368-369.

⁹ *Ibidem*, p. 370.

ajeno a este movimiento general de la filosofía contemporánea dirigida a lo concreto y a la vida; es, tal vez, su representante más álgido. A semejanza de Sartre, Merleau-Ponty relaciona el hombre y el mundo; pero si Sartre coloca, por así decirlo, al mundo *frente* al hombre, al *Ser frente* a la conciencia, Merleau-Ponty establece una constante filiación entre el hombre y *su mundo*,¹⁰ y restablece al mundo a partir de una reflexión del mismo, del cuerpo; ver y sentir al mundo a partir de nuestro propio ser, y entender los signos de éste, y cómo existe una interrelación entre nuestro yo-cuerpo y el mundo al que, según Merleau-Ponty, más que sentirlo hay que *habitarlo*, para compenetrarnos con él, de una manera corporal. "No es por metáfora que podemos hablar de la "carne del mundo". El mundo es por mi propio cuerpo, carne de mi propia carne. No se me entrega tan sólo como objeto de pensamiento; se me da y a él me entrego en una relación viva y primigenia. El hombre encarnado crea su mundo al ser creado por el mundo donde habita."¹¹ Básicamente me pareció muy cercano al concepto de voluntad de Schopenhauer, pues al señalar "yo soy la voluntad del mundo", establece que sólo a partir de uno mismo es que se da el conocimiento del mundo.

Uno de los libros de Merleau-Ponty en que principalmente me basé, fueron *El ojo y el espíritu*, en el que el autor plantea, de una forma muy precisa y hasta poética, el estudio más puntual de la percepción y del sujeto, aportándome grandes ideas sobre la concepción acerca del pintor y su cuerpo, así como de todo los elementos que interfieren en el mundo creativo del pintor, como son el color, la línea, etc; otro libro es *Fenomenología de la percepción*, el cual es bastante más complejo que el primero, pues ya aquí Merleau-Ponty plantea lo que es propiamente la relación de la fenomenología y la percepción, a partir de todos sus conceptos como la sensación, la asociación y la proyección de los recuerdos, el sentir, la cosa y el mundo natural; de este libro sólo me base en algunos capítulos que permitieron esclarecer y de algun modo "aplicar" la fenomenología con más herramientas, relacionadas directamente con el mundo de la percepción, mundo medular de la pintura. Así gracias a Merleau-Ponty mi tesis encontró en sus conceptos una guía, misma en que traté de aplicar a mi trabajo pictórico en función de la relación de mi cuerpo-objeto-mundo convertidos en pintura, otro objeto en sí.

Por último, el filósofo que también estudié de manera más indirecta es Hans-Georg Gadamer (1900-?) leí alguno de sus capítulos de su libro *Estética y*

¹⁰ *Ibidem*, "V: Los existencialismos", p 411

¹¹ *Ibidem*, p. 412

hermeneútica, “los textos de Gadamer preservan esta postura y posición. Están tejidos con Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Heidegger y tantos otros lectores y lecturas. Sería suficiente este terreno privilegiado para subrayar a quien es considerado como uno de los filósofos alemanes más importantes del siglo XX y sin duda uno de los más reconocidos hoy en el mundo entero.”¹². Básicamente me acerco a él por que plantea una relación estrecha entre la filosofía y el arte, tanto la pintura como la poesía o la música: aunque en algunos casos no estaba muy de acuerdo con Gadamer, fue muy enriquecedor pues realmente me hizo comprender mejor que el proceso creativo se origina en la intuición “El arte ya no será tanto sólo otro-uno más, cuanto “otra manera del ser”. Este último pensamiento de Gadamer me parece muy afín, pues como ya lo mencioné, el arte es otra forma de conocimiento, del cual artistas o no, debemos acercarnos para realizar una mayor introspección con nuestra propia existencia.

Como hemos visto, la filosofía ha sido un catalizador, la copa que da forma a la pintura, como si la pintura fuera agua, elemento moldeable, pero que finalmente lo que importa, no es el recipiente que la contiene y le da forma, sino el contenido de la misma; esto sin desdeñar a la filosofía, pues ella ha sido la que ha permitido en este caso en particular por lo menos, más comprensible la relación de la pintura como objeto en sí mismo, así como la relación de la pintura como “sujeto” con sus propios objetos creados, pues es en ella donde las imágenes mentales se hacen “reales”. La misma filosofía ha permitido que la pintura se convierta en una protagonista del mundo de la creatividad, y sobre todo de su propio mundo. Es por ello importante recalcar, que al partir de un género pictórico como el de la naturaleza muerta, la fenomenología se ha supeditado a este género, es decir, a la pintura, y no al revés, pues lo que está haciendo la fenomenología, en este trabajo, es servir de instrumento para la comprensión del universo plástico, al establecer primero, que el mundo es un mundo de “objetos vivos” que interfieren con nosotros directamente, transformando nuestra realidad y la percepción que de ella tenemos, para permitirnos entonces entender que la pintura en general, y en particular este género de la naturaleza muerta, habla específicamente de los objetos cotidianos, de un conjunto de ellos, que fueron tomando un lugar importante dentro de las temáticas que se han trabajado dentro de la historia de la pintura, y que esta cadena de relaciones se cierra cuando comprendemos que la pintura tiene la cualidad de ser un objeto en sí mismo que interfiere, como los demás con nuestra percepción que del mundo

¹² Hans-Georg Gadamer, *Estética y hermeneútica*, p. 12-13.

tenemos; esto último ha sido el motivo para mi más reciente producción pictórica: pintura-objeto, en la cual parto de elementos plásticos, para hacer más evidente esta cualidad, que la vivencia del objeto es *con y a través* de la pintura.

La nobleza de la fenomenología radica en que es una escuela que conceptualmente es bastante "abierto" y se "amolda" a diferentes perspectivas de estudio o interés; realmente para mí ha sido una experiencia muy enriquecedora, tiene el privilegio de parecer no querer acabar, pues la fenomenología es algo que mientras tengamos conciencia de las esencias objetuales y sus relaciones con nosotros mismos, y por lo tanto de nuestra conciencia como sujetos, este estudio puede continuar, hasta que nuestra existencia termine, como lo será el proceso creativo, columna vertebral de los artistas.

Por lo tanto, en esta tesis, trato de abarcar lo mejor posible, las relaciones pictóricas que permean nuestra vida. Debo señalar que cada capítulo tiene un título que alude a los objetos de las naturalezas muertas, o bien relativos a la comida, como un homenaje al mismo género. De esta manera, el Capítulo 1: titulado *La mesa puesta*, es un ensayo crítico de cómo se ha desarrollado históricamente el género de la naturaleza muerta, en el que se tratará de explicar la "contradicción" con la fenomenología, a partir del género entre cuyas características, están el ser simbólico, religioso y mítico. En el Capítulo 2: *Desayuno y vaguedad*, trato el concepto de abstracción como concepto universal, y como estilo pictórico, estilo que también define mi obra, y el cual relaciono con la naturaleza muerta, y aunque éste es un género figurativo, encuentro que su esencia, siendo finalmente pintura, es abstracta, y lo que me permite asimismo explicar los elementos plásticos que constituyen toda pintura sin importar si es abstracta o figurativa. En el Capítulo 3: *Luz en la copa*, desarrollo la relación entre sujeto-objeto que se da en la naturaleza muerta, a partir de la fenomenología, digamos que este capítulo es la columna vertebral de la tesis, en cuanto a la investigación; en Capítulo 4: *Flores y frutos*, comprende cuatro ensayos críticos sobre los principales pintores que influenciaron y motivaron mi obra pictórica relacionada con la naturaleza muerta. Es un pequeño homenaje a estos grandes pintores, pues pienso que la pintura nace y aprende de la misma pintura y, para que el lector los ubique, tanto históricamente, como estéticamente.

En el Capítulo 5: *Vanitas*, último de esta tesis abordo cómo ha sido mi proceso creativo, tratando de sistematizar el diario enfrentamiento con la pintura, y comprender que de esto se trata la experiencia sensible, que nutre al artista, día con día. El lector podrá así de alguna manera, entender el intento de la

“aplicación” de la fenomenología, como una forma de darle un sentido coherente al quehacer práctico de cualquier pintor. Cada capítulo tiene al final conclusiones, para que quede al término de cada uno más claro para el lector lo propuesto en cada uno, por lo que no habrá conclusiones generales, pues sería redundante.

Espero que a lo largo de estos capítulos el lector especializado y el público en general, encuentren en mi propia preocupación e interés por la pintura, y las artes en general, un vehículo para sus propios intereses y preocupaciones, en las que, deseo, llegue a existir una mayor importancia del arte en la vida del ser humano, como una formación integral a su espíritu, mente y cuerpo, y se comprenda que la tarea de un artista es compleja, emocional e intelectualmente y, si bien, el arte no salva “vidas”, es, finalmente la *salvación* y la salvaguarda de nuestro espíritu. Asimismo, deseo que esta tesis nos permit revalorar desde otra perspectiva, el mundo que nos rodea, desde los objetos más cotidianos, hasta llegar a nosotros mismos, permitiendo, que el vacío no se vuelva cada vez un abismo, a través de la filosofía que permea este escrito que, en este caso en particular, es la fenomenología. Espero, pues, que este trabajo nos recuerde que somos seres humanos gracias al ejercicio de nuestra conciencia y reflexión; filosofemos entonces, y si no lo hemos hecho, empecemos a hacerlo, como un ejercicio diario que nos ayude a vivir nuestra existencia de una manera trascendental.

Por todo esto me es importante resaltar el hecho de que en la actualidad el hombre moderno no sólo encuentra que le es muy ajena la filosofía, así como la conciencia de sí mismos y hasta la misma naturaleza, y que una forma que nos puede permitir que el entorno se vuelva más cercano es compenetrándonos con la vida de los objetos.

Personalmente una manera que encontré para acercarme a los objetos, y tratar de entenderlos desde la pintura, es cuando me interesé por la naturaleza muerta, cuando reflexiono sobre el porqué me atrajo este género en particular, me encontré con un primer acercamiento a la intuición y a la proyección de los recuerdos, es cuando fui descubriendo el gran placer que me produce comer y lo significativo que en mi vida ha sido la cocina y sus elementos, es decir empecé a comprender esta selección pictórica de una manera fenomenológica, pues muchos de los actos de amor más importantes para mí han sido alrededor de la mesa.

La comida, con sus platillos variados, salados, dulces, bebidas, frutas, son un acercamiento sensual con el mundo, y es por ello que es uno de los placeres



Antonio de Pereda, *Allegoría de la vanidad de la vida*, hacia 1640, óleo / madera, 139.5 x 174 cm



Pieter Aertsen, *Cristo y la mujer adúltera*, 1559, óleo / madera, 122 x 177 cm

más esenciales de la existencia; pues mediante la comida los lazos humanos se extienden misteriosamente. Por mi parte, siempre ha permanecido esta relación con mi familia, primero mi madre con su continuo amor y esmero en su rica y exquisita comida cotidiana, en la que muy frecuentemente la ayudaba, aprendiendo a cocinar las recetas de familia, que mi abuela materna le enseñara a mi madre; otra forma de "sentir" la comida, fue despertándome por las mañanas de los fines de semana, con los diferentes olores que los alimentos emanan al ser guisados, olor como neblina seductora que llega a la nariz para atraparnos; actos de amor que mi padre nos diera por medio de sus inventos culinarios, llenos de fantasía visual y gustativa, y cómo mis padres nos enseñaran a comer todos juntos, comiendo y hablando de todo tipo de temas, tomándonos muy frecuentemente el tiempo para la sobremesa. Uno de los temas principales, por supuesto era la misma comida; siendo éste, a veces, el mejor tema alrededor de la mesa. También con los amigos más queridos y cercanos compartía y degustaba el arte efímero y eterno al mismo tiempo que es la comida; así el alimento no es sólo la subsistencia, sino la permanencia del ser, y eso es lo que me parecen las naturalezas muertas, una paradoja del transcurrir constante y del acto de amor que es darse a través de los alimentos, en un instante.

Para algunas personas los alimentos son sólo eso, un medio para no morir, pero para otros, la comida es una relación estrecha y objetivada, es decir, que nuestras sensaciones las trasladamos a esa cosa orgánica de colores y texturas diversas, es donde el espíritu se libera a través del sentido del oído, pues un sonido nos remite a un sabor, o algo crujiente se nos antoja más, el sentido del gusto que se combina con el sentido del olfato para que podamos identificar sabores amargos, dulces, agrios, además el olor entra antes que el sabor, pues aún a distancia sin ver el platillo, podemos saber que guiso se está haciendo y empezar a disfrutarlo al olerlo y por último el sentido de la vista con el cual podemos observar los colores y formas de los platillos, y como dice el dicho el amor entra por los ojos, así al admirar la comida apreciaremos con todo el conjunto de sentidos que entran en juego y de tener una experiencia de lo más fenomenológica es que podremos saber por qué la cocina es considerada un arte. Por todo lo anteriormente mencionado creo que la comida sólo se le puede comparar a otro de los grandes placeres de la vida: al amor que junto con la sexualidad nos lleva a involucrar todos nuestros sentidos, teniendo que compenetrarnos al cuerpo de la otra persona, totalmente desprendidos de todo lo cultural teniendo también una actitud fenomenológica respecto de nuestro propio cuerpo y del otro, pues

ambas acciones son el recuerdo de lo más primitivo del ser humano, primitivo como esencialidad, de algo originario y natural.

En la historia del arte esto ha sido algo permanente: dotar al objeto de un misterio y un significado muy particular, y uno de los géneros que lo han logrado de una manera "sencilla", y cotidiana, es el de la naturaleza muerta, en la cual me interesé precisamente por la maravillosa cualidad de simbolizar a los objetos y de llevarlos a un grado de sublimación espiritual, a través de su belleza, del misterio de la luz y la superposición sutil de sus contornos. A través de mostrarnos los ritos cotidianos como el comer, un rito tan antiguo y tan "primitivo" como el hombre acercándonos a lo humano y su relación efímera con la naturaleza vegetal, frutal...animal; justamente es por lo que me interesó el género de la naturaleza muerta, pues aquí, específicamente, las mesas, los ayunos, las canastas, nos recuerdan el rito de comer al que ya no se le da tanta importancia en nuestros días, pues es "una pérdida de tiempo", se ha perdido el placer, la convivencia y la comunión con nuestra parte natural. Así la pintura nos muestra y nos recuerda esta parte humana y la relación de los objetos con nosotros mismos, como dijera Hughes

Los objetos tienden a asumir el papel de personajes que aparecen una y otra vez: las botellas polvorientas y los ramilletes de flores de papel en el estudio de Morandi, el empapelado a rayas en el comedor de Vuillard, el balcón de hierro negro de Matisse, el gracioso y pequeño dachshund en la alfombrilla del baño de Bonnard. Por la misma regla, las personas tienen la permanencia de objetos: la esposa de Bonnard, la tía inválida de Vuillard. El intimismo es un arte sociable. Pero no es un arte que surja de la sociedad en general.¹³

... Ésta fue, pues, la manera en que me interesé en este género, tema aparentemente no muy actual, pero que curiosamente se sigue trabajando hasta en las vertientes más contemporáneas del arte. Es un tema que por su aparente sencillez me ha permitido acercarme a este mundo natural, por ello en mi pintura trato de reflejar todo esto, no de una manera directa, sino vivencial, abstracta e íntima; sobre la tela recreo toda mi experiencia, para que mi paseo metafísico no vaya más allá de los límites de una mesa y de cualquier objeto conocido como una copa, un mantel, unas frutas, un plato.

¹³ Robert Hughes, *A toda crítica, ensayos sobre arte y artistas*, p. 93.

Ojalá que la humanidad no olvide lo hermoso y frágil que es su propia vida, que corre paralela a la vida de cualquier otro ser vivo, así como ese mundo orgánico y el mundo vegetal, por lo que tampoco hay que olvidar su inseparable comunión con estos seres. Me interesa, por lo tanto, acercarme profundamente “al conocimiento de la naturaleza” que parece implacable y lejana como el mismo universo, pero nosotros también somos distantes e indiferentes ante ella, pues teniéndola tan cerca sobre nuestra propia mesa, no nos interesa mirar a pesar de su nobleza. Pero la pintura reconstruirá nuestra memoria.

De igual manera la fenomenología nos ayudará a entender las relaciones que tienen los objetos, a veces tan independientes, pues ellos tienen su propia vida, sus propios diálogos, por que cada objeto existe en sí mismo como existimos nosotros, cada uno tiene un lugar en este inconmensurable espacio. Cézanne en sus escritos nos ha dejado ver su sabiduría del mundo de los objetos y de la pintura: “Los objetos se interfieren No cesan de vivir, entiendes. Se propagan insensible a su alrededor mediante reflejos íntimos, igual que nosotros cuando utilizamos palabras y miradas...”¹⁴

En esta sublimación encontramos la proyección de esos sentimientos ocultos, de esos símbolos mágicos que van rodeando nuestra vida con nuestro sentido primitivo que todo ser humano mantiene en una relación, intrínseca a pesar de todo, con la naturaleza; aunque muchos han perdido esta relación por la confusión que crea el exagerado interés que tenemos por lo material, lo que hace que tengamos con nuestro entorno relaciones superficiales y un mal entendimiento sobre nosotros mismos.

Por todo esto, físicamente la naturaleza cada vez más, se distancia o mejor, es distanciada de nosotros, y, para acercarla, ahora penetramos en ella de una manera objetual. En mi trabajo pictórico me acerco a la naturaleza “producto” de vivencias que, a través de un desarrollo inconsciente, voy objetivando a partir del pensamiento abstracto y de las analogías que encuentro en el género de la naturaleza muerta la cual se divide en subgéneros tales como: escenas de mercado, alegorías de la fertilidad, carnicerías, cocinas, bodegones, escenas venatorias, los cinco sentidos, mesas servidas, vanitas, entre otras. Es una alegoría del más allá, de la duda permanente de los objetos materiales, y de la importancia de la vida espiritual que está en cada uno de nosotros. Por esto, aunque mi pintura no es propiamente de objetos representativos y simbólicos, sí se relaciona con la

¹⁴ Michael Doran, *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*, p. 209.

naturaleza muerta, por el simple hecho de que, en esencia, habla de lo orgánico a través del silencio de la imagen, del sentido efímero de las mismas cosas que pertenecen a la naturaleza, están las flores, los tallos, los troncos. Mi idea de la naturaleza en esa búsqueda del absoluto, la puedo encontrar en cualquier mesa de Claesz Heda, o de Chardin, Cézanne o Morandi, por que aún y con todo el simbolismo de las formas representativas, en esencia de lo que hablan es de la vida misma y de su relación con nuestro mundo objetual, y en cada fragmento nos da la dimensión de una abstracción. Pues un plato puede ser sólo un círculo, o la línea del contorno de una copa, dada a través de la sutil gama del color gris verdoso, y de la tenue y efímera luz, o los pliegues de un mantel se convierten en formas caprichosas, que nos deja ver que tales objetos no son sólo representación de ellos mismos ni de un simbolismo oculto, sino que son una abstracción pictórica en el más estricto sentido de la palabra, pues de lo que hablan mis pinturas en esencia, es de la vida misma y de su relación con nuestro mundo.

Dentro de mi trabajo, lo que llamo "objetos" comprende, por un lado, formas geométricas, pero no con la rigidez que podría caracterizar a estas formas, sino como una relación de formas esenciales, geometría-orgánico, además de las formas puramente orgánicas, que vienen depurándose ya desde hace largo tiempo. Estos objetos se conectan también con la idea de lo efímero suspendido, en momentos determinados, cuya existencia resurge en el género de la naturaleza muerta, así como la permanencia de la belleza en nuestros actos cotidianos, como el acto de ver o comernos la belleza frugal o floral, acaso puesta no en la mesa sino en el lienzo.

Así, partiendo de los grandes maestros flamencos y de muchos otros pintores, he tratado de plantearme una búsqueda personal dentro de este género, pero no a través de continuar su propuesta figurativa simbólica, sino por medio de la abstracción, lo cual me permite replantear los objetos cotidianos de una manera sublimada y sin referente representativo, pero sí con referente fenomenológico. Esta búsqueda une a las viejas naturalezas muertas con mis propias naturalezas, por medio de un estudio depurado de observación, y de introspección.

Sé que me relaciono con la pintura a través de lo que para mí es su esencialidad, fincada en la expresión espiritual del individuo, con el afán de hacer sincronía con algunas cuantas almas, en las que quepa la reflexión de su existencia, a través de una pintura que los provoque; aunque esta apuesta lleve a mi pintura a ser anacrónica, pero tratándo de "subirse" al tren de la contemporaneidad al realizar una pintura-objeto.

Como vemos, la vida de los objetos enriquece nuestras vidas, ayudándonos a canalizar nuestras propias emociones, sin olvidarnos de la naturaleza y de nosotros mismos como parte de ella; pero sobre todo, la pintura nos puede permitir sublimar nuestro estado espiritual a través de las cosas materiales y de la propia naturaleza para reflexionar sobre nuestra existencia universal.

Como señala Cézanne: "La gente cree que un azucarero no tiene una fisonomía, un alma. Pero también esto cambia día con día. A estos señores, hay que saber cogerlos, ablandarlos . Estos vasos y platos son cosas que se hablan entre sí. Confidencias interminables"¹⁵.

¹⁵ *Ibidem*, p. 208.

Capítulo I

LA MESA PUESTA

Historia de la naturaleza muerta

*La naturaleza destroza sus manuscritos,
demuele su biblioteca, varea rabiosamente sus últimos
frutos. (...) La tierra en los aires entre
los otros astros vuelve a tomar su aire serio.
Su parte, iluminada está más estrecha, infiltrada de
valles de sombras. Sus zapatos, como los de un
vagabundo, se impregnan de agua y producen música.*

"El final de otoño", en *De parte de las cosas*,
FRANCIS PONGE

Cuando oímos hablar de pintura y de los géneros que la componen, como el retrato, el desnudo o el paisaje, existe entre éstos, uno muy conocido por cualquier tipo de "público" o persona con una cultura general, el de la naturaleza muerta. Lo que sucede con este género es que, de inmediato, existe la tendencia a asociarlo con cuadros que tienen como motivo un florero con flores, a lo que comúnmente se le denomina "bodegón", sin saber que este género, como cualquier otro, tiene su propia historia y evolución.

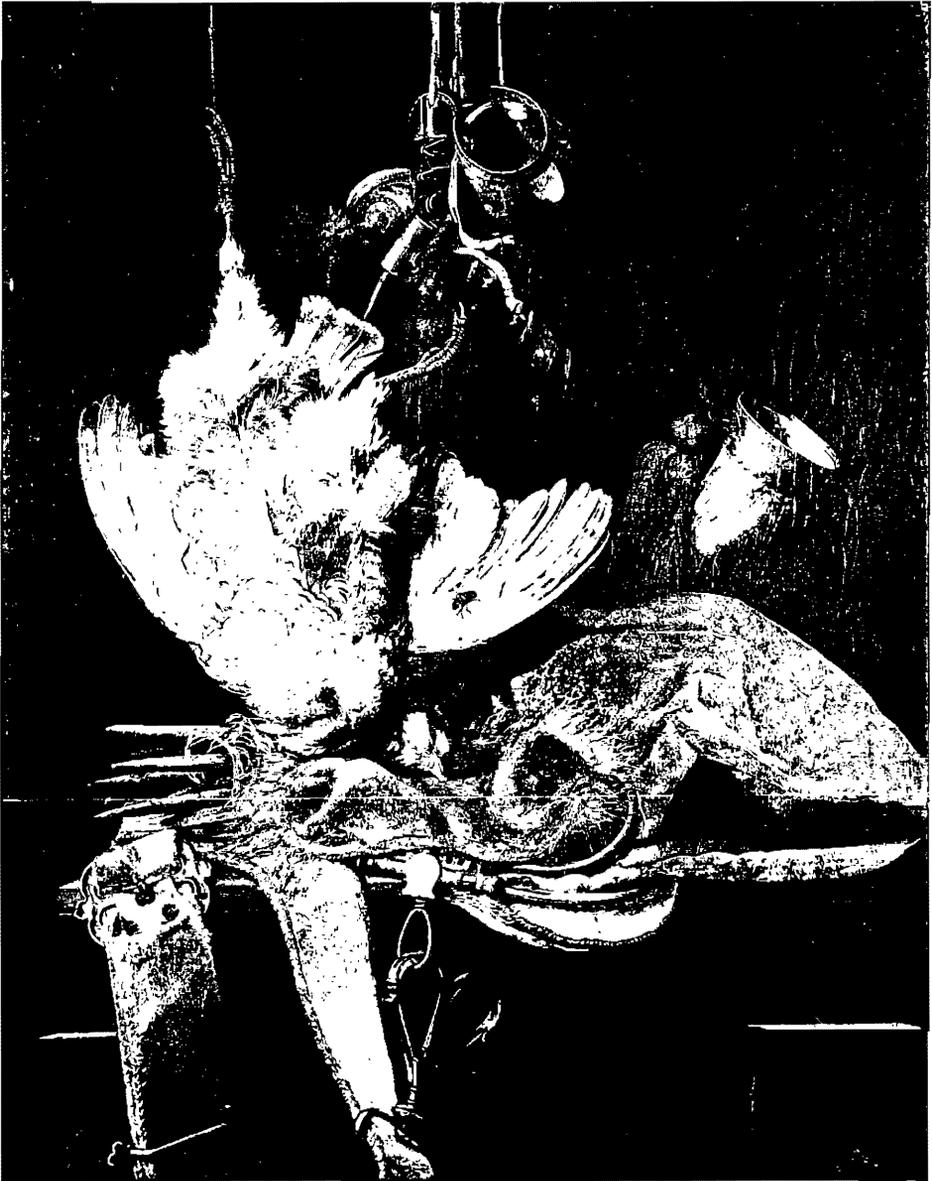
Podemos decir que a lo largo de la historia del hombre y, en este caso en particular, de la historia del arte, nada parece sencillo y mucho menos gratuito, por lo que la historia específica de este género no puede ser la excepción de ahí la importancia de saber que es mucho más compleja de lo que creemos, tanto que ha sostenido una permanente lucha por subsistir al paso del tiempo, con tal fuerza que todavía existe en nuestros días.

Desde sus inicios, en 1650, se le ha considerado no pocas veces un género "menor", y desde el siglo XVII, cuando se establecieron jerarquías en la pintura: las escenas de guerra tenían mayor importancia, así como las mitológicas y los retratos, en tanto la naturaleza muerta fue relegada.

Este género aparece por primera vez en Holanda. Cabe señalar que el pintor y teórico del arte alemán Joachim von Sandrart (1606-1688) hablaba en 1675 en su tratado *Teutsche Academie der Edlen Bau, Bildun Mahlerey- Künst* de "cosas en reposo" para referirse a la naturaleza muerta. Un siglo más tarde fue acuñado en Francia el concepto de "nature morte". En la lengua inglesa se le llama still-life término que coincide con la palabra en alemán "cosas en reposo", el cual me parece más acertado que el de "naturaleza muerta", pues si observamos las pinturas de este género, la sensación que nos transmiten es que el tiempo se ha detenido, y no necesariamente que los objetos ahí representados son cosas "marchitas" y sin vida, sino que coexisten en una diversidad de momentos "suspendidos", a través de la pintura, que contiene una vida creada a partir de sus propias leyes. En este concepto de still-life se encierra la idea de que todo instante es vital, a partir de que cada individuo sostiene una relación perceptual con su mundo. Por ello, las naturalezas muertas al "suspender" un instante vital lo prolonga hasta la intemporalidad, haciendonos reflexionar sobre los objetos y nuestra propia vida, a través de ellos mismos.

Cuando comienzan a aparecer las primeras naturalezas muertas, sucede algo muy interesante: dentro del tema general de la pintura, ya sea un tema alegórico, religioso o mitológico, se veían pequeñas escenas de la misma, como si fueran un tema independiente, lo que producía un cuadro dentro del cuadro, dos imágenes simultáneas relacionadas. En el primer plano del cuadro se gestaba la "escena principal" y las demás escenas se encontraban en un segundo y hasta en un tercer plano dentro del mismo, esto sucedía tanto en la pintura de los Países Bajos como en la pintura francesa del siglo XV, apareciendo como un fragmento dentro del cuadro, un poco aisladas, en alguna discreta mesa, o cerca de una cama; esto crea un paralelismo, como sucede en la vida, varios momentos que ocurren en un mismo tiempo, pero diferentes en cuanto a contenido. Esto es algo que debe tomarse en cuenta: el género de las naturalezas muertas tienen su propio sentido del tiempo dentro de la pintura, como si estos objetos fueran cómplices silenciosos del transcurrir existencial.

Podríamos decir que, en cierto sentido, esos fragmentos de "vida suspendida" son los que le otorgaban actualidad al tema principal, cuyo referente se



Willem van Aelst. *Pieza cobrada y utensilios de caza*, 1668, óleo / tela, 68 x 54 cm

encuentra en épocas del pasado, fueran estos mitológicos (en su mayoría grecorromanos), religiosos (judeocristianos), o bien al pertenecer estos objetos de la vida cotidiana (copas, cubiertos, manteles, etc) a la época en que fue pintada tal o cual obra, dándole, pues, vigencia e igualmente, un carácter realista, al tema del cuadro. En tanto que al mismo tiempo absorbió una serie de simbolismos complejos. De esta manera, veremos que las naturalezas muertas, poco a poco, ganan la que sería su primera batalla; esto es, convertirse en el tema principal y darle a los objetos dentro de la pintura un estatus de seriedad e importancia, pues los objetos hablan de nosotros mismos, como lo hace un retrato. Esto fue gracias, principalmente, a los pintores de los Países Bajos del siglo XV, a partir de quienes podemos hablar ya de naturaleza muerta como género definido que seguirá una evolución en sí mismo, adaptándose a la perspectiva artística e histórica de cada momento.

Este género se ha caracterizado, desde sus inicios, por ser una pintura de un gran despliegue técnico y de crear un ilusionismo acerca de la realidad que se replantea dentro del cuadro. Por ello, las naturalezas muertas han tenido un sentido "mágico", ya que al pintar el mundo más cotidiano de una manera tan realista, impresionaba al espectador, con lo cual lograba una confusión entre la realidad y la "realidad" pintada. Un ejemplo de esto es cuando, en un principio, en el momento de más popularidad del género, fue recurrente el tema de la cacería. Estos cuadros se realizaban en gran formato para ser colocados en las paredes dentro de los castillos, o palacios, para cuando el dueño de dicho lugar realizara sus grandes cenas, las cuales eran una verdadera fiesta de exuberancia y lujo, con más de doscientos invitados y más de veinte platillos, que iban desde variedades de sopas, carnes, frutas, quesos, postres, dulces y vinos. Así el mural cumplía un buen objetivo, impresionar a los invitados con el "realismo" tan espectacular que presentaban estas obras. Los invitados, en un primer impacto, creían que los animales ahí pintados eran reales, así como las escopetas, o algún otro objeto relacionado con la cacería; además, el dueño de una obra como estas, adquiría un estatus de riqueza y poder.

Es muy importante resaltar que no sólo se realizaban naturalezas muertas en grandes murales, como sucedía con ciertos pintores franceses o italianos, pues en el caso de los pintores de los Países Bajos pintaban sus naturalezas en una gran mayoría, en escala reducida, con lo cual se convertían en cuadros más íntimos. Así en lugar de impresionar, estos cuadros refuerzan la idea de cotidianidad, convirtiendo a la pintura en algo más familiar; pues como espectadores

nos volvemos cómplices de lo pintado y, al verlo, hacemos que nos pertenezca, como si a través de la cerradura de una puerta viéramos una escena que, aunque cotidiana, está llena de privacidad, misterio y secretos, como la pintura de Vermeer.¹⁶

Por ello, las naturalezas muertas son tan importantes. Son un reflejo de las clases sociales y sus gustos, ya que según los objetos pintados en las obras se podía saber a qué clase social pertenecía el dueño de dicho cuadro o a qué clase social se refería la pintura; así como también si tenían algún significado religioso o espiritual, relacionado, por ejemplo, con la vanidad, la riqueza, o lo efímero de la vida. De esta manera la naturaleza muerta cumplía una especie de callada misión, pues por medio de los objetos también se retrataba la vida económica y social.

Hasta este momento hemos visto cómo el ilusionismo dentro de la pintura juega un papel muy importante pero, sobre todo, en la naturaleza muerta, por el sentido mimético con que trata a sus objetos, y por el simbolismo de éstos en diferentes sentidos. Este simbolismo es lo que le da estructura conceptual, es la esencia misma del género. No podemos pensar en él sin que sepamos que toda imagen pintada, dentro de los parámetros de la naturaleza muerta, simboliza una diversidad de significados muy complejos que se entremezclan con particulares leyes de la composición pictórica, muy características de este género, reforzando, así, el significado de cada objeto. Los simbolismos van desde lo religioso, lo mágico, hasta lo mítico. Es decir, que las cosas ahí pintadas no sólo representan la "forma" que se ve, sino que significan algo más, lo que permitirá tener dentro de la pintura un "simbolismo oculto". Como ejemplo de esto diremos que cuando en un cuadro aparece una cáscara de nuez abierta y roída por un ratón, el ratón es el símbolo del mal, en tanto la nuez es el símbolo de la madera de la cruz y su dulce fruto, de la naturaleza vivificante de Cristo. Otro ejemplo, son las *vanitas*, otra vertiente de las naturalezas muertas, las cuales simbolizan lo efímero de la vida, es decir, tienen una "morableja visual" que consiste en recordarnos que lo material es sólo vanidad; y, recurrentemente, en estas *vanitas* aparece una vela prendida, como símbolo de la vida que se extingue. Existen, pues, infinidad de

¹⁶Al respecto, Tzvetan Todorov, en su libro *Éloge du quotidien: essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, nos comenta muy ampliamente sobre la pintura de De Hooch, sobre su capacidad de lograr estos interiores a pesar de que algunas escenas eran en patios, siempre se sentía esa sensación de intimidad, que también logra Jan Vermeer, pero sin esta idea de exterior-interior, sino como una idea más reforzada del mismo interior como en el caso de Vermeer.



Georg Flegel. *Postre*, sin fecha. óleo / madera, 22 x 28 cm



Osias Beert. *Ostras y pasteles*. 1610. óleo / cobre, 46.6 x 66 cm

objetos de lo más cotidiano, los cuales simbolizan diferentes aspectos. Otro ejemplo de este simbolismo está en las pinturas sobre postres, pues al inicio de una nueva economía, el azúcar era considerada como un nuevo bien suntuario, lo que después se convirtió en algo que provocaba adicción y, por lo tanto, se le comparó con la lujuria.

En el libro de Rudolf Arnheim *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía*, se menciona el concepto "simbolismo latente," término acuñado por Erwin Panofsky¹⁷ se refiere a aquel significado que tiene una cosa pero que no es obvio, es decir, no está representado explícitamente sino de manera indirecta. Regresando al ejemplo del ratón, como símbolo del mal, cuando lo vemos definitivamente no alcanzamos a apreciar la representación simbólica del mal; esto se debe a que no pertenecemos a esa época donde, culturalmente, existía dicho símbolo conocido por todos. La cualidad latente del símbolo es porque aunque está ahí, tras otra forma, otra apariencia, sigue vivo e intrínseco, pues la imagen no ha desaparecido y ha quedado como testimonio vivo de una época y de una estética que correspondió a un momento histórico.

Así, las naturalezas muertas son un importante documento de la historia de la cultura y de las mentalidades, pues en estas pinturas se retrataban los intereses culturales y económicos de las diferentes clases sociales, a través de los objetos, como son las copas, cubiertos, platos y, por supuesto, los alimentos. Estas clases sociales, como sabemos, estaban compuestas por la aristocracia, la burguesía conjunto de nuevos ricos dedicados al comercio, quienes poco a poco empezaron a adquirir un nuevo estatus de riqueza, gracias a la economía de consumo. De igual manera se encuentran retratadas la clase pobre, compuesta principalmente por los campesinos y la servidumbre, y una nueva "clase social", la de los "empleados" que aparecen por las necesidades de nuevos oficios de un comercio y una industria emergentes.

Ahora bien, la mayoría de estas obras se realizaban por encargo o estaban muy condicionadas por el mercado del arte; es decir, estos cuadros eran como una especie de competencia y de pertenencia entre la aristocracia, pues les significaba poder.

De este modo, el encargo y el mercado del arte estaban muy relacionados, pues a mayor cantidad de encargos, mayor demanda y mayor venta para un pintor.

¹⁷ Erwin Panofsky, uno de los grandes humanistas de nuestro siglo, nació en Hannover en 1892 y murió en los Estados Unidos en 1968. Panofsky restaura los nexos que unen la obra de arte a su entorno.

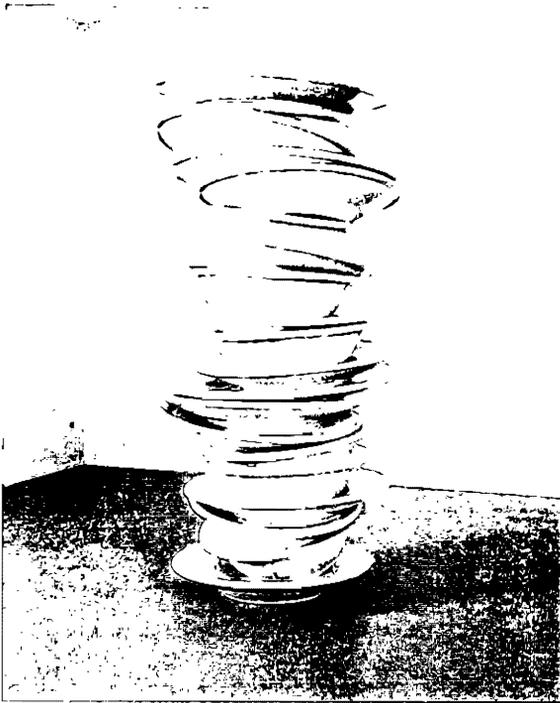
El encargo de naturalezas muertas se difundió más dentro de la nueva clase rica burguesa, con sus comerciantes y "profesionistas" universitarios, de ahí que las naturalezas muertas muestran la transformación de la sociedad y la cultura al comienzo de la modernidad, momento en que un mosaico más amplio de personas constituidas en clases sociales empezó a transformarse en una estructura más cercana a la sociedad que conocemos hoy en día. Como ejemplo de esto, en el siglo XVII, en lo que ahora se conoce como Holanda, sólo por los elementos que constituían cierto tema, se deducía para qué círculo social y en qué lugar habían sido pintadas ciertas naturalezas muertas.

Es importante señalar que en muchos pintores de distintas épocas la naturaleza muerta ha sido siempre considerada en su desarrollo plástico, como en el caso de Matisse o Picasso, por mencionar sólo algunos. Otros tomaron a este género como un camino esencial dentro de su producción y le aportaron algo, nuevas características, como es el caso de Cézanne, quien descubrió que no hay nada estable ni quieto, de modo que su visión y articulación del campo pictórico pasaba por alto la materia, el color y la forma dentro de una película uniforme y transparente de la realidad connotando una inestabilidad elusiva, que ofrecía a las futuras generaciones infinitas alternativas para las convenciones heredadas de la tradición de la naturaleza muerta.

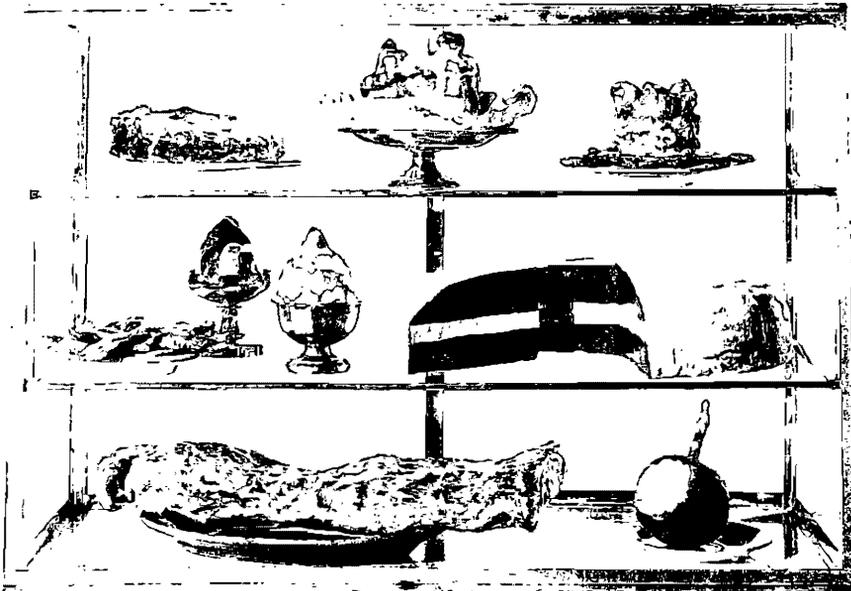
La lectura que hizo, por ejemplo, Matisse de Cézanne fue predominantemente estructural, espacial y llena de color, una observación confirmada por el hecho de que los objetos discretos representados en sus naturalezas muertas de este periodo son casi incidentales, pues sus siluetas son virtualmente confundidas con los motivos de sus telas dispuestas con ciertos patrones. Cézanne aportó nuevas perspectivas al género, con una influencia permanente para otros artistas, constituyendo su obra una de las grandes contribuciones en el desarrollo del arte de vanguardia del siglo XX. Durante el periodo de 1907 a 1912, el ejemplo de las pinturas de naturalezas muertas de Cézanne estaba vívidamente presente, no sólo en la elección y tratamiento de los sujetos sino en la organización del campo espacial.

La naturaleza muerta también ha sido retomada por la escultura y la instalación, por artistas como Cindy Sherman, Robert Therrien, Mario Merz, sólo por mencionar a algunos. Lo que demuestra que el género sigue siendo relevante y ha encontrado una resignificación, con diferentes planteamientos sobre el objeto en un entorno y época tanto en lo social, económico y estético.

Hablar del género de la naturaleza muerta es hablar de la parte en que los objetos se nos presentan como espejos de nosotros mismos, en nuestro vaivén



Robert Therrien, *Sin título*,
1994. cerámica epóxica / libra de
vidrio, 234.9 x 152.4 x 152.4 cm



Claes Oldenburg, *Vitrina de postres I*, 1961-1962, pintura de barniz / 9 esculturas de yeso
dentro de una vitrina de vidriodera, 527 x 765 x 373 cm

entre lo espiritual y lo material de las cosas cotidianas, y de cómo este mundo se abre paso dentro de la propia historia de la pintura:

La naturaleza muerta es un sistema de objetos, y es en la palabra sistema donde se expande este concepto. Un sistema es un grupo o arreglo de cosas relacionadas entre sí y, en un sentido opuesto, con un mensaje diferente, a través de representaciones, serían mesas desordenadas, vasos volteados y delicias abandonadas que evocan materiales de desecho. Por supuesto, los otros géneros pictóricos también eran regidos por códigos de representación comparables a éstos aunque no idénticos. Pero se puede sugerir que el rango de objetos de las naturalezas muertas así como su disposición, dictados no por la observación, sino por la elección ideológica, en relación con la posesión y consumo, así como sobre la inmovilidad e atemporalidad del tema, estimulados por la creación de un sistema abstracto que es característica privativa de este género.¹⁸

Este sistema abstracto, a lo que se hace referencia en la cita anterior, es la médula de esta tesis, pues para mí la pintura es, en esencia, abstracta, y toda pintura es un sistema de relaciones complejas sea figurativa o propiamente abstracta. En el caso específico de las naturalezas muertas el sistema compositivo es más claro, pues parte de los contornos de los objetos, así como de la superposición de los mismos es lo que hace que se cree un sistema muy complejo entre el color y la jerarquía de los objetos, así como su posición y dirección, lo cual hace que dentro de este tipo de pinturas se creen muchas otras sutiles relaciones dentro del gran sistema del arte abstracto.

Si bien lo mencionado anteriormente es una visión general de lo que constituye el género de la naturaleza muerta, lo que me interesó más es, precisamente, el sistema abstracto inserto en la pintura. Por ello, he elegido la naturaleza muerta en tanto sistema abstracto como mi objeto de estudio. Y es aquí donde se inserta la fenomenología, con la cual podemos comprender el proceso pictórico de este género, y lo que yo pueda generar a partir de él. Es muy importante aclarar que lo que me interesa, pues, no es el aspecto simbólico mencionado en la introducción, pues estaría en contradicción con la fenomenología, según la cual es necesario despojarse de lo cultural e histórico para abordar al objeto de forma directa. De este modo, lo que retomo del género es la estructura interna, que es lo que constituye a la pintura en un objeto en sí mismo, además de que en el concepto de *still-life* se encierra la idea de que todo instante es vital, a partir

¹⁸ Margit Rowell, *Objects of desire: The modern still life*, p. 12-13.

de que cada individuo sostiene una relación perceptual con su mundo. Aquí es donde se encierra el aspecto fenomenológico, pues el género propicia una constante relación con el objeto en dos vías: como espectador y como creador. En mi caso personal, como pintora abordo a los objetos ahí pintados de manera fenomenológica, despojados de todo referente previo, de cagas históricas y culturales, apreciando al objeto en toda su dimensión.

Por ello, la fenomenología se supedita al estudio de la naturaleza muerta, y no al contrario, pues en ella se genera el objeto en sí mismo y es aquí donde comienzo mi proceso fenomenológico. De esta manera, parto, primero, del objeto universal, es decir, único, como aquello que constituye mi mundo; después elijo objetos únicos que constituyen mi vida cotidiana y mi vida artística. En este punto entra en juego el género de la naturaleza muerta, pues a partir de la contemplación y del estudio del mismo, logro reestructurar mi pintura, utilizando la "esencia abstracta" del género en mi obra. Mi objetivo es lograr que mi pintura sin dejar de ser abstracta, contenga los elementos compositivos que definen al género, recreando a los objetos contenidos en las naturalezas muertas y abstrayéndolos.

Gadamer nos dice: "Imaginación es la capacidad universal de tener intuición", por lo que primero tuve que partir de ciertas naturalezas muertas seleccionadas arbitrariamente, a partir de mi gusto personal, principalmente las del siglo XVII, de los Países Bajos. Así pues, fue la imaginación la que me llevó a intuir mi trabajo pictórico, revalorando el conjunto de objetos pintados en las obras de este género; es decir, existió una empatía con dichos objetos sumando también los objetos pictóricos y la proyección de los recuerdos. A esto, el mismo Gadamer dice que la intuición es la representación del objeto dentro del pensamiento, es decir, sin la presencia del mismo. Entonces, "la intuición llega a convertirse en un problema dentro del dominio del arte y de la estética". Más que un problema se convierte en el motor que genera, primero, la imagen mental, o un mundo ideal de la creación, para luego convertirse en la representación de dicha imagen, en lo que se convierte en algo palpable, la misma obra artística, que es un objeto en sí mismo, independiente del propio creador, y que originará, en otras mentes, un mundo de reinterpretaciones, convirtiéndose en una red muy compleja, la cual tiene como origen el objeto artístico, y el objeto universal, en una vivencia fenomenológica, inconsciente de cada espectador, con la obra.

Siguiendo con Gadamer: "la imagen que se "construye" en el intuir interno hace mirar más allá de cualquier cosa que esté dada en la experiencia".¹⁹ y de esta

¹⁹ Hans-Gadamer, *Op. cit.*, p. 163.

manera es que surge mi obra, en la que trato de aplicar la fenomenología, al hacer consciente tanto mi proceso artístico, como la pintura de los pintores en los que me baso. De esta forma, surge en toda su plenitud mi objeto: de estudio, la abstracción y la naturaleza muerta.

Ahora bien, a partir de este objeto de estudio, me propongo explicar mi propia obra, tratando de aplicar el proceso fenomenológico al estudio de la abstracción como una parte esencial de la pintura, en función de un género que, aunque figurativo, tiene parámetros compositivos y conceptuales abstractos. Así, a partir de la aplicación de la fenomenología, trato, como pintora, de despojarme de los aspectos culturales para replantearme a partir de una imagen o de una pintura, el objeto. Primero como objeto en sí mismo, y luego revalorar a la pintura como objeto en sí. Además, estos objetos abarcan al hombre mismo, como un objeto factible también de ser pintado, a la naturaleza y hasta los objetos materiales más cotidianos. Esta vivencia fenomenológica sólo se puede dar a través del cuerpo, como matiz del cuerpo como emoción, y de la única forma en que el conocimiento del mundo se presenta, apropiándose el pintor así, del universo que lo rodea

En resumen, en este capítulo capítulo he pretendido como meta que el lector tenga una idea, aunque general, profunda sobre cómo evolucionó históricamente el género y cómo ha permanecido hasta el día de hoy, al igual que el retrato o el paisaje, pues finalmente, aunque la época cambie y, con ello, sus artistas, existen temas universales que han pertenecido a la estructura de la pintura misma para conformarla como una de las principales formas de arte que ha creado el hombre. Espero, al final del capítulo, haber podido transmitir que la naturaleza muerta habla de nosotros mismos y que la vida de los objetos pertenece a nuestra vida, la cual ha sido lo suficientemente importante para ser pintada y escogida como tema gran cantidad de pintores. Deseo comprendamos la evolución intrínseca en todos los aspectos de la vida, la cual corresponde a un momento histórico, pero sobre todo a un momento espiritual "puro", en el cual el creador logra que su voluntad, en conjunción con todos sus sentidos, aborde a los objetos del mundo que le rodea para crear, así, una imagen de sí mismo para el mundo.

Capítulo 2

DESAYUNO Y VAGUEDAD

Breve introducción de los fundamentos del arte abstracto y su relación con la naturaleza muerta

*La superficie del pan es maravillosa, ante todo,
a causa de esa impresión casi panorámica que ofrece;
como si uno tuviera, a mano y a su disposición, los
Alpes, el Tauro o la Cordillera de los Andes.*

"El pan", en *De parte de las cosas*,
FRANCIS PONGE

Cuando titulé este capítulo *Desayuno y vaguedad*, lo hice pensando precisamente en la relación de lo abstracto y la naturaleza muerta, pues la palabra *desayuno* lo relaciono con dicho género, y la palabra *vaguedad*, en función de la abstracción y lo que ésta nos permite como una vertiente del arte, que es una mayor reinterpretación de la realidad. Así en esta idea se encuentra la médula de ésta tesis, la cual nos parecerá inconexa, que no tiene sentido, pues el género de las naturalezas muertas es totalmente figurativo, y se preguntan la mayoría de los espectadores: ¿qué tiene de abstracto éste género?

Otra interrogante, y permanente cuestionamiento, que se hacen los espectadores sobre la pintura abstracta, es que no la entienden, no "saben" lo que está pintado y por qué no les es tan familiar como la pintura figurativa. Su inclinación a lo figurativo puede entenderse de manera sencilla, porque en las obras figurativas el espectador ve aquello que conoce y distingue, puede reconocerse un rostro, tal vez identificarse, y suponer que sus cualidades (de la

obra que en particular observa) están dados en función de la capacidad de mostrar el realismo; esto es, creen de ante mano que su calidad figurativa está, incluso estéticamente, señalada por su realismo. Esto nos lleva a preguntarnos si en verdad, está mirando una obra en toda su amplitud. Cuando se trata de una obra abstracta, los problemas de apreciación se acrecentan al no poder "recorrer" lo que la obra muestra. Esto nos lleva a plantearnos uno de los grandes problemas plásticos actuales: ¿de qué realmente está hablando una obra? No será que, como espectadores, nos estemos quedando en la epidermis de la obra, llevando a cabo una lectura rápida, sin entender que una pintura, cualquiera que ésta sea, es algo más profundo, que tiene que ver con las leyes intrínsecas de la misma, de sus misterios, y de una compleja relación mental que el pintor ha estructurado a partir de un proceso interno cuya afinación lleva muchos años, periodo en el que el pintor va situando las esencias dentro de su existencia y, a partir de ellas, hace de su propia vida, a través de su obra, una prolongación con el mundo exterior, el cual siempre está ahí.

El espectador al ver una pintura suele caer en innumerables frases, no pocas veces vacías, al intentar explicarla a partir de un proceso externo sin conexión con ellos mismos, como si la obra estuviera alejada de su mundo interior y, si acaso, buscando estas conexiones sólo a partir de las apariencias del mundo que perciben como verdadero. Por todo lo anterior, la pintura siempre se nos presenta en diferentes encrucijadas, pues por un lado, se encuentra la pintura representacional, me refiero a representación como la traslación de la realidad que hacen los pintores a partir de los elementos visuales, buscando imitar en su más profundo sentido la forma que tienen los objetos de la realidad, esto es figurativa.

Por otro lado, se encuentra la pintura abstracta, la cual para mí es la síntesis de la realidad, es la representación del mundo exterior a partir de uno mismo, es objetivar las sensaciones del mundo a partir de la intuición, tomar conciencia de que existe un mundo "subjetivo", y que éste tiene igual validez que el mundo "objetivo". Este ir más allá de lo primario y buscar nuevos significados en la realidad es lo que nos permite la abstracción en general y la pintura abstracta en particular. Tanto la pintura figurativa y la pintura abstracta son las dos grandes vertientes dentro de las llamadas artes visuales, y no se trata de que una sea superior a la otra, sólo corresponden a diferentes estados de autoconciencia, y también corresponden, como diría Wörringer "la voluntad de una época" donde se inscribe cualquier pintor. La pintura, pues, revela, a través de una voluntad creativa, a cada pintor su propio fenómeno, partiendo de su cuerpo y su per-

sonal existencia; estos son actos fenomenológicos que nos permiten entender nuestra esencia a partir de la relación que tenemos con el mundo, con nuestras propias causas-efectos. Es por ello que elegí esta vertiente filosófica que es la fenomenología, y la cual Merleau-Ponty define como una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad.

Para hacer un poco de memoria, creo importante recordar cómo la pintura abstracta, interés de este trabajo, fue encontrando y haciéndose un lugar dentro del arte moderno; éste buscó una relación más independiente y directa consigo mismo y con el entorno. Los artistas no querían que su mente trabajara como un espejo reflejante de la realidad, sino que fuera un formulador de ideas propias que no fuera sólo un vehículo para transmitir las ideas de otros, aunque sólo sea como ponderación de los objetos de la realidad, sino las suyas. Como señala Meyer Shapiro, se trataba de “buscar algo similar a la música, recrear en la mente formas o colores creando un estado anímico o una atmósfera sin representar un objeto reconocible”.²⁰

De esta manera la pintura moderna se desarrolla no tanto en función de elementos preordenados, sino a partir de formas articuladas precisas, en ocasiones “fortuitas” y aleatorias, las cuales le otorgaron una mayor libertad. Esto se llevó a cabo gracias a un proceso que tiene lugar dentro del pintor como individuo, dejando sitio a una nueva actitud que cambió el curso de la historia del arte.

La abstracción es parte fundamental de la construcción del pensamiento humano, ya que combina procesos de comunicación, entendimiento, creación y, por tanto, de la pintura, sea ésta abstracta o figurativa; es decir, el proceso pictórico es totalmente universal, en tanto que apela para ser, para hacerse posible, a la lectura e interpretación del mundo mismo que a la construcción de nuevos lenguajes, re-interpretaciones o construcción de nuevos mundos, al igual que lo hace la poesía y la arquitectura o la gramática y la geometría.

Ahora bien, en tanto expresión artística, la pintura ha impuesto (o se le ha impuesto) durante siglos un peso a su cualidad representativa, es decir, de concreción (léase figurativa en pintura) en oposición a la abstracción, olvidando que sin esta otra cualidad complementaria no podríamos establecer los códigos de representación. De manera que, en tanto género, la pintura abstracta crea nuevos objetos y con ellos nuevas simbologías, lenguajes o reinterpretaciones, que al

²⁰ Meyer Shapiro, *El arte moderno*, p. 23.

ser representados, plasmados en un cuadro, los recupera como objetos en sí, es decir, liberados de toda retórica previa, para luego volverlos a apresar en un código estético nuevo.

Hoy en día es muy difícil separar lo figurativo de lo abstracto, entendiendo a estas dos vertientes del arte dentro de los conceptos mencionados al inicio del capítulo, pues los artistas de hoy logran mezclar distintas propuestas, haciendo una simbiosis de ambas vertientes, enriqueciendo, así, sus procesos creativos.

Esta "liberación creativa" procede de una voluntad, así como de la existencia vivencial directamente involucrada del pintor, es decir, su memoria nutre la acción de su cuerpo, liberando su voluntad en conocimiento, de un proceso interior, de conciencia y percepción, a través de su individualidad. Este proceso sucede dentro de la persona, por lo que en ambas vertientes, tanto figurativa como abstracta, se deja ver, esta "liberación" en la que se fundamentó el arte abstracto en su momento. Al pensarlo más profundamente, podemos decir que esto también tiene que ver con la pintura figurativa, específicamente con la pintura de género como lo es la naturaleza muerta de la cual me ocupo en este trabajo.

Como sabemos, la pintura de género, especialmente la naturaleza muerta, llevó lo cotidiano a una sublimación espiritual. Es importante aclarar que cuando hablo de la sublimación, basándome en el concepto de lo sublime de Kant, quien hace una relación entre lo sublime y lo bello, dice que ambos son agradables pero en sentido diferente; digamos que lo sublime es aquello que es más sutil, que es la apreciación de las cosas a partir de un sentido más profundo, más meditativa; en cambio la belleza es un sentimiento de primera impronta que nos da satisfacción y placer. Para Kant: "lo sublime conmueve y lo bello encanta; nos dice que la noche es sublime, el día bello, la inteligencia es sublime, el ingenio es bello"; pero para que estas emociones sean más completas deben estar en equilibrio; a lo que nos dice Kant: "Aquellos en quienes se dan unidos ambos sentimientos hallarán que la emoción de lo sublime es más poderosa que la de lo bello; pero que si ésta no la acompaña o alterna con ella, acaba por fatigar y no puede ser disfrutada por tanto tiempo". Es de esta misma manera que me refiero a lo sublime dentro de la pintura, para mí, creo también importante encontrar un equilibrio entre lo sublime y lo bello dentro de la misma, pues, por ejemplo, en el caso de las naturalezas muertas podemos decir que son bellas las composiciones ahí representadas, a partir de la luz, el color, y la relación que se crea entre los objetos, y es sublime porque va más allá del objeto cotidiano, es decir, contiene un simbolismo intrínseco, independientemente de que a lo mejor no conocemos

el significado de este simbolismo, pues el objeto pertenece a una época determinada; por tanto, podemos hablar de sublimación. De esta manera la envoltura exterior del objeto, que nos presenta la naturaleza muerta, concebida en el cuadro y la búsqueda de la belleza, libera la resonancia interior de las cosas, logrando despojarse de los grandes temas religiosos o mitológicos, viviendo de sí y para sí, es decir, éstas mesas se convierten en un universo propio, con leyes intrínsecas, y con una riqueza capaz de emitir un significado independiente, convirtiéndose en un tema principal capaz de hablar de la vida y de las cosas importantes, a través de las cosas más simples.

Es en la construcción pictórica donde para mí empieza la relación entre la abstracción y la naturaleza muerta, ya que frente al lienzo entramos, conscientes o no, al proceso de aprehender la realidad (incluida la de la pintura misma) y abstraer y *crecer* desde ella reinterpretándolas o inventándola. La abstracción, pues, nos habla en proceso del pensamiento, pero, también, de pinceles, formatos, colores, texturas, formas.... La abstracción, entonces, tiene que ser vista como parte fundamental del proceso plástico y del pensamiento, y no como sugiere Arnheim quien señala que "la abstracción es un proceso intelectual que elabora perceptos mecánicamente registrados, mientras que el proceso artístico no tiene nada que ver con el pensamiento: se basa en la percepción, la intuición y el sentimiento, etc."²¹

Desde mi punto de vista, en este planteamiento específico existe una contradicción, pues elude el hecho de que la construcción pictórica supone, en su intrínseca bidimensionalidad, la creación de un estado de ilusión gracias a distintos procesos de abstracción sobre la espacialidad, la luz, o el color, entre otros aspectos. Parece un principio muy simple, pero si profundizamos en la sensación que nos da la pintura, cualquiera que ésta sea, al verla se crea un mundo inexistente, lleno de interrogantes, y se establece una relación espacial invisible entre el cuadro y el espíritu del espectador.

Por otra parte, en cuanto al planteamiento de la representación del propio Arnheim coincido con él respecto a lo siguiente: "la representación no es simplemente una reproducción o simplificación. Percibir una cosa, lo mismo que representarla, significa encontrar una forma de estructurarla."²²

Esta estructura se refiere, para mí, al material con que construye el pintor, es decir, a sus herramientas visuales, como la construcción de la composición,

²¹ Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte*, cap. 2, p. 35.

²² *Ibidem*, p. 45.

creando de este modo una nueva mecánica del mundo percibido por el pintor a través de su temperamento y su propia relación fenomenológica, es decir, aquella que se establece entre él y los objetos que percibe, o de los cuales es parte, en tanto esencias. En ocasiones, cuando pensamos en manchas dentro de un cuadro, pareciera que se trata de un paso preparatorio para algo mejor, pero puede ser que estas manchas sean en sí mismas el cuadro. Cuando nos volvemos más observadores y tratamos realmente de hurgar en la pintura y de disfrutarla, logramos percibir en las grandes obras maestras de cualquier época estas sensaciones, directamente relacionadas con lo que nos da la pintura como son la espacialidad que se puede dar a partir de la luz, o de las líneas de perspectiva, recreando un mundo dentro de sí, lleno de misterio que sólo la pintura nos puede dar, así como también la realidad de la vida representada en dos dimensiones. Ahora bien, para no distanciarnos de la naturaleza muerta, pintura por demás representativa, vemos que en ella se da con frecuencia, de manera asombrosa, manchas que crean una atmósfera que se puede vincular a diferentes cualidades; así, podemos percibir cómo una copa de vidrio vive sólo porque su contorno casi transparente contrasta con una difuminada monocromía de la pared, cómo las mesas en las que estos hermosos objetos se pierden en una de las laterales del cuadro, cómo el plano superior de la misma se levanta para mostrarnos los deliciosos platos ahí olvidados, después del placer de comer. Como vemos estas estructuras permiten, de manera clara, que se logre transmitir la expresión deseada. De esto trata la pintura, llámese figurativa o abstracta, y es en su materialización que se palpan las concepciones de la vida y del arte, manteniendo una coherencia y unión entre sus partes. Al respecto, de nuevo Arnheim: "Una obra de arte debe hacer algo más que serlo; tiene que cumplir una función semántica, y no se podrá entender lo que se dice si las relaciones entre sus elementos no forman un todo organizado".²³

Otro aspecto fuertemente relacionado con lo abstracto, y que la naturaleza muerta muestra como parte de su estructura más esencial, es el simbolismo, entendiéndolo como un significado adyacentes que le damos a un objeto determinado, y que no es el que supuestamente representa dicho objeto. Este simbolismo puede ser señalado de una manera explícita para que una gran mayoría lo comprenda y reconozca, o de una manera indirecta e intrínseca. Otro ejemplo es la poesía, que aunque trabaja a partir del lenguaje que todos conocemos, nos

²³ *Ibidem*, p. 53.

habla por medio de la metáfora, es decir, le da un significado a las palabras al colocarlas de otra manera, una semántica diferente, ¿no es esto también una abstracción?, y así como en la poesía, en las naturalezas muertas, las metáforas también se utilizan, a través de un simbolismo oculto. Por ejemplo cuando vemos pintada una nuez, roída por un ratón, significa que la nuez es la carne de Cristo, y el ratón es el mal. En la época en que el cuadro fue pintado, los espectadores seguramente sabían éste y otros significados. Hoy en día los símbolos se nos alejan, y sólo vemos la epidermis de la nuez y el ratón, sin embargo, la capacidad de los objetos sigue permaneciendo en su valor propio y en darnos una nueva lectura, los resignificará en otra dimensión a partir de nuestra cultura y lo podemos hacer por medio de un proceso interno e individual, esto es, de lo que para cada cual significaría la nuez o un ratón, con lo que una vez más se replantea el simbolismo. Esto nos lleva a que toda representación simbólica se puede resignificar, pues al ser elementos de nuestra vida cotidiana, que conocemos, y los vivimos de manera natural podemos otorgarle significados de acuerdo a las relaciones culturales que tengamos; así, las escenas de muchos cuadros relacionados con actividades cotidianas, como en las pinturas de Peter De Hooch o Vermeer, que nos invitan a entender su obra a partir de ese conocimiento a priori que tenemos de las cosas:

Está jovencita que corta cebolla ilustra una cierta actividad: la preparación de la comida, y, por eso, una virtud doméstica; la mirada que le dirige el jovencito ejemplifica la atracción que sienten por las mujeres los representantes del otro sexo.... Para acceder a ese sentido no es necesario ningún conocimiento particular: basta tener la familiaridad con los gestos cotidianos y comunes.²⁴

Lo contrario ocurre con los temas explícitamente religiosos, pues si bien nos es tan familiar, necesitamos tener una información especialmente docta, pues, aunque no seamos estudiosos de la Biblia, reconocemos a los principales personajes, como es la Virgen o Cristo; pues nos lo han enseñado, de una u otra manera, desde niños. Y ese conocimiento a priori de las cosas lo llevamos a cabo en las tareas más sencillas, pero que también están llenas de un significado silencioso; lo miamo que podemos apreciar en las pinturas de naturalezas muertas que hablan de las esencias de nuestros actos más simples, como el comer, acto universal lleno de posibilidades que nos permite entender nuestra existencia, a través, por ejemplo, de una cebollas o de unas flores.

²⁴ Todorov, *Op. cit.*, p. 92

De la misma manera en que se habla de los objetos cotidianos, están también los lugares cotidianos, tal como puede verse en la revaloración que la pintura de los Países Bajos hizo del espacio arquitectónico, íntimo y realista, como una recámara, una sala, un cuarto con una ventana o una mesa y, por supuesto, una cocina, espacio de gran relevancia en la pintura flamenca del siglo XV, y en otros pintores de distintas épocas. Si nos ponemos a pensar en lo que pasa en nuestras vidas cotidianas, veremos siempre que las mejores reuniones dentro de una casa son en la cocina, receptáculo de una cultura en olores y sabores. Ahí hemos enamorado a una persona, contado un secreto, o dado una noticia muy importante, o simplemente hemos platicado, cocinado o lavado. Estas actividades silenciosas, que durante nuestro transcurrir en la vida nos acompañan de una manera inconsciente, son, gracias a la pintura, sublimadas.

A partir de aquí comenzaré a enumerar en donde considero se encuentra la relación de la abstracción con la naturaleza muerta, en cuanto a la relación Arnheim señala que:

La representación exige la forma abstracta, la abstracción artística, por lo tanto, no es una reproducción selectiva ni un reordenamiento del precepto-modelo, sino la representación de algunas de sus características estructurales en una forma organizada. Percibir una cosa, lo mismo que representarla, significa encontrar una forma en su estructura. Los esquemas del arte "no objetivo" consideradas desde el punto de vista del mundo de las cosas naturales, son extremadamente abstractas.²⁵

Entonces: el mundo de las flores y los vegetales, primero por su sentido de evocación y por el otro por su sentido de estructura interna, pues muchos vegetales tienen formas circulares, otros son cilíndricos, y otros muchos tienen connotaciones sexuales; por lo que el sentido de evocación, nos hace relacionarnos con estos "objetos" naturales de una manera directa pero al mismo tiempo discreto, encontrando una proyección de nuestros sentimientos a través de este simbolismo, que tiene ya de por sí, en su estructura interna, una abstracción intrínseca, que es su sentido geométrico.

Asimismo, los otros objetos que conforman las naturalezas muertas tienen también en su estructura esta misma conexión con la abstracción geométrica. Desde el punto de vista de la totalidad del cuadro, las relaciones entre la copa, el plato, la fruta, los cubiertos, nos dan un "estado" de intemporalidad, es decir,

²⁵ Arnheim, *Op. cit.*, p. 62.



Ambrosius Bosschaert, *Florero en una ventana*, 1620, óleo / madera, 64 x 46cm



Tiépolo, *El banquete de Antonio y Cleopatra*, 1743-1744, óleo / tela, 249 x 346 cm

donde el tiempo se quedó detenido, como en una fotografía, pero en la que sabemos han sucedido eventos humanos, que al quedar inmersos en éstos objetos pareciera que están fuera de todo tiempo-movimiento, suspendidos, pudiendo ser de cualquier época, de cualquier día, hora o minutos y donde, además, la composición de estos objetos cotidianos logra sublimar la vida misma, haciendo que los objetos funjan como "personajes" principales de su propia historia, en el lienzo, como si fueran personajes humanos y, aunque sean anónimos, sin un rostro, sin una voz, hablan finalmente de nosotros mismos. En palabras de Todorov: "La pintura de género no se contenta con renunciar a la historia: opera una elección, y una elección hasta muy restrictiva, en el seno de todas las acciones que forman el tejido de la vida humana".²⁶

Es de esta manera que la relación de la naturaleza muerta con la abstracción estriba en que es pintura en su esencia más profunda, y en que nos presenta a través de un hilo casi imperceptible, la vida de los objetos y nuestra vida, la cual a veces corre paralela y otras tantas se funden una misma. Así, para lograr que los objetos adquieran un peso existencial dentro de la pintura, como lo hicieron los pintores de los Países Bajos, se trata de alcanzar un equilibrio entre lo sublime y la belleza. Los pintores flamencos, por ejemplo, les daban, además un simbolismo oculto a los objetos, del cual ya hablamos, y trataban de que el espectador recordará lo efímero de la vida, con una vela, o una calavera, es decir, tenían estas pinturas un sentido de la moral, digamos, como tener una especie de moraleja por medio de una imagen.

Este proceso de equilibrar entre lo sublime y la belleza, se da, según lo establece el propio Arheim, a través de "la cualidad de lo vivo, más que la ilusión, lo que prevalece como depósito de la memoria y que cada pintor, lo adapta a su tema" y que "ilusión en arte hace referencia a los casos en que un observador toma una imagen por el objeto físico que representa", de manera vital. Así, en este género, la abstracción finalmente se encuentra en los propios objetos representados, que sólo son reales en función de nosotros mismos.

A todo esto me es pertinente mencionar algunas afirmaciones que Gombrich, hace en su libro *Arte e ilusión*, pues se conectan con lo que he venido diciendo, además se relaciona con las ideas de Arnheim, ideas que nos dejan ver el sentido de lo abstracto, en lo que nosotros consideramos tan sólo como un terreno representacional.

²⁶ Todorov, *Op. cit.*, p. 54.

I. Ni siquiera el realismo de un cuadro de Constable supone una mera transcripción, sino una traducción en términos del medio. Aunque un sencillo código de formas y colores puede bastar para producir imágenes legibles, el grado de sutileza de dichos códigos puede ser tan alto como se quiera.

II. Una obra de arte será "vívida" no por ser verdaderamente muy fiel, sino por satisfacer las necesidades y expectativas de la época.

III. La participación del espectador en la lectura de las imágenes es evidente en la interpretación de manchas de tinta, de garabatos estimuladores o de las manchas de humedad de Leonardo. Los efectos de perspectiva y textura se apoyan en lo que el espectador percibe. Los pintores obsequian al público con la magia evocativa de sus pinceladas.

IV. Lo que se espera crea la ilusión, y lo que se conoce llena los huecos. Las formas incompletas son completadas por las "proyecciones" del espectador, que presuponen un sistema mental y una "pantalla" lo suficientemente vacía. La ambigüedad es la clave del problema de la lectura de imágenes.

V. La ilusión de profundidad espacial es un ejemplo del poder de sugestión. Las pistas para apreciar la distancia se interpretan según lo conocido en experiencias anteriores, e igual sucede con las aportaciones de luz y la sombra a la representación del volumen. El cubismo trata de destruir la ilusión del espacio.

VI. Para crear un arte ilusionista no basta con olvidar lo que uno sabe de la naturaleza. Hay que elaborar "manchas" que, con la distancia, puedan confundirse con un objeto. El ilusionismo debe tener en cuenta las modificaciones perceptuales ocasionadas por la influencia mutua de las formas y por los colores. El arte ilusionista surgió de una larga tradición. Las modificaciones tienen lugar cuando los esquemas heredados se contrastan con el aspecto real de la naturaleza.

VII. Cuando existe la disposición mental adecuada, se puede prescindir de los detalles. Las caricaturas se aceptan porque la sencillez excluye las pistas contradictorias. No derivan fundamentalmente de la observación de la naturaleza, sino de garabatos arbitrarios y de la reconstrucción de los rasgos elementales. Por regla general, los artistas presentan equivalencias más que parecidos.

VIII. "La expresión de formas y colores no es absoluta. Sólo puede entenderse cuando se conoce la gama de alternativas existente. La expresión se vierte en categorías históricamente determinadas y es además modificada por la formación y personalidad del artista."²⁷

En estas citas de Gombrich, podemos apreciar cómo la pintura en esencia es "abstracta", entendiendo a la abstracción en un sentido amplio, de síntesis y

²⁷ Ernst H. Gombrich, *Arte e Ilusión*, pp. 87-102.

de una búsqueda de equivalencias, más que de parecidos a la realidad, pues para mí, no es el cometido del arte.

Para centrarnos ahora en la pintura de los Países Bajos, en donde la naturaleza muerta se consolida como género, diremos que estos pintores tratan de vincular el tema de lo cotidiano con temas mucho más filosóficos y espirituales, aquí, el mensaje es más profundo, está oculto, y no se da de una forma narrativa, sino indirecta e intrínseca. "Los pintores flamencos aspiran a la verdad y a la moral, sin comprender que las alcanzarán más rápidamente preocupándose sólo de la belleza", como diría Todorov.

Uno de sus principales "fundamentos", es la de empezar a entrelazar el espíritu en una resonancia interior de las cosas, logrando un equilibrio del ser con su entorno, y en una diferente visión por medio de una mayor libertad que como pintores encontramos en la pintura y en ese universo particular de sentir el mundo, y esto también lo logramos ver especialmente en las naturalezas muertas o en las escenas íntimas de la pintura holandesa.

Dentro de esta pintura holandesa, veremos que en las escenas íntimas de una vida cotidiana, se revaloran a las mujeres que son "objeto" de virtud, mujeres que son madres, sirvientas, amantes de todos los días, y se convierten en las mujeres más hermosas, cual si fueran diosas del Olimpo, las tareas más cotidianas y simples se vuelven verdaderas hazañas, dignas de un espíritu elevado. Para lograr esto se recurren a las herramientas de la propia pintura, con la ayuda de la composición con sus elementos constitutivos como son el color, la luz, la proporción. Como un caso típico de esto, se encuentra el pintor Pieter de Hooch, quien pintaba escenas cotidianas empalmando la virtud como concepto universal, de un conjunto de cualidades con estas mujeres sencillas, para lograr hermosas pinturas que encierran un misterio espiritual; Todorov nos dice al respecto: "llegó a santificar el espacio íntimo en donde se ejercen las actividades femeninas. Él no inventó el elogio de las virtudes domésticas, pero lo llevó a su cúspide y le asoció a una característica formal que es, sí, una innovación, una fecha en la historia de la pintura: la combinación de la luz con un espacio rigurosamente construido en perspectiva. Luz y virtud parecen designarse aquí mutuamente". En la frase que Todorov dice al final del texto me parece importantísimo, pues es una de las herramientas esenciales dentro de la pintura que corresponden a lo abstracto; es decir, que el espacio en la pintura, así como la luz, no son tangibles, es una interpretación de la luz y el espacio por medio del recuerdo de la sensación que el pintor tiene sobre estos conceptos, los cuales los vive en su realidad por medio de su propio cuerpo.

Es el uso de las herramientas técnicas al servicio de la sensibilidad del pintor, y está es la que puede ser aplicada a todo tipo de pintura, pues como ya comenté, la pintura en su esencia es abstracta. Al respecto Merlau-Ponty en su libro *El ojo y el espíritu* dice:

luz, iluminación, sombras, reflejos, color, todos esos objetos de la investigación no son por completo seres reales: sólo tienen, como los fantasmas, existencia visual; lo visible, en sentido profano, olvida sus premisas, reposa en una visibilidad entera que se debe recrear y que libera los fantasmas cautivos en él.²⁸

Esto tiene conexión con la cita de Todorov, pues de diferente manera, ambos están diciendo que todos los elementos compositivos que emplea la pintura para crear su mundo dentro de un cuadro que es plano, de trasladar a dos dimensiones todo un entorno vivo, a partir de la luz que se crea por medio del color, la espacialidad que se crea por medio de las líneas de perspectiva, el volumen por medio del claro oscuro, todo estos componentes que pertenecen sólo a la pintura y a ningún otro arte, podemos ver que sólo son palpables en ella, pues corresponden a su estructura interna, que es la abstracción.

Otra importante reflexión sobre De Hooch es que él es el primero en pintar el exterior como si se tratase de un interior, por lo que comúnmente vemos en sus pinturas patios, que son la transición entre la casa y el mundo; de esta manera la síntesis luminosa de lo exterior-interior, quedará inigualada en la pintura holandesa, esta ambigüedad nos lleva a una lectura doble muy sutil, pues al tratar un espacio exterior como un interior, hace que se vuelva una escena que conlleva una "rareza", que sólo se puede observar dentro de la pintura.

Dentro de estos cuadros de escenas íntimas, existe el cuadro dentro del cuadro, pues podemos observar en estas escenas que aparece un cuadro también pintado, decorando la pared del interior de esa sala o del comedor pintados, dentro de la totalidad de la imagen, así el pequeño cuadro pintado también tiene una imagen que juega con todo el conjunto para reforzar la ambigüedad de lo percibido o para crea un contraste con lo que ocurre como escena principal, este gran juego de simultaneidad del tiempo, me parece que es algo que vivimos en la realidad, cuando varias cosas que suceden al mismo tiempo y de las cuales muchas veces no tenemos el control o desconocemos, pero que a diferencia con

²⁸ Maurice Merlau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, p. 49.

la pintura donde se suceden justo al mismo momento por medio de la imagen convirtiéndose en algo casi intangible, espiritual y abstracto.

Sobre esto, señala Todorov: "La impresión global es que el "realismo" gana sobre la alegoría, y que la manera de pintar, la cual es una glorificación de la presencia, armoniza bien con el sentido global: una aceptación de la vida terrestre, del mundo existente." Sin embargo, Todorov nos habla de la aparente victoria o de la apariencia del propio "realismo", pues detrás de éste lo que en verdad se impone es la alegoría pues al otorgarles una sublimación a lo representado, eleva el tema ganado en múltiples significaciones que se suman a la pintura de género.

Esto es especialmente notable en la pintura del género de lo cotidiano, donde se representa a personas en actividades comunes, pues al verlas en sus quehaceres particulares (sus oficios, digamos) o generales (en su descanso, comiendo, tomando una copa de vino), el pintor les da a todas estas actividades un sentido de cualidad, de elevación espiritual, de humanismo, otorgándoles a los personajes un simbolismo mayor, que nos habla del universo (de su modo de vida, idiosincrasia, gustos, religiosidad, etc.) a través de una especial relación con los objetos de su entorno, en una plena comunión, en una interrelación, como ocurre con nosotros mismos, entre el ser y las cosas; entiéndase al ser como la totalidad intrínseca de un individuo entre su espíritu y su cuerpo físico, en una dirección universal. Piénsese en las pinturas de Vermeer, en las que se aprecian a sus personajes manteniendo una fuerte relación con los objetos de su entorno (justamente aquellos que conforman el universo de las naturalezas muertas): un mantel, un decorado, una silla, una copa; alegorías ya de la vida misma.

Sobre la relación de ambigüedad del espacio exterior-interior, que mencioné al hablar de De Hooch, es importante señalar que ésta también puede hallarse en muchos otros ejemplos de naturalezas muertas, en la que la escena principal se encuentra, casi siempre, adelante de una pared neutral, que es la marca la espacialidad y que por medio de la atmósfera, no se sabe si pertenece al afuera o al adentro, sólo con la luz se logra una misteriosa espacialidad que, conjuntamente con la dirección de algún cuchillo que nos introduce a la escena, donde copas y platos crean un "paisaje" interior, un universo de relaciones. En otros casos lo que está detrás son cortinas con decorados, las cuales, a veces, sólo son manchas imprecisas, otras son ornamentos que refieren a flores muy sintetizadas.

Resulta muy interesante ver cómo en las naturalezas muertas la alegoría se da a través de éstos objetos, que nos llevan coincidentemente a una reflexión

sobre la propia existencia, pues son el reflejo de nuestro ser y de nuestras actividades más humanas, y éstos nos acompañan a lo largo de nuestro camino, enseñándonos de manera indirecta, el sentido de lo efímero de la vida, la muerte, hasta los placeres que hay en ella, como es la comida, la bebida, la conversación, o la vida espiritual de la cual los objetos sirven como catalizadores para hacer palpable, de alguna manera, el profundo sentido que le damos a nuestra estancia en este mundo y la trascendencia que queramos de ella; o los cinco sentidos, como son el olfato, la vista, el oído, el gusto y el tacto, sin los cuales nuestro mundo no podría ser percibido, a través de nuestro cuerpo físico, que es el único y primer tamiz por dónde toda experiencia pasa y traspasa las fronteras de los límites del cuerpo y de nuestro pensamiento. De esta manera es que me parece tan "abstracto" y tan importante la aportación pictórica-espiritual que hace el género de las naturalezas, que es el de dotarle a los objetos de un sentido oculto y subliminal, que nos ayuda a permanecer en esta existencia. La pintura, es pues, la que logra darnos esa posibilidad de tener lecturas diferentes sobre la "realidad", y replantearla en este complicado laberinto, como una posibilidad de vida, es decir, una postura de ver al mundo, el cual nos permite permanecer en él, siempre y cuando la tarea de trascender sea de vital importancia, y la pintura es uno de tantos regalos que el hombre se da así mismo, para poder trascender el espíritu por medio del conocimiento de las cosas, aún las más simples, recreando la belleza del todo. Al respecto Todorov nos dice:

...Por consecuencia, el pintor puede elevar al rango de la belleza elementos que pertenecen a la vida cotidiana o a las esferas más bajas de la existencia: es la orientación deseada y deliberada hacia la accidentalidad, hacia la existencia inmediata, prosaica y desprovista de belleza propia, es el ennoblecimiento por el arte de cosas vulgares y bajas. El mérito de esos artistas sería justamente hacer bello aquello que no lo es: Es el triunfo del arte sobre el lado caduco y perecedero de la vida y la naturaleza, es pues igualmente el triunfo de la subjetividad del artista sobre la objetividad del mundo.²⁹

Esta subjetividad del artista, comienza en la idea de que mi cuerpo es mi voluntad, o también el mundo es a través de mi cuerpo, y es ahí donde comienza a tener sentido el mundo exterior, materializándose a partir de mis propias sensaciones. Éste es un precepto de la fenomenología, la cual es el estudio de las esencias a partir de nuestros actos, y a este mismo precepto le encontré

²⁹ Todorov, *Op. cit.*, p. 112.

nexos muy similares con la idea de voluntad de Schopenhauer, que trabajé en mi tesis de licenciatura, y es muy interesante ver cómo el pensamiento de diferentes autores de diferentes épocas, hablan de algo muy similar y que tiene conexión, pues para ambos conceptos se parte del cuerpo y da las propias sensaciones que cada uno tiene como cuerpo sensible.

La pintura es de esta manera un medio en dónde nuestros sentidos, nuestra mente y nuestro espíritu trabajan juntos, y ella, la pintura, nos interroga, creando en nosotros una permanente pregunta sobre nuestra existencia, encarando al mundo secreto de las cosas, pero esto sólo se puede dar a partir de nuestro cuerpo, no existe otra manera, pues es nuestro cuerpo el que nos permite percibir el mundo, y cada individuo tendrá una percepción diferente, de ahí la riqueza creativa que se puede encontrar en la pintura y por supuesto en otras artes. Merlau-Ponty, también aborda a la pintura a partir de esta perspectiva, es de esta manera que él nos dice que: "la pregunta se hace en nosotros así como el proceso de pintar", es aquí donde comienza la relación sujeto-objeto, de la que hablaré en el Capítulo 3.

La imagen, nos dice Merlau-Ponty,

viene de nuestra propia mente, a través del proceso de la visión ojo-cerebro, y que en realidad no se asemeja a nuestro mundo visible y real, lo que tiene que ver es el proceso de la percepción, logrando entonces la semejanza, buscando más allá de lo aparente. La prueba es que puedo ver la profundidad mirando un cuadro, aunque todo el mundo estará de acuerdo en que no la tiene y que organiza para mí la ilusión de una ilusión, el espacio en sí.³⁰

Cualidad ésta de la imagen esencialmente pictórica. A manera de completar esta idea, cito a Cézanne: "Pues bien, esta filosofía por hacer es la que anima al pintor, no cuando expresa opciones acerca del mundo, sino en el instante en que su visión se vuelve gesto, cuando piensa en pintura".³¹

En la pintura lo que importa entonces es la relación del entorno con nosotros mismos, es buscar a través de ella lo que le es esencial. Los actos fenomenológicos se encuentran en todos los campos de la vida, y en la creación es mucho más visible, pues el proceso de crear conlleva a una introspección que cada creador debe hacer, en la profundidad de su alma y su pensamiento, tomando a su cuerpo

³⁰Merlau-Ponty, *Op. cit.*, p. 46.

³¹En Doran, *Op. cit.*, p. 87.

como la única y principal herramienta. "El pintor aporta su cuerpo" dice Valéry³, es sólo de esta manera que el proceso mental y espiritual se puede materializar, usando al cuerpo como un mecanismo de expresión, y como una fuerza del mundo visible, que se plasma en pintura, con ayuda también de la memoria visual, y de la historia personal de cada artista, de la que hecha mano, y que le ayuda a seleccionar el tema que habrá de pintar, esto es fenomenología. Al respecto Berenson señala:

La pintura no evoca nada, especialmente menos lo táctil. Hace otra cosa, casi lo inverso: da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del "sentido muscular" para tener la voluminosidad del mundo. Esta visión devorante, más allá de los "hechos visuales", se abre a una textura del ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las censuras que el ojo habita, como el hombre a su casa.³²

Es la abstracción cualidad intrínseca de la pintura por su bidimensionalidad, la cual se transforma a base de la ilusión y de nuestra percepción del mundo. Así logramos crear y creer en los mundos que la pintura nos presenta. Éste es uno de los factores que mencioné al inicio de este capítulo y que es importante recalcar pues partiendo de este "simple" principio, la pintura por esencia es abstracta. En segundo lugar si nos basamos en la palabra abstracción que encontramos en los diccionarios, tanto la pintura figurativa como abstracta son la sustracción de un todo, es una elección de un tema o de un momento.

Otro de los elementos importantes que para mí existen dentro de cualquier pintura, y que se usa como un elemento compositivo, como una herramienta, es el color, el cual pensándolo como materia palpable, es algo concreto, pero que al ser plasmado en la tela y tener una relación intrínseca con la forma, el fondo y con el mensaje psicológico, el color se convierte en algo inmaterial, es la quinta esencia del espíritu creador-pictórico, y es que el color es el espejo de las emociones, las cuales siempre tendrán un sentido simbólico individual, así para algunos el negro puede ser la fuerza o el sexo, para otros el blanco puede ser la tristeza; aunque se sabe que al color se le ha dado connotaciones sociales, que todos podemos distinguir; pero que en el acto creativo esto no se aplica, y es así que el color es para mí, por demás, un elemento abstracto y de expresión de vital importancia en el sentido trascendente de cualquier pintura; el color es algo

³² Citado en Merlau-Ponty, *Op. cit.*, p.56.

“vivo”, es la tarjeta de presentación que puede hacer que identifiquemos a un pintor o a una pintura.

El color hace vibrar los sentidos de manera más directa, nos entristece o alegra; sentimos que una obra es fuerte en su discurso cuando el color lo está reforzando, el color es algo que sublima todas las cosas, a través de ser el un “personaje” con vida propia. En palabras de Merleau-Ponty:

El color es el lugar en que nuestro cerebro y el universo se juntan, no se trata entonces de los colores, simulacro de los colores de la naturaleza, se trata de la dimensión del color, la que crea de sí misma, a sí misma las identidades, las diferencias, una textura, una materialidad, alguna cosa... La vuelta al color tiene el mérito de acercar un poco más al “corazón” de las “cosas”.³³

Lo importante es no confundir a la abstracción como movimiento, sino como concepto en su más amplio sentido de lo que hemos estado hablando, abstracto en relación con lo representado y como precepto de un movimiento.

Aquí lo interesante es ver cómo, hoy en día, la abstracción como movimiento pictórico es parte de la plataforma de las vertientes visuales en el mundo, el cual se ha vuelto cada vez más ecléctico, pues los artistas, ya no tienen una “bandera” como tal, con la que defiendan a un movimiento específico, y los postulados que plantee dicho movimiento, como es el caso de todos los ismos de la historia del arte; por ejemplo: el impresionismo y sus pintores impresionistas o el surrealismo con los pintores surrealistas, o el expresionismo abstracto con sus pintores, etcétera. En el presente los ismos ya casi no existen, los artistas hacen uso mayormente de su libertad en aras de la originalidad, haciendo mezcla de estilos en su forma de expresar. Es de esta forma que un sector muy grande de la población artística visual trabaja más comúnmente con las “nuevas” expresiones artísticas como, por ejemplo, la multimedia el performance o la instalación, claro que cada una de estas vertientes tienen ya su propia historia y su propio desarrollo.

Conclusiones

Finalmente, es importante resaltar que el proceso de crear una pintura requiere de un pensamiento abstracto, como principio esencial, y que como espectadores al ver esta pintura abstracta o semiabstracta, lo mejor es siempre ir más allá de

³³ *Ibidem*, p. 72.

los límites de lo observado, y de abrir nuestro pensamiento y nuestras sensaciones a lo que aparentemente no comprendemos y no prejuiciar a lo representado, llámese pintura abstracta o figurativa

La pintura se tiene que entender a través de los sentidos y luego comprenderla como un proceso de conocimiento que es muy complicado, en donde, por supuesto, interviene el intelecto; pues se cree que el arte sólo es visceral, y no puede haber alguien con una buena técnica o con "muchas ganas" de decir algo, si no parte en conjunto con las ideas y con un proceso intelectual de introspección.

La abstracción me interesa como un principio de representación, es decir, como una forma de ver al mundo, no como un espejo de sí mismo, sino como un todo del cual soy parte y este mundo es parte de mí, sin diferencia alguna; la abstracción, como un estado mental, de síntesis, para sentir al mundo y expresarlo de esa forma, pues permite una mayor libertad en nuestra relación con la realidad; por ello soy pintora abstracta, pues las ideas se plasman en su esencialidad, nos permite leer atrás de los objetos, dentro de ellos, es decir, de la vida misma. Lo interesante dentro de la naturaleza muerta es que siendo tan representativa, podemos apreciar claramente su parte abstracta, por los objetos que toma como ejes principales. En este sentido la naturaleza muerta es importante porque, como en ningún otro género, podemos apreciar la vida que corre paralela a la de nosotros, la vida sencilla que nos alimenta, a través de su propia belleza, de lo que permanece en el tiempo, aparentemente sin descomposición. Ahí están las frutas y las verduras que sufren como nosotros de lo indecible "la muerte", ellas son producto de la naturaleza que nos recuerdan el proceso de la vida y la muerte. En cuanto a los otros objetos "inanimados", es muy interesante ver cómo se proyecta en ellos un significado que va más allá de su simple estructura, un significado moral, ético o religioso, o simplemente como estilo de vida. Estos objetos se siguen resignificando y se siguen utilizando en un continuo como elementos en la pintura de hoy en día.

Los procesos abstractos dentro de la naturaleza muerta es algo de lo esencial en el capítulo, pero también constituye el mostrarnos nuestras actividades más elementales que ejecutamos como seres humanos. Es recordar la belleza del acto más simple como el comer, el cual si lo valoramos se podrá convertir no sólo en una obligada necesidad sino en un rito, que hablará de nosotros mismos.

La pintura es una forma de expresarse, es al fin y al cabo un "artificio" en el que pasan muchas cosas, en la que, a través de los siglos ha creado su propio mundo de "extrañezas", que nos hacen reflexionar sobre nuestra propia existencia.

La pintura propone una forma de mirar las realidades, de acercarnos a ella, con una posibilidad infinita de entender lo que nosotros reconocemos como real y también encontrando otras posibilidades como la abstracción, que existe desde que el hombre empezó a expresarse. La pintura es la forma en que el ojo, la mano y la mente decidieron para casarse y hacerse uno solo.

Pues si en pintura, ni aun en otros campos, no podemos establecer una jerarquía de las civilizaciones, ni hablar de progreso, no es porque algún destino nos retiene atrás, sino más bien porque en un sentido la primera de las pinturas iba hasta el fondo del porvenir. Si ninguna pintura termina la pintura, si ninguna obra se acaba absolutamente, cada creación cambia, exalta, recrea o crea de antemano todas las otras. Si las creaciones no son adquisiciones, no es sólo porque pasen, como todas las cosas, es también porque tienen casi toda la vida por delante.³⁴

Es por ello que el arte en general, nos brinda una de las mejores posibilidades para que nuestro espíritu, pueda recrearse en sí mismo, y prolongar su vida, infinitamente, mientras las herramientas de la creatividad sigan existiendo, paralelas a la humanidad; dejando de esta manera el vestigio de la expresión más pura y universal.

³⁴ *Ibidem*, p. 85.

Capítulo 3

LUZ EN LA COPA

Estudio de la relación formal y simbólica entre sujeto
y objeto dentro de la naturaleza muerta.

*La noche a veces aviva una planta singular cuya lumbre
descompone. Los cuartos amueblados en macizos de
sombra. Su hoja de oro se sostiene impasible en el
hueco de una columnita de alabastro. Por un péndulo
muy negro... Entretanto la vela, por la vacilación de las
claridades sobre el libro, al brusco desprendimiento de
los humos originales, anima al lector luego se inclina
sobre su plato y se ahoga en su alimento.*

"La vela", en *De parte de las cosas*,
FRANCIS PONCE

El problema del objeto ha sido siempre una pregunta por contestar, o por lo menos como una duda permanente de nuestra existencia. Es a través de los objetos que nos allegamos al mundo que conocemos como real y que nos permite tener un parámetro de lo mismo, comprendiendo las diferentes dimensiones de la realidad así como su contexto. Esto se da por medio de la percepción en cada individuo. Entendiendo al objeto no sólo como todas las cosas que nos rodean, sino también el "objeto" universal que somos nosotros mismos, en compañía de la naturaleza. De esta manera me parece importantísimo relacionar el objeto con el ser, punto medular de este capítulo.

"Dícese que a continuación de la sustancia (VI.1, 15) hay que poner lo que se da en ella, como por ejemplo la cantidad y el número ese cuánto que designa un

género distinto luego la cualidad, que comporta otro género y, de igual modo, ese actuar que hace mención de un nuevo género, dado que la acción se apoya en la sustancia”.³⁵ Y por esto precisamente me interesó Plotino, pues habla de las sustancias de las cosas y de cómo a partir de ella, se da la cualidad de los objetos, y es esta cualidad la que los hace que se distingan unos de otros, perteneciendo así a un género; relacionándose directamente con el género de naturalezas muertas que es el género pictórico que habla de los objetos. Otro punto importante es que Plotino piensa que tanto las plantas como los animales con sus propias características y magnitudes pertenecen a una unidad universal, evidentemente al ser Plotino un filósofo neoplatónico cree que es en Dios de dónde reciben su ser todas las cosas; esto tiene una contradicción con la fenomenología que trata de las esencias de las cosas y de nuestros actos, pero para mí sin llegar a rigores filosóficos encontré que Plotino habla de las cosas a partir de sus cualidades y él mismo dice: “nuestro mundo sensible es como la imagen del mundo inteligible”, así como de la idea de que las cosas son en sí mismas y su cualidad parte de el mismo objeto, es por ello que encontré una relación cercana entre Plotino y Merleau Ponty, pues para Merleau Ponty el objeto es el que nos presenta el mundo sensible y entre el objeto y nosotros existe una empatía que nos permite explicarnos algunas fases de nuestra existencia; en que finalmente, el primero habla de sustancias y el segundo de esencias las cuales son cosas diferentes pero muy cercanas; para mí fue importante estudiar a Plotino porque me permitió entender al objeto a partir de su cualidad y número, relación por demás interesante aplicada al género de la naturaleza muerta, ya que en este género pictórico encontramos una diversidad de objetos, tales como platos, copas, uvas, manzanas, etc., y ésta relación se da en la medida de qué cualidad tiene el objeto, cualidad que va desde su color, forma, textura y la cantidad en la que se presenta así como su relación con los demás objetos la cual cambia la apariencia exterior pero no su esencia ni su sustancia.

Uno de los aspectos que trata la pintura, es la condición del objeto entre semejanzas y significaciones con el mundo exterior y el interior de la pintura. Así se logra que lo imaginario tome una vida propia, y que el objeto exista aun en la bidimensionalidad que nos presenta la pintura, y que con sus propios elementos que la constituyen como son el espacio, la luz y el color, etc., participando de manera estrecha la percepción del pintor que se sirve de su

³⁵Plotino, *Op. cit.*, p. 15.

propio cuerpo y de éstos elementos pictóricos, pues el artista es así mismo un objeto del mundo, ya que es una especie de tamiz vivencial, emocional y sensorial por dónde se filtran las cosas, y pueden existir; así en el caso de la pintura, esta es un ver al mundo como una imagen constante, dónde el artista lo recrea por medios estéticos y artísticos. A esto nos dice Merleau Ponty: "El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser un cuadro, y lo que le falta al cuadro para ser él mismo..."³⁶ De ahí vienen las relaciones entre los objetos y nuestra existencia por medio de la pintura y también en un sentido general y universal, a esto me remitiré a la relación que plantea Plotino en su libro Eneada sexta en la que establece que el objeto tiene dos grandes vertientes²: primero diremos que por un lado está el objeto aprendido y por el otro está el objeto sensible; el primero es aquel del que vamos teniendo conciencia, a partir del momento en que nuestros sentidos van madurando y hacen que vayamos descubriendo el mundo desde una edad muy temprana; el segundo es cómo nos relacionamos con el objeto y la elección que hacemos de ellos en el transcurso de nuestra vida.

Como pintores elegimos los objetos que queremos pintar. Esto lo relaciono con lo que se mencionó en relación a Plotino ya que como seres humanos durante toda nuestra vida conocemos de manera consciente e inconsciente a los objetos de nuestro entorno, pero como pintores se trata de una elección personal y compleja, la cual lleva un tiempo de depuración a través de varios procesos complicados, que tienen que ver fundamentalmente con el inconsciente del pintor y sus objetos aprendidos, los cuales son los primeros que retoma para trabajar, pero después, de un proceso muy depurado y de un largo tiempo, el pintor por elección y por su propia voluntad va realizando una selección consciente de aquellos objetos de los cuales se va apropiando a partir de irlos pintando, y es así que recrea el mundo que el pintor quiere ver y mostrar, un mundo que vive gracias a su percepción. Aquí está el primer principio de relación del pintor con el objeto, y con el cual logra enriquecer sus procesos creativos.

Para ir clasificando a los objetos los vamos ordenando según su género y sus cualidades comparativas, como son las magnitudes, el estado físico, y las cantidades en que se nos presente dicho objeto; respecto a la cantidad según el propio Plotino, ésta no modificará las cualidades del objeto, pues esta comparación está determinada por nuestro pensamiento, es así que la comparación en cuanto a tamaño, textura, color, etc, es realmente algo que ponemos nosotros en las cosas.

³⁶ Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 36.

Por ello, para mi, el tiempo juega un papel muy relativo, pues las cosas existen de antemano a nuestro pensamiento, es decir, son intuitivas, y son en sí mismas, sin relacionarse con las otras cosas, como si fuera un mundo aparte. Cuando ya existe la relación de esa "cosa" pensada y lo que me rodea para en este caso crear una imagen, los significados se multiplican, complejizándose. Las cosas nos rodean permanentemente, haciendo que el mundo sea como un rompecabezas, en dónde vamos armando una imagen completa a partir de nuestra percepción; en dónde nosotros, como sujetos, poseemos a la cosa y la cosa es poseída, esta es una relación entre muchas, pues también en el mundo en sí de las cosas, unas son poseídas y otras poseen. Así esta serie en cadenas de reacciones en nuestro pensamiento, van conformando nuestra elección, individual, sobre las cosas que nos place mirar, observar, apropiarnos de ellas, para luego pintarlas.

Este aspecto lo podemos apreciar como una manera de subordinación jerárquica que se da hacia adentro de las naturalezas muertas, ya que a partir de una composición determinada, un objeto que dentro de la misma ejerce el papel más importante en relación a los otros, por su disposición dentro del cuadro. De esta manera todos los objetos marcan una estrecha relación en el todo del cuadro, a través de tocarse por superposición, de la relación sutil de sus contornos del tamaño, forma, color coexistiendo entre sí mismos, pero al mismo tiempo creando un nuevo mundo a partir de su relación en el conjunto. De esta manera, lo que se crea en cualquier pintura, pero particularmente dentro de las naturalezas muertas es que éstas relaciones creadas dentro del cuadro, permanecen al tiempo y espacio, han quedado ahí plasmadas como muestra de que el mundo crea relaciones muy complejas, y esto mismo sucede con la pintura, que tiene la ventaja de sobrepasar al mismo tiempo y permanecer en sus relaciones intacta.

Por ello es que "los sujetos no son relativos sino la realidad misma de la relación".³⁷ Así Plotino nos dice que hay relaciones que siguen existiendo a pesar del tiempo, como por ejemplo la del padre y el hijo, pues aún muerto el padre, el hijo sigue siendo y seguirá siendo el hijo y el otro el padre, no importa que alguno de ellos muera, por lo que aquí no importa el tiempo y por lo tanto la relación es permanente.

Otra forma que crea la pintura con respecto a lo anterior, es la relación pintor-pintura, pues existen objetos de los que el pintor se va apropiando hasta lograr un estilo, a tal grado, que aún muerto el pintor, la pintura seguirá existiendo

³⁷ Plotino, *Op. cit.*, p. 48.

e identificándose con el estilo específico del pintor, entonces la relación entre sujeto y objeto será permanente.

En específico con el género de las naturalezas muertas, el pintor elige un objeto que será su modelo (no importa si es del natural o no) y lo pintará repetidas veces logrando que a través de la pintura "posea" en sentido estético a una copa, una jarra, o algunas manzanas, y entre otros aspectos se identificará a su obra por ello, pues cada copa o jarra tendrán las características de esa posesión del pintor, esto por medio de una intrincada composición, logrando que se personalice el objeto y tenga la dimensión de "único" por lo que la relación entre sujeto y objeto es nuevamente permanente.

Esto conlleva a una paradoja: la separación del pintor y la pintura, pues el cuadro existe en sí mismo, teniendo en su mundo interior objetos que poseen y son poseídos en relaciones permanentes, hasta que el cuadro vive casi infinitamente en el tiempo. La pintura nutre su mundo de las relaciones que crea con los objetos, partiendo de sus formas, las cuales van a ser el parámetro de las mismas, a lo que Plotino dice: "estas relaciones son razones y que sus causas mismas no son otras que la participación en las formas".³⁸

Esto permite que los objetos, y su interrelación entre ellos, no importa si son semejantes o desemejantes en sí mismos o en relación con los demás, es que entonces deberá tomar en cuenta el contexto donde se encuentre el objeto, pues éste se conceptualizará según lo que le rodee, y cómo se presente en cierto "ambiente," será la lectura que haremos del mismo. En este sentido nos afirma Plotino: "de lo que es doble y de la duplicidad afirmaremos lo mismo que de lo blanco y de la blancura, esto es, que no se consideran una misma cosa".³⁹

Por ello lo intrínseco dentro del objeto es lo que va a determinar su relación con los demás objetos, viniendo está relación comparativa de nuestro pensamiento y de nuestra percepción, sin que por ello el objeto modifique sus características esenciales. Por lo que el ser de todo objeto tiene un sin fin de cualidades que conllevarán a sus propios actos de sustancias, es decir que cada cosa nos muestra una actitud frente a una circunstancia dependiendo de sus sustancias esenciales por lo que estas esencias del objeto van ligadas con la forma del mismo, que es lo que lo va a determinar, como "eso", es decir, sus particularidades y no como otra cosa.

³⁸ *Ibidem*, p. 52.

³⁹ *Idem*.

Para Plotino las semejanzas vienen ligadas precisamente a lo que menciono arriba, pues habrá objetos que compartan la sustancia de la blancura, como concepto, pero no del blanco como color; aquí se relacionan ambos autores, pues sobre este concepto nos dice Merleau-Ponty: "Ser y formas son uno mismo, un mismo ser se muestra de maneras diferentes",⁴⁰ así clasificaremos a los objetos, a partir de su forma y apariencia con adjetivos como: áspero, liso, denso, que son cualidades intrínsecas. Para Plotino denomina al cuerpo, como el exterior del objeto que se clasificará según nuestros sentidos (vista, oído, olfato, tacto) y denominará al alma como la potencia del objeto que ejerce sobre otro objeto, en una armonía con la cualidad; a lo cual agregaría que no necesariamente se ejerce un poder sobre otro objeto, sino que este poder también puede ser llevado dentro del mismo objeto.

En este primer acercamiento general del objeto, planteándolo de una manera filosófica a través del pensamiento de Plotino, he podido observar que esto está ligado profundamente a la vivencia del objeto dentro de la pintura.

Considero que en un porcentaje muy alto la fenomenología está presente en esta relación sujeto-objeto, pues el pintor se nutre de la vivencia personal del objeto, ya sea de manera directa con los objetos de su elección o de que la elección sea de manera mental. En ambos casos, claro está, existe un proceso de percepción y de pensamiento racional, intelectual y conceptual.

Por lo que creo importante ahondar ahora en el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, autor que ha tocado el tema del objeto en relación directa con la pintura y con la fenomenología de la percepción.

Es interesante ver cómo se ha trabajado al objeto dentro de otros campos del conocimiento, y uno de estos campos que por antonomasia es opuesto al arte es la ciencia; a lo que nos plantea Merleau-Ponty que en la ciencia es siempre un "objeto" general, el cual es despersonalizado, pues está afuera del científico, para así poderlo estudiar. En cambio en el arte el objeto es totalmente personalizado pues se crea y vive dentro del artista, pues él no lo estudia, lo vive.

De esta manera el objeto, en el artista, no necesita una explicación previa, como en la ciencia, es decir, el científico toma al objeto con un conocimiento que de antemano obtuvo, por medio de una investigación, y hasta ese momento abordará a dicho objeto, teniendo aunque sea sólo en el papel cierta certeza, de lo que podría encontrar en su objeto de estudio. El científico hará, pues, de su

⁴⁰ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 73.

investigación, algo tangible y concreto; en cambio, el artista "simplemente" toma al objeto como algo inherente a él, como una pertenencia de su propio cuerpo. Esto lo logra a través de sus sentidos, como una prolongación de sí mismo y del mundo.

Esta idea también tiene que ver con el sentido que trabajé en mi tesis de licenciatura del concepto de Schopenhauer. "El mundo es mi representación", es así que de esta manera, y a través de nuestro cuerpo, vamos a relacionarnos con los demás cuerpos u objetos. En esto también coincide Merleau-Ponty, pues él nos dice que es el pintor quien aporta su cuerpo y espíritu, transformando al mundo en pintura "como si hubiera en la ocupación del pintor una urgencia que pasa por alto cualquier otra urgencia. El pintor está ahí, fuerte o débil en la vida pero soberano evidentemente en su modelo de rumiar el mundo, sin otra "técnica" que la que sus ojos y sus manos se dan fuerza de pintar."⁴¹ El pintor digamos está dentro de una burbuja, él tiene su propia perspectiva del mundo, a su vez, en otra burbuja se encuentran los "objetos", a los cuales se acerca a ellos a través de su mirada y de su voluntad, haciendo una elección, de ciertos objetos que van de acuerdo a una armonía física y espiritual. Como individuos elegimos las cosas que queremos ver, y eso es lo que nos constituye como seres diferentes y por consiguiente con una percepción diferente, esto hará que las burbujas independientes, ahora se fusionen en una sola. De esta manera el pintor y su objeto son inseparables, se pertenecen y se apropian recíprocamente; van de la mano el ser, la voluntad y la proyección. Esta proyección va en relación con nuestro cuerpo, y es uno de los fundamentos de la fenomenología, es sólo con el cuerpo y por medio de nuestro cuerpo que el mundo tendrá una correspondencia vital, a lo que Merleau Ponty plantea: "Yo digo de una cosa que es muda, pero mi cuerpo, el, se mueve, mi movimiento se despliega. No está en la ignorancia de sí, no es ciego para sí, irradia de un sí mismo....."⁴²

El pintor es el sujeto el cual a través de su cuerpo, y de su voluntad, logra una proyección de sí en los objetos, pues por medio de la pintura es que el pintor elige los objetos, por medio de los cuales aprehende el mundo. Mantiene una relación recíproca con el objeto, pues la pintura se convierte en un espejo.

Todo este universo elegido, al convertirse en pintura, y ésta se convierte en un cuadro, el cual ya es en sí mismo un objeto; además de contener un mundo vívido y vivido; es decir, otorga el contenido de la pintura.

⁴¹ Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Op. cit., p. 123.

⁴² *Ibidem*, p. 132.

Llegado a este punto, dónde el pintor se desprende físicamente del cuadro pintado, o de la pintura hecha cuadro, sucede que se convierte en un objeto en sí mismo, contenedor de una forma particular de ver el mundo, y se hace independiente del sujeto que lo creó; convirtiéndose de esta manera en un mundo de lo visible, esto es, la pintura misma, que tendrá nuevas relecturas, a partir de la riqueza e individualidad que en cada espectador encuentre al tener contacto con dicha obra, en un mundo resaltado por el ojo que se reconstruye en formas, llevándose a cabo una recodificación de la existencia visual, a través de la pintura, "... el ojo es eso que se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano."⁴³

En esta cita Merleau-Ponty nos plantea algo muy importante, que es la relación de la mente, los ojos y las manos, pues la imagen viene de nuestro interior, no está afuera de nosotros, y entonces esta imagen viene a partir de las semejanzas que nosotros hacemos de los objetos.

Para mí las cosas se usurpan unas a otras porque están fuera de sí mismas, es como la ley de la supervivencia, pero no precisamente como la supervivencia natural, en la que el pez más grande se come al más chico, o en el caso del camuflaje en que cada animal logra complicados esquemas de diseño como un disfraz para pasar inadvertido o para agazapar a su presa. En el caso de los objetos dentro de la pintura se trata de una supervivencia conceptual, es decir, que el objeto encuentra diferentes lecturas a su significado intrínseco. Esto se logra en la pintura por el color, la luz, y las herramientas que, a través de los sentidos del pintor, los objetos se vuelven estéticamente, éticamente importantes, por lo que es importante recordar que sólo a partir de nuestra elección como sujetos universales es que el objeto se dimensiona de una manera diferente, logrando vivir de una manera independiente del sujeto y entonces la pintura se hace un mundo único con sus propias leyes de causa-efecto.

"Esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias camales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas, abstracción al fin y al cabo."⁴⁴ Aquí Merleau-Ponty habla de lo que es la tesis de este trabajo, pues para mí, en esencia, la pintura es abstracta, pues recrea y replantea nuestro mundo, logrando confundir nuestros sentidos, pues la pintura trabaja con la representación de nuestro entorno, sublimando nuestro pequeño universo, para aspirar a lo universal.

⁴³ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁴ *Idem*.

Como hemos podido observar, esta conexión de la cual nos habla Merleau-Ponty entre sujeto y objeto y la vida de los mismos, tiene que ver con la fenomenología, "que es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la conciencia." Pero "la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su "facticidad"... una filosofía para la cual el mundo siempre está ahí"⁴⁵.

Así la fenomenología nos acerca al mundo de la intuición subjetiva y nos acerca a la parte orgánica de la vida, luego de un proceso de concientización, la fenomenología nos acercará al mundo a través de sus esencias en relación con nosotros mismos. En esta escuela filosófica, el sujeto, importante también para Husserl, es más que nada un mediador entre las cosas del mundo y su propia psique, lo pone al mismo nivel que el mundo.

De esta manera al conocerse a sí mismo se conoce también el mundo y de esta forma el sujeto regresa al mundo integrándose completamente con él. Aquí también observo una idea interesante: que el mundo es uno mismo y viceversa, esto se conecta con la idea del filósofo Schopenhauer, pues él dice yo soy el mundo y él es mi representación. Nos hacemos uno solo con el mundo, percibiéndolo a través de nuestros sentidos, es estar con y es estar en. Y sólo con nuestro cuerpo es que podremos sentir el mundo, por ello el dolor sólo tiene presencia cuando se trata de mi dolor, a esto Merleau Ponty plantea: "El análisis reflexivo ignora el problema del otro, así como el problema del mundo, por que hace aparecer en mí, con los primeros albores de la conciencia, el poder de encaminarse a una verdad universal... buscar la esencia del mundo no es buscar lo que éste es en idea, una vez reducido a tema de discurso, sino lo que es de hecho antes de toda tematización, para nosotros."⁴⁶

De esta manera vemos que el mundo está antes que cualquier conocimiento, por lo que primero hay que sentir al mundo y percibirlo a partir de nuestras sensaciones dadas por nuestros sentidos; en el caso de la pintura creo que esto deriva también en la capacidad de asombro ante el mundo y de la selección que de dichos objetos realizamos como pintores. Por lo que creo la pintura está muy conectada con la fenomenología, pues el conocimiento del mundo es de primera instancia una relación primigenia del ojo y el objeto, de una seducción del mundo

⁴⁵ *Fenomenología...* Op. cit., p. 7.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 20.

en el plano imaginario, de una pasión entre sujeto y objeto y como éste desenlace va llevando al pintor a ir seleccionando con su libre albedrío las cosas que le parezcan dignas de ser pintadas.

En este devenir del proceso dentro de la pintura, el pintor va reflexionando de una manera más consciente sobre el porqué de este objeto y no de otro, pues es como sujeto que se conecta con ciertas imágenes. Esto se debe a que el pintor vive el mundo a través de sus ojos y de todos los demás sentidos, y hace de esta vivencia algo palpable a través de su percepción única en el mundo como único es él y único su mundo que es inseparable de él.

El mundo traducido a la realidad se ha volcado en la pintura desde que el hombre ha existido, como una forma de representación de este mundo, pues parecería que el hombre desde la edad primitiva quisiera representar la realidad. Considero que ha querido representar su mundo interior volcado en las vivencias de lo exterior, que sin importar lo que se representa en la pintura, pues como ya lo mencioné anteriormente la pintura en esencia es abstracta, y sólo importará en la medida en que el pintor se apropie de lo pintado, creando un mundo de sí y para sí, que enriquece nuestra realidad, pues hemos como humanos, de recrear nuestro mundo, para tratar por medio de los objetos, de ser seres universales.

En la historia de la pintura los géneros se fueron dando como una respuesta a una época, a un pensamiento, en los que se trabajó con el tema religioso, el desnudo, el retrato, pero donde primeramente se pinta a los objetos como tales, por su belleza, por su "humanidad", la cual la cargamos nosotros mismos, por su forma o por su significado.

Y donde se le dio al objeto una jerarquía, la importancia del primer personaje, como si habláramos de un retrato o un desnudo fue dentro de la pintura de género: la naturaleza muerta, a la cual siempre se le consideró un género menor en el siglo XVII y tal vez hasta nuestros días, pero ha sido un género que como todos los demás ha sobrevivido a diferentes épocas, hasta llegar al presente. Mi interés por el género va más allá de razones estéticas, pues gracias a este género pictórico es que descubro al objeto como una verdad de un universo cerrado, verdad que acierta a acercarnos a nuestro mundo, a representarlo para conocerlo mejor, pues para hablar de nosotros mismos, es importante ver cómo a través de la historia de la humanidad, hemos dado significados a los objetos, significados que se convierten en conceptos universales. La pintura ha sido nuestra memoria en imágenes, y encontramos en su propia historia que no era necesario para hablar del hombre pintar al hombre mismo, sino que se puede hablar del hombre

y de nuestra humanidad pintando objetos; es a través de esta transferencia que se le hace al objeto de una vivencia personal que hace que él mismo sea nuestro reflejo de la percepción del mundo y de nosotros mismos: "naturaleza muerta, autorretrato sin rostro", frase del ensayista mexicano Jaime Moreno Villarreal que nos dice, en pocas palabras, que la naturaleza muerta habla de nosotros mismos, como la haría un autorretrato, pues hay que recordar que el autorretrato es un género pictórico que habla de la persona que se pinta a sí misma, es decir, que por medio de la pintura uno habla de sí mismo, y la naturaleza muerta de la misma forma habla de nosotros mismos, pero lo hace de una forma indirecta, sin un rostro, de una forma anónima, es decir, los objetos "personalizan" nuestras vivencias.

De esta manera, la naturaleza muerta es el género de los objetos, los cuales son la representación simbólica de una clase social, o de un concepto moral, o espiritual, creando de esta manera una forma de acercarnos a la verdad, una verdad por supuesto no totalizadora, sino una verdad que habla de las esencias de nuestra existencia, encaminada a la existencia universal. Definitivamente existen muchas otras formas de acercarse a esta universalidad, pero el arte es una manera sensible y espiritual de hacerlo. Por lo tanto, la pintura es y ha sido un testimonio visual de nuestro paso por el mundo, creando nuestra idea de la verdad en la existencia de los objetos representados en el cuadro, de suyo tan cotidianos que parecerían pueriles, pero que al ser representados cobran tal vitalidad que trascienden sus esencias inmediatas para hablarnos de la esencia misma del universo, logrando que el objeto viva del mundo y para él. La verdad sólo está dada por nuestra propia percepción y los límites de nuestro propio cuerpo. "Buscar la esencia de la percepción es declarar que la percepción no se presume verdadera, sino definida para nosotros como acceso a la verdad".⁴⁷

Esta verdad está dada de antemano por el mundo ya existente, y aún los objetos hechos por nosotros toman su propio curso integrándose a este mundo, por lo que también son en sí mismos, convirtiendo su propia verdad a priori, por lo que esta percepción está dada por nuestro sentir, siendo la puerta a esta verdad más allá de nuestra propia percepción. Cada objeto opera según el sujeto que lo percibe y siente, y esto a partir de sensaciones sobre algo determinado; así los colores o la imagen de una silla o mesa se da a partir de hacer contacto con ellos y al apreciarlos e identificarlos nos fusionamos, sólo a partir de tener

⁴⁷ *Ibidem*, p. 11.

conciencia de nosotros mismos y de nuestro mundo alrededor, es que podemos reflexionar sobre ellos, a esto le llama Merleau-Ponty sensación intencional.

Yo contemplo el azul del cielo, no soy ante él mismo un sujeto acósmico, no lo poseo en pensamiento, no despliego ante él mismo una idea del azul que me daría su secreto; me abandono a él, me sumerjo en este misterio, él "se piensa en mí", yo soy el cielo que se cura, se recoge y se pone a existir para sí, mi consciencia queda atascada en este azul ilimitado. Pero el cielo no es espíritu, ¿y qué sentido puede tener decir que existe para sí? Verdad es que el cielo del geógrafo o del astrónomo no existe para sí. Pero el cielo percibido o sentido, subtendido por mi mirada que lo recorre y lo habita sí puede decirse que existe para sí, puede decirse que existe para sí, en cuanto que no está hecho de partes exteriores, que cada parte del conjunto es "sensible" a lo que ocurre en todas las demás y que las "conoce dinámicamente."⁴⁸

En este párrafo Merleau-Ponty nos deja ver muy claramente cómo, a través de la parte sensible, lo que llamará la fenomenología la vivencia, y Schopenhauer la voluntad: "yo soy el mundo", es que nos acercamos a ese mundo para hacerlo nuestro, a través de un conocimiento que tenemos a priori de las cosas, he nacido con el cielo, el sol, el agua, y lo que ellos me han regalado como parte de mi conocimiento del entorno, del mundo, después lo devuelvo cuando mi consciencia sensible me hace percatarme de mi ser sensible y pueda entonces "sentir" de nuevo al cielo, al sol y al agua, como "objetos" en sí mismos, capaces de desplegar su totalidad en nuestra percepción y, así, enriquecer nuestra existencia, dentro del mundo como voluntad y sujeto junto con el objeto.

Así la fenomenología nos dice que cada acto personal nos lleva a una situación que vivida en nuestra percepción depende de ese hilo frágil para sentir de esa o cual manera una situación u objeto determinado. Es así que para la fenomenología de la percepción, "eso" que se percibe y es percibido depende solamente y en exclusión del que la percibe, por eso el cielo del pintor será diferente del cielo del geógrafo, aunque el cielo siga siendo el mismo. Una manera de compartir esta experiencia es a través del arte, pues en él se transfiere la experiencia, con las herramientas de la sensibilidad, y se va conectando a la perspectiva de un artista, es decir, como él las ve, con las otras sensibilidades en particular, buscando una empatía espiritual. Por esto aunque en la historia de la pintura los mismos temas han sido tratados, la perspectiva cambia a partir de la individualidad del artista, y de su percepción del mundo.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 230.



Pieter Claesz, *Naturaleza muerta con copa de vino y copa de plata*, sin fecha, óleo / madera, 42 x 59 cm



Pieter Claesz, *Naturaleza muerta con pescado*, 1636, óleo / madera, 36 x 49 cm

El nacimiento y la muerte nos dan una sensibilidad universal acorde con lo que nos rodea, para ser nosotros en sí mismos y con los otros objetos que igualmente existen en sí mismos y coexisten con nosotros. En el caso de la pintura, y en específico de la naturaleza muerta, el acervo de objetos que cada pintor tenga determinará el estilo y el qué y el cómo va a abordar dichos objetos, aunque en la naturaleza existen ciertas “reglas de composición”, que los pintores del mismo género han seguido, cada uno a puesto su “propio cuerpo”, “su propia vida” en su objeto, y en este sentido hay objetos que se repiten dentro del desarrollo plástico de un pintor en el afán de apropiarse de los mismos trascendiendo el tiempo y el espacio a través de estos objetos plasmados; por ejemplo, en el caso de Chardin existe una jarra de porcelana típica del siglo XIX, que la pinta en diferentes entornos, vista desde diferentes puntos, pero sin que esta jarra pierda su sentido de jarra, sino que se convierte en su personaje principal; en el caso de los Heda, pintores holandeses del siglo XVII, pintan constantemente una copa de plata, hermosa, la cual también participa en diferentes contextos, sin alterar su esencia, convirtiéndose en un personaje igual de protagónico como la jarra de Chardin. En el caso de Cézanne su objeto son las manzanas un distintivo las cuales se convirtieron en el eje de una parte importante de su obra; aquí lo esencial es resaltar cómo los objetos toman una dimensión diferente, no en su esencia de ser en sí mismos, lo que los hace jarra, copa, manzanas, sino que se convierten en diferentes en cuanto a cualidad estética (como Plotino y Merleau-Ponty nos dicen que nosotros le inferimos las cualidades al objeto) a través de la percepción que cada pintor le dona a su objeto, pues en ello está su acto de vida, que queda para la posteridad, eso es lo que logra la pintura, una magia de la eternidad objetual.

La percepción nada debe a lo que por otra parte sabemos del mundo, no se da por la categoría de causalidad, sino como una re-creación o una reconstitución del mundo en el mundo físico, en los “estímulos”... no puede tratarse de describir la percepción cómo uno de los hechos que se producen en el mundo, por que nunca podemos borrar del encierro del mundo esta laguna que nosotros somos y por donde este llega a existir para alguien, ya que la percepción es el “defecto” de este gran “diamante”.⁴⁹

El diamante es el mundo que nos rodea, y para tratar de llenar esa laguna, necesitamos del cuerpo trascendental del que habla la fenomenología, y ese

⁴⁹ *Ibidem*, p. 221.

“defecto” de la percepción, creo que es un mal necesario, ¿pues de qué otra manera nos podríamos acercar a ese diamante?, ¿y de qué otra manera pulirlo?, sino a través de nuestra aprehensión a los objetos, para llenar la laguna vacía, y el apropiarnos de los objetos sólo puede ser a través de la percepción, como dice Merleau-Ponty, como una re-creación reconstitución del mundo y de nosotros mismos, de la manera más global y universal de lo que seamos capaces, aunque esto siempre será parcial.

La percepción entonces se relaciona con la sensación, que es “la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo.”⁵⁰ De esta forma a través de la sensación vamos tomando una conciencia más exacta del mundo objetivo, de manera directa, pues la vivencia se dará como un choque, esto propiciado por la sensación, aunque Merleau-Ponty separa la sensación de la percepción, poniendo a la percepción como algo aún más elevado, pero pienso que una nos lleva a la otra, por lo que para mí no están separadas, antes que percibir el mundo se nos presenta, a manera de una primera impronta o sensación, un color o una forma como una totalidad, sin un detenimiento de lo que es ése preciso color y qué nos está determinando, así, a través de la sensación poseemos lo que nos rodea pero no lo percibimos como un ser en sí mismo, pues los colores no son sensaciones sino objetos sensibles que nos dan la sensación.

Es interesante ver como las coincidencias en la filosofía se dan, sin importar el tiempo, pues lo que plantea Plotino sobre que la cualidad del objeto coincide con Merleau-Ponty, pues ambos dicen que la cualidad no viene dada por nuestra conciencia sino que es una propiedad del objeto, cosa que mencioné anteriormente.

Esta cualidad inferida, viene cuando después de la primera impronta nosotros vamos tomando conciencia de la impresión del objeto sobre nosotros, aceptando a cada objeto en su contexto privado, como si estuviera fuera de nuestro mundo, luego entonces, en el caso de las relaciones y las conexiones espaciales dentro de la pintura, se logra a través del objeto determinado por el pintor por un acercamiento y apropiación del objeto, como lo podemos apreciar en las composiciones de las naturalezas muertas; la memoria entonces no viene con la visión determinada, en el momento justo en que nuestra visión enfoca a un objeto, pues también el entorno va a tener una presencia visual aunque no lo veamos, por el simple hecho de que existe, y es entonces que aunque un objeto ya no

⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

exista estará en nuestra memoria visual, pudiendo recurrir a su imagen cuantas veces queramos. Este tipo de memoria se usa mucho dentro de la pintura.

Ahora es importante referirnos a lo que es la significación en el objeto dentro de la pintura. La significación, estará determinada por la vinculación del tamaño del objeto, el color, la mancha, el contorno, la relación figura-fondo, y tendremos que recurrir a nuestra memoria para que la sensación no se quede sólo en un estado primario, sino que pase a un propio estado de significación.

Memoria que no permitirá tomar conciencia de esta percepción, y de manera que podamos acumular en archivo de percepciones a través nuestros actos fenomenológicos. Ante ello debemos preguntarnos: acaso la pintura es una impresión. Yo creo que es mucho más complejo que una primera impronta. "La figura, el fondo, la cosa y su intermediación junto con el presente y el pasado, resumen la experiencia de una perspectiva espacial y temporal que se reduce, finalmente, al desvanecimiento del recuerdo o al de las impresiones marginales.

La reflexión es un sistema de pensamiento tan cerrado como la locura, con la diferencia de que aquélla se comprende a sí misma y comprende al loco, mientras que el loco no comprende a aquélla. De esta manera la pintura es un sistema de pensamiento, que va de una reflexión conceptual hasta llegar a una imagen, lo suficientemente compleja. Para tomar vida propia, pues representa el alma, el cuerpo del pintor que la hizo, representa un modo de "ver" diferente el mundo y de vivirlo de igual manera. Valery dice "el pintor aporta su cuerpo", pues no existe mejor vehículo, pues es así que el pintor aporta su pintura, pues el espíritu es demasiado efímero, y es a partir de este cuerpo que el pintor cambia el mundo en pintura.

Merleau-Ponty también nos comenta en su libro *El ojo y el espíritu* que, siendo un cuerpo, somos entes ante todo visibles y que esto también nos nutre así como nuestra memoria visual, viviéndolo de una forma fenomenológica, es por lo que creo que de esta misma manera es que nos relacionarnos con el mundo, estas relaciones complejas viven dentro de la pintura, y dentro del género que aquí nos ocupa. En la naturaleza muerta la sutil relación de una copa con el vaso es creada por el color en una atmósfera secreta, y el cuchillo sugerente casi como una línea perpendicular y sintética dirige nuestras miradas hacia adentro del cuadro y de la mesa logrando una relación más fuerte entre el afuera y el adentro, como si nos introdujéramos a un paisaje, a lo profundo del mar a algún cuarto secreto, como si viéramos a través de una cerradura; así, también, la relación de las frutas con las otras frutas o flores, que son tan carnales y seductoras,

crean el enigma de la belleza y de la vida y, de esta manera, la relación simbólica que cada objeto tiene consigo mismo es lo que lo hace ser ese objeto, adicionando lo que culturalmente se le ha asignado a dicho objeto, más lo que se gesta dentro de la pintura es lo que es la vida y huella del objeto. En el caso de la naturaleza muerta se encuentran símbolos ocultos, que para un espectador contemporáneo están totalmente vedados, pero sí logra que este misterio se haga pintura y por ello nos sea cercana y nos sintamos reflejados en objetos cotidianos que nos hablan como ecos de nosotros mismos, esto es lo que creo hace muy interesante al género de la naturaleza muerta, pues es un espejo de la vida material que nos rodea.

Es para mí importante resaltar que a partir de objetos totalmente cotidianos, y aparentemente banales, pero que se subliman en la pintura a través de temas como el ayuno, el recordatorio, y trascienden a la misma muerte de Cristo, del mal, de la vanidad, de los sentidos, o que se hable de una persona a través de sus objetos más entrañables y cercanos, diciéndonos qué hace, qué le gusta.

A pesar de que en épocas pasadas la naturaleza muerta era considerada un género menor, porque no retrataba los rostros de las personas o no hablaba de un personaje importante o de un hecho histórico, como género se ha impuesto a través de los años, pues finalmente habla de nosotros mismos a través de los objetos cotidianos, y habla de nuestro mundo objetual, como de algo que nos circunda, nos pertenece y permite que nuestra alma trascienda en el mundo físico, y es aquí donde coincido con Valery, pero agregaría que el pintor no sólo pone el cuerpo, sino también su alma, claro está que este proceso es mucho muy sutil, y tiene uno que despojarse de lo mundano, para poder admirar esta vida objetual y poderla pintar con alma.

El objeto y el ser son inseparables pues existe una apropiación del objeto que nos permite una supervivencia vivencial de la existencia en todas sus dimensiones, y ésta apropiación se da en particular en la pintura pues el objeto físico se traslada a manera de proyección a través de mi ser y con la pintura, de una manera totalmente abstracta y también simbólica; cuando se habla de "abstracta" es en el sentido más esencial de abstracto, pues la pintura en principio, e inherentemente, es una abstracción en sí misma, y crea relaciones de igual manera.

"Yo digo de una cosa que es muda, pero mi cuerpo, él, se mueve, mi movimiento se despliega. No está en la ignorancia de sí, no es ciego para sí, irradia de un sí mismo. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí

mismo." Estas palabras de Merlau-Ponty,⁵¹ me permiten recordar que en mi tesis de licenciatura, comenté que el pintor es el sujeto y el cuadro es el objeto, mientras éste lo está pintando, en una especie de espejo reflejante, pues por un lado el pintor en una acción fenomenológica proyecta en el cuadro su propio cuerpo y vivencias, pero al terminar el cuadro y "acabar" la relación de posesión con el cuadro, éste se torna totalmente independiente logrando ser un objeto en sí mismo, con su propia vida, sus propias leyes, esto es lo que hace a la pintura que sea una experiencia vivencial tan fuerte es ver y sentir, la pintura a su vez provocará una nueva actitud fenomenológica en los espectadores y habrá experiencias tan diferentes unas de otras cómo espectadores vean esa determinada pintura. Esto está conectado con la individualidad y la elección de las cosas que elegimos ver o pintar, es lo que nos constituye como diferentes y por consiguiente existe una diferente percepción. "Es cierto que tal don se alcanza por el ejercicio y que no en pocos meses, ni en soledad, un pintor llega a poseer su visión. Aquí no está la cuestión: precoz o tardía, espontánea o formada en el museo, su visión en todo caso no aprende sino viendo, no aprende sino de sí misma".⁵²

Conclusiones

La pintura también aprende de sí misma, pues aunque ella ha creado una ilusión para nosotros, "la ilusión, la meta de la representación pictórica, es la "cualidad de lo vivo" más que la ilusión misma"⁵³ a partir de un mundo bidimensional, se transforma al entender la complejidad de espacialidad dentro del cuadro que se vuelve una profundidad que nos mira desde adentro e invita a nuestra alma a vagar por ella a través de nuestros ojos, y donde podemos acercarnos de manera diferente y nueva a los objetos cualquiera que este sea, como el cuerpo humano, un paisaje, o en el caso de las naturalezas muertas, las copas, las manzanas, el faisán, las botellas y se tornan corpóreos, vistiéndose de magia, para aprehender y reaprender de una nueva manera el mundo.

A partir de una comprensión de la totalidad de la obra, con su contexto —y no a partir de los efectos que nos resuelve la técnica— es entonces que el simbolismo puede operar adecuadamente, pues se integra a esta totalidad, haciendo relaciones tan estrechas de significados que se vuelven complejas y profundas; no todas las pinturas buscan este simbolismo, pero las naturalezas muertas sí.

⁵¹ *Ibidem*, p. 46.

⁵² *Ibidem*, p. 52.

“No se trata más de hablar del espacio y la luz, sino de hacer hablar al espacio y a la luz. Pues bien esta filosofía por hacer es la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones acerca del mundo, sino en el instante en que su visión se vuelve gesto, cuando *piensa en pintura*”, dirá Cézanne.⁵³

Esto que se menciona en la cita anterior nos trata de decir que es una cuestión meramente fenomenológica, pues el pintor tienen que llevar toda su experiencia sensorial a través de su propio cuerpo, pues para lograr ver tiene que haber toda una relación entre el pensamiento y la experiencia sensorial que se logra a través del cuerpo, solo con el cuerpo es que podemos sentir el mundo, conformando un espacio del mundo y nosotros, nosotros somos el mundo, y hasta que de alguna manera nos podemos apropiar de él, es que podemos pensar en pintura.

Para pensar en pintura hay que ser pintor, pero para ver pintura solo hay que tratar de dejarse ir en una experiencia fenomenológica de ir más allá de la epidermis de la misma, pues la pintura nos creará “dudas” y tal vez no nos dé respuestas pero por lo menos y lo más importante nos cuestionará sobre nuestra propia existencia.

A través del capítulo hemos conocido y entendido un poco más la relación sujeto-objeto dentro de la naturaleza muerta, lo cual se ampliará y se ejemplificará en el siguiente capítulo, con la obra de grandes maestros de diferentes épocas que nos harán entender ésta relación de mejor manera con sus pinturas y sus propios planteamientos, de esta manera y a partir de este capítulo se seguirán ampliando éstas mismas ideas, pero primero con estos grandes maestros de la pintura y después en mi trabajo pictórico que será el último capítulo de esta tesis.

⁵³ En *Ibidem*, p. 98.

CAPÍTULO 4

FLORES Y FRUTOS

Los pintores

Como en la esponja, hay en la naranja una aspiración a tomar capacidad de nuevo después de haber sufrido la prueba de la expresión. Pero allí donde la esponja triunfa siempre, la naranja nunca: porque sus células han estallado, sus tejidos se han desgarrado.

"La naranja", en *De parte de las cosas*,
FRANCIS PONGE

Ensayo I

Willem Claesz Heda y Peter Claesz

La pintura de los Países Bajos tomó un giro muy diferente al resto de Europa desde el siglo xv. En una época en que lo religioso aún tenía un peso importante, los pintores flamencos, con toda una tradición de la miniatura, lograron, en pequeños cuadros combinar un simbolismo religioso, por medio de objetos y escenas cotidianas. Uno de sus mejores y más conocidos exponentes es Jan van Eyck, inventor de la pintura al óleo, y quien logró la ilusión de lo natural, con gran paciencia y perfección.

Así, el tema de lo cotidiano lo llevan a un plano de lo sublime y de belleza teniendo como exponentes a De Hooch, Vermeer, Rembrandt y Hals; este último era, en la época de los Claesz, el pintor más famoso, quien pintaba retratos de personajes en situaciones cotidianas y hasta jocosas. Nuestros pintores no tuvieron

la suerte de ser tan conocidos y renombrados, pero son definitivamente uno de los principales pintores de naturalezas muertas.

Willem Claesz Heda nace en 1593 O 1594 en Harleem, teniendo su mayor actividad como pintor en está misma ciudad. Por su parte, Peter nace en Alemania, en 1597 y al igual que Willem su mayor actividad pictórica, fue en la importante y activa ciudad de Harleem. No se sabe con exactitud, pero seguramente eran familiares y trabajaron juntos, siendo influenciado Peter por William, pues su pintura guarda gran parecido entre sí, sólo con diferencias muy sutiles. Ambos son los mejores exponentes del subgénero de "mesas servidas" y refrigerios.

Peter Claesz es uno de los fundadores de los refrigerios monocromos, con una pincelada más fuerte, tomada ésta de la influencia de Hals. Hacia 1627 pinta sus composiciones más conservadoras de este género; claro está, teniendo a la producción por encargo de gente poderosa y rica.

En una de sus etapas más interesantes están las naturalezas muertas relacionadas con el ayuno, y en la que emplea pocos objetos, logrando un efecto de profunda introspección. En estos ayunos monocromos, a partir de tonalidades de grises, verdes, logra la unificación de la atmósfera, esta unificación también se ve en el caso de pintores de paisaje, y especialmente en el caso de Jan Van Goyen.

En el cuadro de Peter Claesz, *Naturaleza muerta con pescado* (1636, óleo/madera- 36 X 49 cm), es un hermoso ejemplo de estos ayunos con una hermosa atmósfera con un degradado muy sutil, el fondo-pared detrás de la mesa nos muestra un claro-oscuro apenas notorio, se observan unos cinco o seis elementos, tocándose apenas en alguno de sus bordes. En una gran y fuerte vertical está un vaso grande con decoraciones regulares y geométricas, con un contenido espumoso y denso, la mesa horizontal se muestra cubierta de dos manteles, uno verde de terciopelo, el otro encima cubriendo la mayor parte de la mesa, es de un blanco gris, casi platino, perfectamente bien planchado con un gran pliegue central; encima esta el plato con el pescado, éste casi se sale de la mesa, logrando así un efecto de profundidad y de vista aérea. De esta manera se observa mejor el pescado que nos invita más que a ser comido a ser contemplado casi con reverencia; el tipo de corte que presenta se muestra ya en los cuadros de Peter; el único contrapunto de color es el pan, con su corteza porosa, color ocre, invitándonos a ser comido.

En el extremo inferior izquierdo está un detalle muy importante, el cuchillo en una diagonal muy marcada hace que el espectador se introduzca a la mesa, como si se introdujera a un paisaje.



Willem Claesz Heda, *Naturaleza muerta*, 1651, óleo / madera, 99 x 83 cm

En el caso de Willem Claesz Heda, tendrá una evolución referente al mantel, pues en un principio el mantel está dispuesto de la misma manera que los de Peter, pero después el mantel de Willem se va a ir recorriendo sobre la mesa, hasta llegar a estar totalmente plegado. Hacia 1638 en sus sobremesas-ayunos pinta los restos de comida como testimonio de un momento, en donde han sucedido cosas importantes y cotidianas.

Willem Claesz Heda adopta las composiciones diagonales, pintando jarrones, vasos, platos, copas. En el cuadro de él mismo, *Naturaleza muerta*, (1651, óleo/madera 99 X 83 cm), vemos un complejo cuadro con una parecida idea de la atmósfera unificada de Peter, pero con unos focos de luz, de una luz dorada, en la cual surgen los tonos que provienen del mismo pan, envuelto en un mantel prácticamente arrugado y más situado del lado izquierdo del cuadro; los platos parecen estar colocados de forma casual, presentando diferentes direcciones de la concavidad. La vertical aquí está presente en dos hermosas copas, una de forma más piramidal y alargada, la segunda una hermosa copa oval, con su base con decoraciones circulares, conteniendo al preciado vino blanco, aquí existe una diagonal muy marcada al centro del cuadro, una gran copa de plata, tirada, presentando su parte inferior.

Prevalcen los tonos verdes, grises, claro-oscuro, pero sobre todo existe una iluminación casi divina, como si los objetos emanaran luz propia, pues no es una luz dirigida ni teatral. La luz es la que hace resaltar también los reflejos que existen en los objetos, como por ejemplo en la copa oval, y si nos fijamos detenidamente vemos reflejados la ventana del cuarto invisible donde está la mesa.

No existen testimonios escritos sobre su postura como pintores, pero lo que sí es importante es el legado que nos dejaron en sus hermosas pinturas, pues su postura como artistas esta en estos óleos, esto corresponde a la época que les tocó vivir, por ello todo artista pertenece a su momento histórico. Pero al mirar estas profundas pinturas que nos invitan a la introspección, vemos la calidad de la pintura, con una técnica notablemente detallada, apreciando el natural, pero sobre todo el legado que nos dejan es la reflexión que podemos hacer sobre nuestra existencia a partir de los objetos cotidianos y de cómo nuestra vida se ve involucrada con las propias cosas que hacemos y conforman nuestro mundo, cosas que forman parte integral de nuestro paso por este mundo y que son una prolongación de nuestro palpitar del corazón.

Ensayo 2

Simeón Chardin

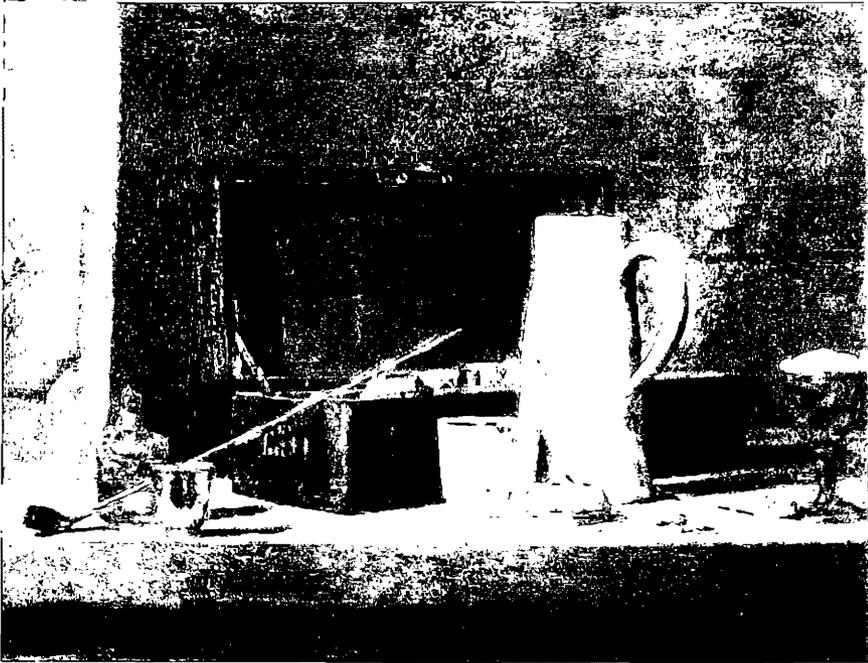
Sería interesante preguntarnos, lo que habrá sufrido un pintor de naturalezas muertas, que vivió en una época donde imperaba la frivolidad y las imágenes de desnudos: el Rococó este es el caso de Simeón Chardin, quien se atrevió a pintar los objetos cotidianos y simples, justo en una época equivocada, hoy en día ha cambiado está panorámica, pero en ese entonces representó para Chardin una prueba de carácter, pues desde épocas anteriores era considerado un género menor, y no sólo la pintura sino el pintor que la pintaba, y eso le afectó sobremanera a Chardin, pero se sobrepuso de una forma valiente en un acto de voluntad y de una creencia en sí mismo. "Chardin nos muestra el mundo real que conocía, y no una fantasía, y en esto se adelanta a los pintores realistas del siglo XIX".⁵⁴

Nació en París en una familia humilde de artesanos, trabaja en la comisión para los juegos artificiales para festejar el nacimiento del Delfín, el hijo de Luis XV; hizo trabajos de tipo cartel, antes de iniciarse en las naturalezas muertas. Chardin nunca viajó a Italia, como se acostumbraba en ese entonces, por tratarse de la cuna del arte, aunado a esto, permaneció con un sentido de inferioridad por pintar un género menor.

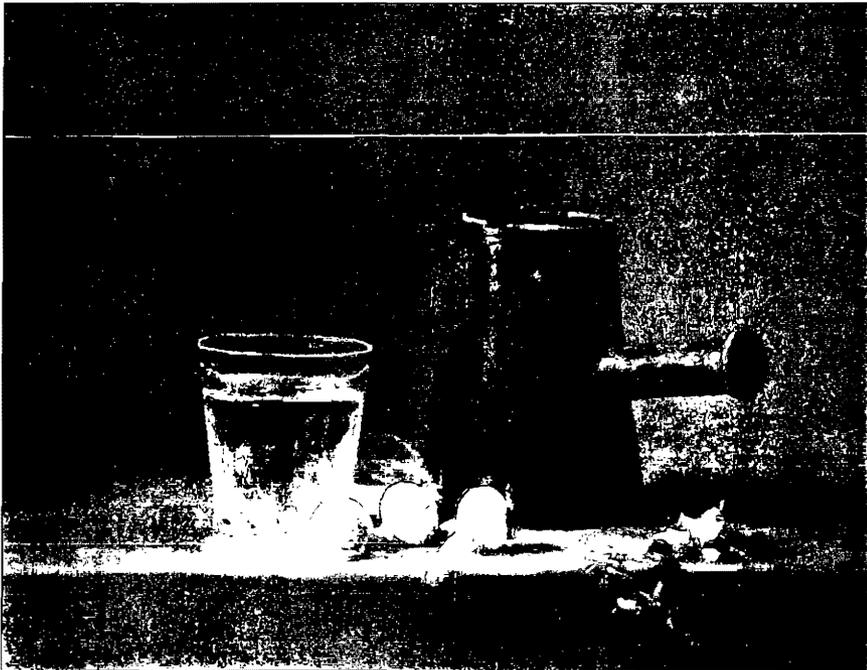
Aún así, él se va a vivir a París donde coincidentemente Luis XV hace su residencia (los reyes acostumbraban a visitar Versalles), gracias a lo cual el destino le otorgó su racha de suerte y los encargos no se hicieron esperar; por entonces existían dos pintores considerados los mejores en el género Alexandre-François Desportes (1661-1743) y Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), especialmente en las escenas de cacerías. De igual manera Chardin pinta escenas de cacerías con conejos y pájaros, trabajos que a diferencia de los de otros pintores, están llenos de una sencillez y realismo, preámbulo de muchas obras futuras.

Logra vivir de su trabajo y, para 1732, Chardin sustituye a Oudry. Un crítico de ese tiempo dice al respecto del trabajo de Chardin: "Una obra está reducida al punto en que uno debe colocar la mano en el lienzo y tocar la pintura para comprender el artificio del artista". Al paso del tiempo realizó pinturas de figura humana, retratos de mujeres, de niños, que al igual que sus naturalezas muertas están llenas de cálida sencillez, logrando una armonía en el color y un misterio en sus formas que nos hace introducirnos a un universo de las pequeñas cosas.

⁵⁴ Gabriel Naughton, *Chardin*, p. 5.



Simeón Chardin, *El estuche del fumador*, 1737, óleo / tela, 32.5 x 40 cm



Simeón Chardin, *Vaso de agua y jarra de café*, 1760, óleo / tela, 32.5 x 40 cm

Para 1751 volvió a su primer tema, las naturalezas muertas, las cuales habían alcanzado una evolución muy importante. Por ejemplo en la naturaleza muerta titulada *El estuche del fumador* (1737, óleo / tela 32.5 X 40 cm) se observan una mayor cantidad de objetos; sobresale la jarra blanca y una especie de azucarera también blanca colocadas del lado derecho del cuadro casi en los bordes de la mitad del cuadro, el objeto que marca el movimiento del cuadro en una diagonal muy marcada es la pequeña y delgada pipa, la cual logra crear un triángulo, hay otras dos copas, una pequeña botella y una caja de fumador que está abierta, el color todo lo homogeneiza de una manera sutil, es casi un cuadro monocromo, trabajado en ocre con algunos acentos en blanco, dorado, azul y rojo, se aprecia un delicado trabajo en las sombras de los objetos, además que logra poner en algunas partes estratégicas materia, lo cual crea el volumen de las formas, es un cuadro que sin ser muy luminoso, tiene una claridad misteriosa como de una luz de las seis de la tarde, la luz en Chardin es amarilla, como si emanara de los mismos objetos, logrando finísimos detalles de brillo. En otro cuadro de la época en donde se puede apreciar la evolución que se mencionó anteriormente es la pintura titulada: *Vaso de agua y jarra de café* (1760, óleo / tela 32.5 X 40 cm) en él se ve un Chardin más maduro que ha logrado algo muy difícil: la utilización de una cantidad menor de objetos, así como un trabajo más depurado y sutil entre el fondo-pared y el frente-mesa, ya no se ve tanto la división entre éstos dos elementos como en el anterior ejemplo, en cuanto a el color es un gris verdoso, ocre blancos, también en un monocromismo muy rico y con una gran maestría pues logra crear las sombras y el volumen de los mismos con poco pero preciso tono y matiz del color.

El vaso está pintado magistralmente con el uso del gris y un poco de materia de color blanco, logrando la transparencia del vidrio y el agua, la jarra de café, el objeto más grande, es lo que marca la dirección del cuadro gracias al asa tan derecha, es la que da la horizontalidad del cuadro y nos introduce a la escena como el cuchillo en la pintura de los Heda, los tres ajos y las pequeñas hoja, son el toque de contraste y de sensualidad por sus formas redondeadas, los ajos se convierten en las perlas del cuadro, la base está llena de acentos de color y luz, es un cuadro que logra cautivarnos por ser al mismo tiempo tan sencillo y complejo, tan cotidiano y sublime, tan tranquilo y profundo. Es una hermosa muestra de que la vida de los objetos palpita a la par de nuestra existencia y Chardin por lo visto sabía escuchar esos latidos. Al respecto de su propio trabajo Chardin escribió:

Debo olvidar todo lo que yo haya visto hasta ahora incluso la manera en que esos objetos han sido tratados por otros... Debo colocarlo (el objeto) en una distancia donde ya no vea los detalles. Debo ocuparme sobre todo en la imitación de las masas generales tan bien y con la mayor verosimilitud: esas sombras de color, el volumen, los efectos de la luz y la sombra.⁵⁵

El esfuerzo de un pintor sencillo y fiel a sus conceptos artísticos se ve reflejado en su obra y a lo largo de una vida de trabajo en dónde nunca olvida la fe en su propia creencia del mundo, y aunque se ve olvidado muy rápidamente, la historia lo rescata del olvido hasta mediados del siglo XIX y desde entonces, tuvo muchos seguidores, una de sus mayores influencias se ven en otro gran artista: Cézanne.

Chardin supo ser fiel a su pintura y gracias a ello podemos admirarlo y contemplarlo, y esto nos demuestra que no importa cual sea el objeto de la pintura, sino cómo esa visión se trasmite en los objetos, y entonces se hacen particulares a partir de la vivencia del pintor. En el caso de Chardin, en su pintura se ve el mundo y la visión que tiene del mismo, nos devuelve un mundo conocido pero que nos asombra por que lo convierte en un mundo único y particular, lleno de misterio y que nos refleja nuestra propia vida; a través de los más ínfimos y sencillos objetos.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 5.

Ensayo 3

Paul Cézanne

Cézanne ha sido un artista que marco un hito en la historia de la pintura, de una manera callada, casi imperceptible, dado su personalidad de ermitaño que llevo en la provincia francesa, aunque en un momento de su vida fue un ser más social gracias a la ayuda de su amigo Monet, quien lo dio a conocer en el medio de los pintores impresionistas. Hacia su vejez se vio visitado en su casa y taller por diferentes artistas o personas que buscaban entender su manera de pintar y ver su mundo; pero en realidad no le gustaba que nadie lo viera pintar.

Aún así siempre mantuvo una interesante relación epistolar con varias personalidades de la época, como su amigo de la adolescencia el escritor Zola, Émile Bernard, Ambroise Vollard, entre otros, algunas de estas cartas u opiniones de estos personajes sobre Cézanne se recopilaron en el libro *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios* de Michel Doran, en el cual me base para realizar esta tesis, además los conceptos de Cézanne que encontré en este libro sobre los objetos, las naturalezas muertas, y sus reflexiones sobre la pintura, fueron mi inspiración como una de las médulas más importantes de mi trabajo pictórico y teórico desarrollado en esta tesis.

Cézanne nace en Aix en Provançe en 1839 y muere en el mismo lugar en el año de 1906. Hijo de un banquero, tuvo una excelente y tradicional educación, por lo que a diferencia de otros pintores Cézanne no tenía problemas económicos, viviendo modestamente pero sin preocupaciones hasta el final de su vida.

Influenciado principalmente por Chardin, y por otros importantes artistas que admiraba en sus constantes visitas al museo del Louvre. De Chardin admiraba su trabajo y su forma de plantear los colores en las naturalezas muertas, para Cézanne Chardin se le había adelantado en su planteamiento sobre los colores. De sus contemporáneos admiraba a Monet, él decía que a Monet lo pondría en el Louvre. Y Monet pensaba sobre Cézanne:

Espero que Cézanne aún esté aquí y sea de los nuestros, pero es tan raro y le cohibe tanto ver caras nuevas que mucho me temo que no se nos presente, a pesar de todas las ganas que tiene de conocerte. ¡Es una lástima que este hombre no haya tenido más apoyo en toda su existencia! Es un artista de verdad y ha llegado a tener demasiadas dudas de sí mismo. Necesita que le animen: ¡por eso le emocionó tanto tu artículo! (Se refieren al escritor Geffroy).⁵⁶

⁵⁶ Doran, *Op. cit.*, p. 51.

La obra de Cézanne es una constante pregunta y reflexión sobre la naturaleza, él planteaba conocerla a través de formas geométricas como el cilindro, la esfera, el cono, "todo ello situado en perspectiva o sea que cada lado de un objeto, de un plano, esté dirigido a un punto central".⁵⁷ Cézanne es uno de los grandes exponentes de las naturalezas muertas, pues aunque pintaría otros temas como el paisaje, el retrato, aporó grandes hallazgos a este género, él mismo decía que sorprendería al mundo con una manzana. En el manejo del color en todos sus cuadros, incluyendo las naturalezas muertas, se aprecia que en todas partes del cuadro existen ecos de todos los colores, como una especie de rompecabezas, es decir, construir a partir de la armonía del color; conformando las formas a partir de la masa y no del contorno o la línea, pues para Cézanne pintar y dibujar era la misma cosa, mientras se pinta se dibuja, y siempre decía que había que quitar el contorno negro de las formas, pues en la naturaleza no existe la línea.

Cézanne es uno de los pintores que deja un legado teórico además de su obra pictórica, esto nos ayuda a entender su pensamiento a partir de sus propias reflexiones, de esta manera se entiende mejor la vivencia que el pintor tiene con el mundo y lo que de ello vive en la pintura.

Entre una de sus tantas reflexiones, es importante resaltar aquella en la que establece que el ojo y el cerebro actúan al unísono, es decir, para él la pintura es un acto intelectual muy difícil; pues requiere de una elaborada introspección del ser de cada pintor y el mundo. También le da una importancia al color pues es el que le dará forma a lo que él llama su "sensación" y a esta sensación es lo que Cézanne denomina el fundamento de su arte, aquí me parece una relación estrecha con lo que plantea Merleau-Ponty sobre la fenomenología de la percepción, en la que la sensación, es decir, la vivencia del artista es lo que le dará la vida a la obra, es la percepción del mundo y la vivencia que hacemos de él lo que dará la existencia a nuestro mundo y eso es lo que hacía Cézanne con su pintura; siempre a partir del color, pues los colores son los que pueden, como la música, acercarse más a la sensación que es muy abstracta e imperceptible.

En su cuadro *Naturaleza muerta con manzanas* (1895-1898 óleo / tela 27 X 36.5) se puede observar una parte de la mesa, el mantel con pliegues discretos se ven reflejados todos los tonos del cuadro los ocre-naranjas, unos casi violetas sobre del mantel y la mesa se ven unas frutas, algunas manzanas y una que otra naranja y limón, parecen desordenadas, pero está muy pensado el lugar que ocu-

⁵⁷ *Ibidem*, p. 51.



Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con manzanas*, 1895-1898, óleo / tela, 68.5 x 93 cm



Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con cortina, frutero, jarra y fruta*, 1895-1900, óleo / tela, 73 x 92 cm

pa cada una, la jarra es la vertical del lado derecho en ella se ven de una manera más marcada las tonalidades de todos los colores, entre verdes y rosados, la parte de la mesa del lado derecho pareciera más ambigua entre mantel y mesa de un color azul violáceo, y con una pincelada que permite ver los colores que hay abajo. El frutero y la copa, de clara transparencia, se ven del material que son. La pared está en tonos ocres más oscuros y pareciera que la pared se convierte en la cortina, la cual tiene las decoraciones de flores en pincelada muy dibujística y entre los pliegues del final se convierten en una cuenca donde las manzanas "dibujadas" parecieran salirse de su estampado Cézanne levanta el plano, pero en este cuadro en particular lo hace muy discretamente, más bien como que se logra ver el ancho de la mesa, y esto es lo que nos permite la espacialidad del cuadro, todos los objetos se crean a partir del modelado del color y las líneas que se ven son las masas del mismo. La luz no es tan teatral, pero sí está dirigida, básicamente, sobre el mantel y la cortina, en la cortina es el blanco que viene dentro de la misma, y en el mantel la luz es un poco más arbitraria. Cézanne es contundente en cuanto a su sensación y lo que creía sobre el color.

En las naturalezas muertas del siglo XVI, se hace un levantamiento casi imperceptible del plano, pero ya en Cézanne esto es totalmente claro y contundente, esta es una gran aportación que hace Cézanne al género.

En otro cuadro de Cézanne titulado *Naturaleza muerta con cortina, frutero, jarra y fruta* (1895-1900 óleo/tela 73 X 92 cm) se observa una elocuente y maravillosa naturaleza, aquí existe un sin fin de movimiento dado por los pliegues caprichosos de la cortina y el mantel, el mantel que en épocas anteriores era más discreto, Cézanne lo convierte en una forma abstracta donde el color blanco toma sus luces propias y sus ligeros acentos de color, como un reflejo de espejo, el frutero también blanco nace del mismo mantel como si fuera de tela. La jarra equilibra la forma del frutero, el plato parece caerse por que está levantado, en este cuadro todos los planos están levantados, pero no parece caerse el cuadro, gracias a que los agrupamientos de las frutas lo estabilizan gracias a su posición pero sobre todo del color; todas las frutas en matices naranjas; atrás de todo esto está la cortina, que es un caleidoscopio de color en tonos verdes, ocres, naranjas; la esquina superior derecha está pintada de color ocre, casi un café, y es lo que le da la espacialidad al cuadro. La gran diagonal está dada por la mesa, la cual casi no se ve por el gran mantel blanco, y todo se detiene gracias a la pata de la mesa que no está pintada con las leyes de la perspectiva, pero para Cézanne lo importante es que su sensación se exprese y de esta manera la naturaleza muerta

gana una evolución intrínseca que gracias a la pintura de Cézanne, el género se replantea y sigue viviendo. Para Cézanne el mundo de los objetos es importante y la naturaleza la tomará como tal y al respecto dirá:

...en cambio, he tenido que renacer a las flores. Se marchitan enseguida. Las frutas son más fieles. Les gusta que las retraten, se ponen como si perdieran perdón por perder el color. La idea que exhalan nos llega a la vez que el aroma. Nos penetran a través de todos sus colores, nos hablan de los campos de donde proceden, de la lluvia que las nutría, de las aromas acechadas...⁵⁸

En este párrafo se ve muy claro que la vivencia del objeto es lo que la fenomenología nos ha explicado y Cézanne es un maestro para ello, él llevo su sensación del mundo a través de una búsqueda constante con y en la pintura.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 208.

Capítulo 5

VANITAS

Breve historia de un proceso creativo

Cansados de haberse contraído todo el invierno, los árboles de golpe se jactan de estar engañados. No pueden contenerse más: sueltan sus palabras, una oleada, un vómito de verde... Creen poder decirlo todo, recubrir enteramente el mundo con palabras variadas: y tan sólo dicen ¡los árboles!... ¡Siempre la misma hoja, siempre el mismo modo de desplegarse, y el mismo límite, siempre hojas simétricas, a sí mismas, simétricamente suspendidas! ¡Intenta una hoja más!- ¡la mismal...

"El ciclo de las estaciones", en *De parte de las cosas*,
FRANCIS PONGE

Dentro de un proceso pictórico, la complejidad en las tramas de un tema, de un concepto o de un planteamiento formal, son muchas, casi infinitas, en las etapas del desarrollo de un pintor; cada tema se convierte en una serie, que puede cubrir una época particular, de al menos un año generalmente, que define mínimo desde un año o más; las diferentes etapas en la vida artística de cualquier pintor.

De esta manera, a modo de telaraña, una preocupación formal y conceptual sucede a la otra, sumándose así el pasado y el presente en una visión futura, aún incomprendida por el mismo autor, pero llena de nuevas expectativas y variadas reflexiones. En mi caso en particular, desde 1996 me interesé en el género de naturalezas muertas, pues en mi trabajo anterior, relacionado con lo orgánico y con un paisaje abstracto, había pequeños fragmentos referenciales a este género. Tomé conciencia de ello y empecé a realizar pinturas directamente

relacionadas con el tema. Así, en el sube y baja del proceso creativo llegué hasta el año de 1998, año donde el tema cimentó sus bases cada vez más sólidas. Primero hice una selección de naturalezas muertas, básicamente de dos pintores holandeses, William Claesz Heda y Peter Claesz, además de otros pintores contemporáneos. Primero hice un análisis formal de dichas obras, es decir sintáctico, pues la relación de los objetos entre sí, el color, así como las calidades pictóricas, fue lo que primero estudié. Después el análisis fué más profundo, pues comencé a estudiar la historia de dicho género, y a entender el simbolismo oculto que hasta entonces me era desconocido dentro de dichos cuadros, pero sobre todo fui relacionando la parte filosófica que había en en estos cuadros, como por ejemplo en los ayunos, que nos hablan de lo frugal, o de las vanitas, donde la vanidad no importa, lo que me permitió desde, asimismo, un mayor sustento filosófico a mi obra.

El desarrollo de aplicación de lo anterior fué sistemático, durante largo tiempo me dediqué a observar detenidamente estas obras, registre en mi memoria aquellos datos visuales que me eran relevantes, desde una perspectiva fenomenológica; lo que me permitió encontrarme yo sujeto en relación con los objetos ahí pintados, los cuales me emocionaban mucho, aún sin saber por qué. El siguiente paso fué realizar los bocetos de dicha serie, bocetos que partían del archivo mental, y que se conjugaban con mis nuevas formas intuitivas. Lo siguiente era plantearme un reto formal, y lo basé en el color verde, color característico de algunas pinturas de este género, lo cual enriqueció mi trabajo. Fué así que la serie se gestó y desarrolló durante el año de 1997.

Con esta obra realicé una exposición en el Centro Cultural San Ángel, en abril de 1998, bajo el título de *Vida suspendida*. La temática de la exposición fue por supuesto la naturaleza muerta, primero el reto fue encontrar una especie de paralelismo entre los objetos figurativos, reconocibles, como las mesas, manteles, fruta, flores, jarras, copas, vasos, con formas orgánicas, geométricas, sintéticas y abstractas. Como lo mencioné anteriormente una de las principales estructuras de estas pinturas en que me basé son las composiciones particulares del género, por ejemplo, la diagonal del cuchillo, que nos introduce a la escena, así como la cáscara de naranja que sale del límite de la mesa, las transparencias de las copas, la relación del fondo con la figura, la comunión de los objetos entre sí, que se da a partir de sus contornos, de una manera sutil y por superposición de los mismos. Además, en estos dos pintores holandeses encuentro que el color es muy seductor y rico en sus amplias gamas de verdes: verdes-grises, verdes-ocres; además de



Ana Míriam Peláez, *Uvas y lunas finitas*, 1997,
óleo-encáustica / tela, 120 x 120 cm



Ana Míriam Peláez, *Reflejos monocromos*, 1997,
óleo-encáustica / tela, 100 x 100 cm

negros, y un manejo de la luz por medio del color que le otorga una profundidad a la relación de los objetos y el fondo que se crea un universo en sí mismo.

De este modo el tema se desarrolló en dos vertientes principales: por un lado me guié por una fenomenología de la percepción que tuve de las pinturas del siglo XVII, y trabajé las formas de una manera más o menos lírica, es decir, sin tanta estructuración en la relación de unas formas con otras, sino en el sentido simbólico que tienen las naturalezas muertas, basándome principalmente en las vanitas, subgénero que habla de lo efímero de la vida, y el cual expliqué en el primer capítulo. De esta manera, abordo lo efímero a partir de formas orgánicas, pues la naturaleza en sí misma es efímera. Propongo formas que parecen brotes, semillas, hojas, tallos, y aquí también empiezo a manejar más los "objetos" geométricos como el círculo y el rombo. El círculo se relaciona con la fruta, que casi siempre en su estructura esencial es redonda. En función de lo que nos dice Arnheim en su libro *El poder del centro*, el círculo es la forma de la perfección por no tener aristas. Esto también lo han considerado en algunos periodos de la historia del arte como el bizantino, y se le ha relacionado con la espiritualidad, lo cual me interesaba mucho, pues las vanitas tienen ese sentido "moral" de recordarnos que la vida tiene un fin que trasciende a través del espíritu.

Por otro lado está el rombo como la implicación de movimiento que tiene el cuadrado. Esta forma geométrica la utilicé en todos los formatos de la exposición, pues la forma del cuadrado, con su simbolismo, la retomé también de la idea de Arnheim, en cuanto a que el cuadrado tiene un simbolismo relacionado con lo terrenal. De esta manera relacioné el simbolismo intrínseco que tienen las naturalezas muertas en sus objetos, con estas dos formas geométricas, simbolismo de lo espiritual y terrenal, esencia de mi trabajo y del género de las naturalezas muertas. Con esta exposición, logro por primera vez un importante vínculo entre lo abstracto y lo figurativo, es decir, que recurrí a las formas esenciales de estos objetos representados en estas naturalezas y les encontré un significado universal pero que comulgaba con mis ideas. Este proceso tiene mucho que ver con el proceso de simbolizar los objetos en este género. La idea que aparecerá más adelante y que se volvió tema medular de ésta tesis de maestría y de mi más reciente trabajo pictórico.

La otra vertiente del proyecto de *vanitas* o *vida suspendida*, se refiere al trabajo del color, el cual fue todo un reto y también tema medular de la exposición. El color fue, así, el hilo conductor del trabajo y lo que unió a los cuadros entre unos y otros. Como ya señalé, el color que elegí fue el verde, primero porque es un

color que durante todo mi proceso pictórico he trabajado referente a la naturaleza; después porque es un color que en las pinturas de William Claesz Heda y Peter Heda aparece constantemente como color único, pues estos pintores trabajan monocromáticamente, en una gama muy rica, que hace que los objetos de estas mesas se vean envueltos en un velo de nostalgia, y, a la vez, sólida permanencia.

De esta manera el color fue el principal reto, pues debía encontrar la mayor cantidad de gamas posibles, una atmósfera que unificará el tema, además que fue un homenaje al monocromatismo de las pinturas holandesas del siglo XVII. Esto me enseñó que el color es siempre un misterio infinito y, diría yo, un espejo vivencial de nuestras emociones.

Además el verde logra dar una idea de la luz muy sutil; luz que trabajé de manera semiteatral, como si viniera de alguna parte interior del cuadro, logrando así una especie de volatilidad en los objetos y de nostálgica fuerza que la vida-naturaleza permea en las formas que le son propias en la totalidad de la composición.

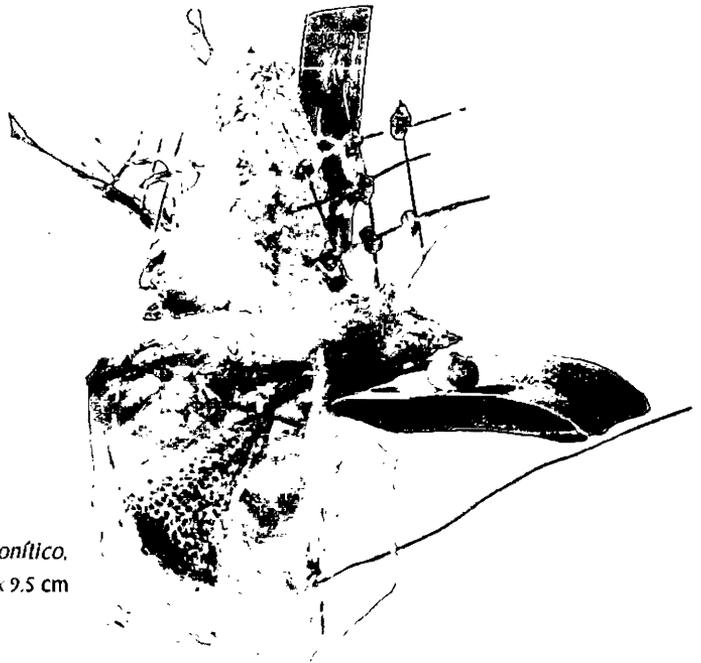
También con el color encontré un simbolismo intrínseco, pues para mí el verde puede hablarnos precisamente del paso del tiempo-vida, ya que es el único que madura en sí mismo. Si a un verde le agregamos blanco será un verde tierno que acaba de nacer; si le agregamos amarillo, se convierte en un verde con energía como si estuviera en la adolescencia; si, en cambio, añadimos ocre, está en su madurez, y si lo mezclamos con azul o negro está en su vejez. En cambio, toda la gama de grises verdes son las transiciones espirituales que el color tiene entre etapa y etapa; esto es lo que le dio a mi trabajo un sentido de lo efímero, de lo espiritual y trascendente, de una vida más allá de lo tangible.

Algunos cuadros son homenajes a los pintores holandeses antes mencionados, pues me parece importante no olvidar de dónde venimos, y de dónde aprendemos.

Cada soporte me dio diferentes efectos. En el caso de las telas las texturas son visuales; en cambio en los de masonite la textura es matérica aunque siempre de forma sutil; y como en ninguna etapa anterior de mi proceso creativo, comencé a utilizar la veladura cada vez con mayor frecuencia. De esta manera, los cuadros los trabajé con más detenimiento, pues la veladura me permitió tapar y resaltar al mismo tiempo diferentes aspectos en el cuadro. La veladura logró que los cuadros tuvieran una mayor calidad y calidez en cuanto al color, y los efectos de luz que logré fue gracias a ella. Otra cosa importante que la veladura hace es la unificación atmosférica, tanto técnicamente como conceptualmente.



Ana Míriam Peláez, *El jardín de Ediacara*, 1998,
técnica mixta, 25 x 12 x 9.5 cm



Ana Míriam Peláez, *Jardín monzonfítico*,
1999, técnica mixta, 23.5 x 9 x 9.5 cm

Siempre me ha gustado la tercera dimensión, el "hacer" en el sentido más primitivo y positivo de modelar las cosas, me pareció una forma de descubrir nuevas cosas en mi proceso creativo, por lo que dentro de ese año de trabajo, paralelamente a la pintura, realicé II esculturas. Me propuse que las esculturas partieran de la misma temática que los cuadros; además que muchas formas que vemos en las esculturas salen de los mismos. Una parte de la idea fue que aquí encontrará un lugar lúdico para lo que me había planteado con respecto de la pintura. Es importante señalar que con lúdico no me refiero a que no estén planteadas con todo el rigor, sino que en estos objetos escultóricos encuentro el recuerdo infantil de mis manos con la plastilina, pero cada vez la escultura tiene su mundo propio, en un lugar muy especial dentro de mí, logrando ser totalmente autónoma de la pintura. Por esto las esculturas no están hechas como una sola pieza, sino que las trabajo a partir del ensamblaje o pegote de piezas de diferentes materiales y formas.

Estos materiales van desde la plastilina, barro crudo, alambre, madera, plastilina póxica, cemento, yeso hasta otros elementos extraños que voy guardando a mi paso; la amalgama de materiales las hace muy ricas y variadas, pero se conforman como obra única.

Algunas esculturas las retomé de la idea de la vegetación en épocas prehistóricas, como *El jardín de Ediacas* y *Jardín monzonítico*; otras referencias en mi trabajo escultórico son las esculturas que hiciera Picasso sobre naturalezas muertas, las cuales también están hechas a partir del ensamblaje.

La idea de realizar pintura-objeto tal vez nació desde 1997, cuando conocí el trabajo del inglés Howard Hodgkin, pintor abstracto que, con una gran variedad y magistrales pinceladas de un gran colorido, va desde fuertes contrastes hasta colores muy brillantes (nadie pensaría que es inglés al ver su color, con lo cual se demuestra que el color no tiene nacionalidad). Su trabajo, de una gran riqueza que conjuntaba toda su obra y que fuera en cuanto a texturas visuales y efectos realmente consistentes, le permitía integrar el marco a la pintura, marcos finos de madera, algunos de corte antiguo, que los convertiría en una superficie pictórica de una gran inspiración personal.

Al pensar en por qué quería integrar el marco, me pareció que por un lado mi pintura tendría un sentido de "modernidad" y por el otro de una búsqueda en una evolución constante; además, he observado que a través de la historia de la pintura se ha encontrado paralelamente la existencia de los marcos como parte de la obra, pero también el marco, ha tenido un peso muy fuerte, convirtiéndose

en una obra de arte en sí mismo. Durante mucho tiempo el cuadro, junto con el marco, se ha convertido en una suerte de ventana, y esto nos permite asomarnos a la pintura y descubrir un paisaje, un desnudo, un retrato; y el marco ayuda a reforzar la idea de "ventana" dándole una profundidad real a la misma. Así la pintura y el marco siempre han mantenido una historia de amor, aunque cada vez más seguido se ha excluido el uso del marco en el arte contemporáneo.

En mi trabajo, además de integrar el marco a mi pintura, a diferencia del trabajo del pintor Howard Hodgkin, existen relieves que salen del cuadro, realizados con diferentes materiales como lámina de aluminio, madera, plastilina, hoja de oro, hasta llegar a integrar formas totalmente volumétricas, convirtiéndose así en pintura-objeto. Desde el comienzo mismo de armar el marco-soporte, esto se convierte en un viaje entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad. Mis marcos los armo a partir de molduras que también tienen un terminado antiguo, y que tienen diferentes ornamentos, al unirlos se forma un cuadrado, y que no tiene dos de sus vértices completos, creándose dos diagonales muy fuertes. Así el marco y el soporte son uno mismo, y a partir de este todo, voy construyendo la pintura y sus relieves que pueden estar en cualquier punto del marco. Siempre me ha interesado el formato pequeño por la idea de intimidad que nos da, pues la pintura no sale a nuestro encuentro, sino nosotros vamos a ella. He observado que en el género de la naturaleza muerta se ha trabajado mucho el formato de pequeño a mediano, por lo que también me ha interesado reforzar esta idea, logrando que el cuadro se convierta en un objeto pequeño íntimo y "monumental" al mismo tiempo.

La idea de la serie pintura-objeto, es que los cuadros sean cada vez más grandes, tratando de resolver el problema técnico de las molduras en mayores dimensiones. Reto que espero iniciar su resolución en año y medio dentro de un proceso natural.

A partir de este momento el trabajo adquirió un planteamiento más conceptual y teórico, pues lo que comenzó siendo formal, se fue complicando cada vez más. Y es que también en este punto mi tesis de maestría toma su forma, siendo ahora la médula de mi trabajo pictórico, lo que planteo es cómo un género que en su estructura formal es figurativo-simbólico puede servir de fundamento de un trabajo abstracto como es el mío; a esto diré, aunque suene muy básico que, en esencia, toda pintura es abstracta, pues finalmente es una sustracción de la realidad por hiperrealista que sea la pintura.

Este es el primer punto del que yo parto, para tener una especie de "soporte" formal entre las naturalezas muertas y mis naturalezas. Primeramente en el plano

formal fui creando un paralelismo entre las formas como las frutas o vegetales con el círculo, los manteles con formas caprichosas que se convierte en cualquier cosa orgánica, los platos igualmente con el círculo. Las copas o jarrones son una especie de cilindros o indefinidos triángulos; el pan es un gran óvalo con sus propios ornamentos, logrando una síntesis personal y haciendo un referente sobre el simbolismo latente y oculto que existe en las naturalezas muertas del siglo XV al XVII. Para mí este simbolismo personal comenzó de una manera inconsciente, y después haciéndolo más consciente; lo he ido depurando a través de mi propio proceso pictórico, existen pues, varios objetos que se vienen repitiendo desde hace ya cuatro años, como el mismo formato cuadrado, en mi proceso pictórico y que nada tiene que ver con ese simbolismo religioso generalizado que existe en dichas naturalezas. En otros cuadros se está presentado sólo el objeto mismo, de la cotidianidad del hombre y de su entorno, y es en esta premisa donde se encuentra mi planteamiento filosófico del objeto y del sujeto a partir de una situación fenomenológica de mi relación con este género, del por qué me interesé en él.

El primer acto fenomenológico que vivo a partir de éste género es la comida, lo cual mencioné en la introducción. Pero lo que puedo decir en este capítulo es que para mí la comida es alimento del cuerpo y el espíritu y de una sensación exacerbada de todos nuestros sentidos, así como también representa el poder humano sobre la naturaleza y una convivencia y aprecio de la misma.

En cuanto al tiempo en mi pintura, este no es narrativo, por lo que no corre linealmente, sino que es un tiempo subjetivo y contradictorio, pues éstas escenas son estáticas "no-pasa-nada", aparentemente, pues en realidad el tiempo transcurre intrínsecamente mermando su "objetividad" como el tiempo lo hace con nosotros, llevándonos silenciosamente hacia la muerte. Así, por un lado las formas más geometrizadas son más casi parecen ser objetos eternos, como la "jarra".

Las formas orgánicas (frutas, vegetales, comida) son objetivaciones de la naturaleza en las que el tiempo tiene un sentido de revalorización y de finitud; por la carga intrínseca de hablar sobre "cosas" que nacen y mueren. Por lo tanto, el tiempo transcurre sutilmente, suspendido, tratando de sobrevivir a su propia objetivación, para trascender a través de la pintura a su propio límite

La espacialidad en mis cuadros está trabajada a partir del juego de grandes planos y de la intersección de los contornos, y con los relieves se crea un hacia fuera y un hacia adentro, pues otra de mis preocupaciones es que la abstracción se ha vuelto plana. Esto lo plantea el pintor estadounidense Frank Stella en uno de

sus ensayos. Para él, uno de los problemas de la pintura abstracta es el espacio, el cual es cada vez más inexistente, y este estilo de pintura se acerca más a la planitud del espacio y por consiguiente del color. No se puede generalizar, pero estoy de acuerdo en que la búsqueda de la espacialidad se da más bien por medio de la superposición de formas y de color, así como del contraste que éste genera. Frank Stella en su proceso pictórico y en su búsqueda del espacio llegó a realizar enormes relieves de metal pintados, los cuales creaban diferentes relaciones espaciales en sí mismos y en relación con la pared y el entorno.

Esto es lo que yo trato de hacer con la integración del marco a la pintura y con las formas en relieve, pero sin que deje de ser pintura, por lo que no he olvidado el "soporte tradicional", tratando de que el espacio pictórico y el espacio "real" juegue un papel dinámico en sí mismo, con la pared y el entorno. Aunque en mi caso el tamaño crea un estado de "incertidumbre" pues para imbuirse en este espacio hay que acercarse al cuadro y no como en los relieves de Stella que nos abrazan como espectadores.

Otro punto relevante en mi trabajo es, por supuesto, la abstracción, estilo que define mi obra desde hace ya bastante tiempo. La abstracción me permite encontrar al objeto de una manera menos directa, sin ese arraigo con la realidad, permitiéndome de esta manera un juego de concepto-objeto y objeto-símbolo, sin una imagen preconcebida. Debo aclarar que a mí también me encanta la pintura figurativa, pues en este trabajo preciso casi todas las influencias que he recibido, han sido de pintores figurativos.

En esta etapa tanto la abstracción y la naturaleza muerta me han permitido encontrar una relación muy libre, como ya la mencioné anteriormente. Algo que tiene una semejanza entre mi trabajo de "naturalezas muertas abstractas" y las naturalezas muertas es la estrecha relación que tienen los objetos entre sí, a través de sus contornos, lo cual se da en ambos casos siempre de una manera sutil, manteniendo así su individualidad y su fuerza simbólica. Estos "objetos abstractos" se hablan entre sí, mantienen un diálogo que parece callado y distante, pero que ya en conjunto se estrecha y se fortalece, logrando que el objeto trascienda su estado terrenal, sublimando su estado de cosa; esto por la síntesis del objeto llevado a este plano abstracto, combinando siempre en mi pintura una abstracción semi geométrica y lírica.

Los resultados de combinar un mismo proceso y en un mismo proyecto, que es el de la naturaleza muerta tanto la pintura como la escultura, me ha dado la oportunidad de explorar un mismo tema, en dos direcciones distintas, por un

lado la pintura se ha vuelto más conceptual, al integrar el marco a la misma, convirtiéndose en un objeto, el cual tiene la cualidad de seguir siendo pintura; y en tanto la escultura, la cual exploro de una manera más lúdica, me ha permitido más que realizar escultura como tal, conjuntar diversos materiales, que le dan una nueva lectura a la naturaleza muerta. espero que cada vez más mis ensamblajes encuentren una fuerza propia que marquen su devenir.

La pintura permanece a pesar de todo, y sigue sobreviviendo, a las "nuevas" corrientes, como la instalación, la multimedia, la fotografía o el performance, pues la propia pintura se ha nutrido de lo que en el mundo está de moda, como los temas sociales, o una idea de la cotidianidad humana a través de la narración, la idea de la repetición por medio de los polípticos, de una representación de esta realidad fragmentada, así como de una pujante figuración, que va desde un hiperrealismo más académico, hasta los acercamientos de escenas cotidianas con personajes, el cómic, o la relación directa de las imágenes publicitarias en el trabajo pictórico, que puede ir desde la transferencia, hasta la copia directa de dicha imagen con la pintura; todos estos métodos son muy válidos, y son un reflejo de un momento en el que el poder de la imagen y de las nuevas tecnologías van de la mano. Aunque bien cabe la pregunta, ¿en el proceso creativo de algún artista, el recurrir constantemente a una imagen ya dada en fotografía, y copiarla en el lienzo, para crear su pintura, tiene que ver con la esencia de la pintura como tal? Finalmente todas estas son posibilidades de la creación plástica, mas para mí el arte no debería perder una de sus preocupaciones esenciales que es la búsqueda por lo espiritual, y de seguir nutriendo nuestra imaginación para replantear el mundo. Sólo a partir de nuestra imaginación es que replantaremos el mismo, y la percepción que de él tengamos, para seguir enriqueciendo nuestra existencia, pues como lo decía Schopenhauer, "el mundo es mi voluntad y yo soy el mundo" que nos rodea es un reflejo de nosotros mismos.

De esta manera pienso que no importa las herramientas que se utilicen para expresar, sino que estas herramientas formales no sean un fin en sí mismas, pues esto hace que la obra sea vacía en contenido, sino que estas herramientas formales sean el medio para darle cabida a nuestras percepciones de una manera más fidedigna, para que nuestro espíritu y nuestra imaginación tomen la forma correcta.

Por ello, para mí la pintura tiene aún mucho qué decir por medio de las herramientas que ella misma ha creado para ser un universo pleno, el cual nos sigue sorprendiendo, al mantener abierta su puerta y permitirse sumen tantas

posibilidades de percibir el mundo a su propia esencia, para invitarnos, y, aún, a querer seguirla contemplando, y convertir a nuestro mundo en pintura, en algo especial que ver y del cual reflexionar. La pintura es imaginación en la forma de ver el mundo y los objetos, las personas en ella tienen misterio y densidad y viven por medio del color y la forma en la bidimensionalidad, que se convierte en espacio, y en algo atemporal, que está suspendido en la tela.

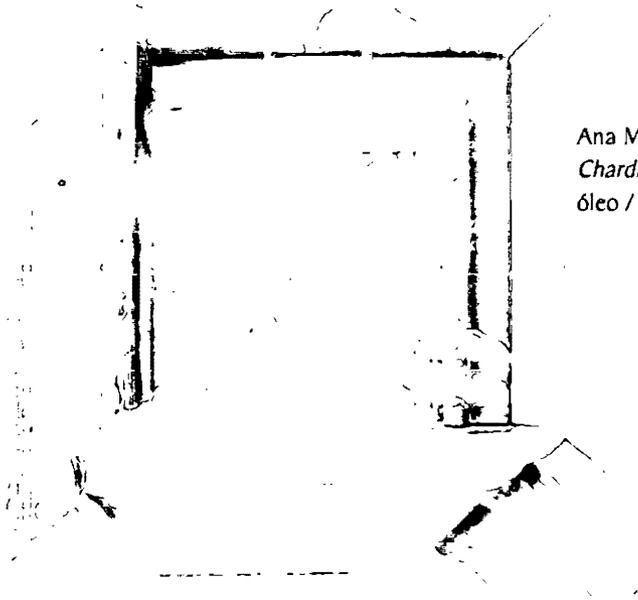
La pintura seguirá existiendo sin importar la evolución tecnológica, por su propia evolución. La pintura debe evolucionar coexistiendo con un nuevo entorno, con nuevas herramientas para enriquecer su universo, y se seguirá pintando hasta que el último aliento de un ser creativo tenga las fuerzas para continuar.

De esta manera mi trabajo pictórico siempre se ha enriquecido de la misma pintura, lo cual me ha forzado a seguir trabajando mi imaginación a partir de un archivo histórico de imágenes y mi propia forma de ver el mundo. Por lo que puedo decir que mi trabajo está en relación a la idea más esencial de la pintura, y la búsqueda de un nuevo planteamiento es dentro de este mar de posibilidades que la misma pintura me ha dado, y sólo en la evolución natural que mi trabajo ha llevado, encontré para mí esta nueva propuesta de pintura-objeto, la cual tiene sus orígenes históricos e influencias que han enriquecido mi visión del mundo.

Diré que un proceso pictórico no deja nunca de gestarse y se transforma en periodos a veces más cortos, a veces más largos. Hay ideas que crecen a lo largo de los seis u ocho años y que por supuesto van cambiando como un ser vivo, como el pintor mismo.

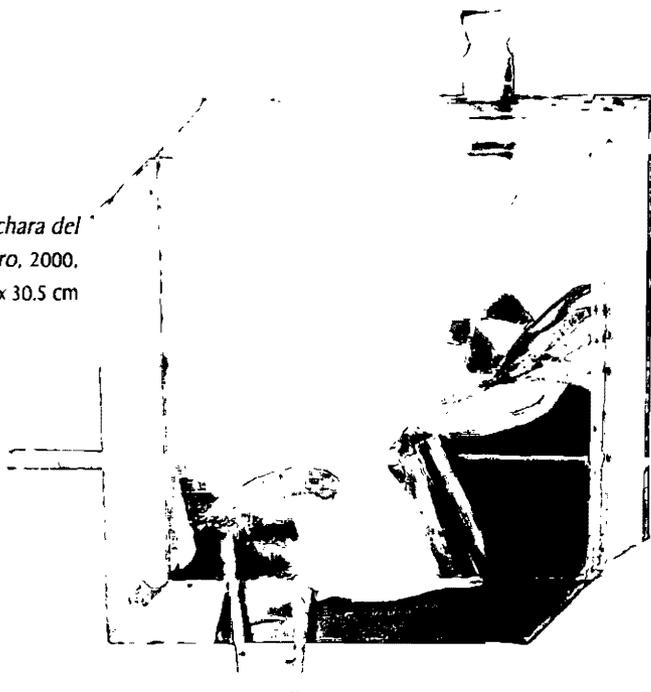
La pintura puede explicarse a partir de muchas otras disciplinas, pero sin olvidar que la pintura es un lenguaje lo bastante consolidado que debe explicarse a partir de sí misma. Es por ello que el retomar a otros pintores del pasado, o contemporáneos, nos da una dimensión de pertenencia dentro de la pintura. La mejor maestra para pintar es la pintura misma y sólo a través de la observación minuciosa de ella es que se aprende.

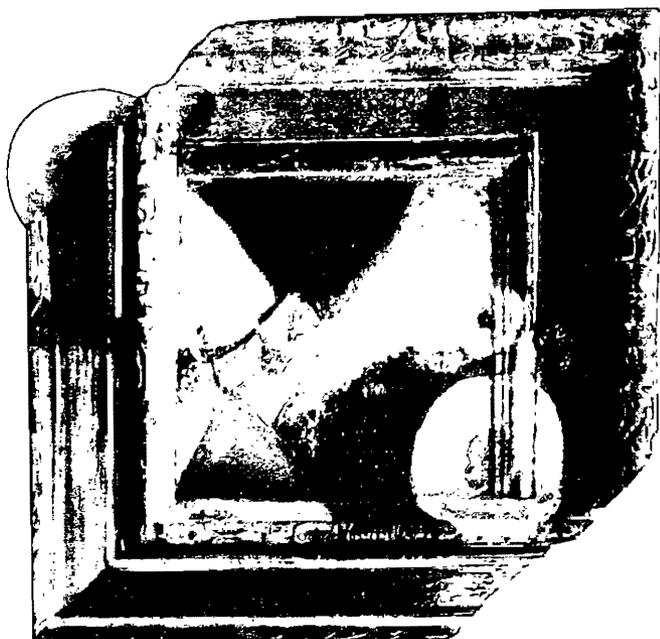
Durante esta etapa me ha parecido importante valorar mis influencias, y es por ello que de manera sencilla quise hacerles un pequeño homenaje a estos grandes pintores, de los que se ha nutrido mi trabajo sobre naturalezas muertas, pues gracias a sus planteamientos pictóricos es que logro realizar este trabajo. En los Claes Heda me basé mucho en su color verde y en la atmósfera del cuadro, además que la pintura de los Países Bajos ha sido una de mis pasiones, de mis amores; también retomé de ellos la composición. De Chardín retomé el color oscuro, el uso del negro, así como la referencia de sus animales de caza.



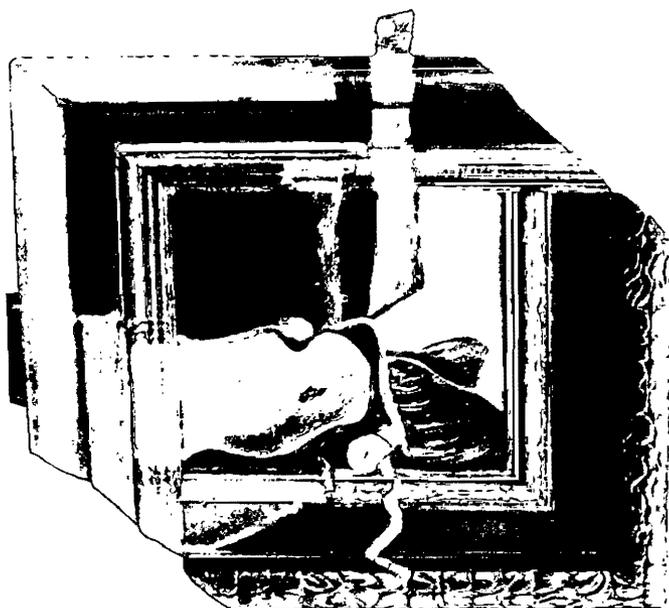
Ana Míriam Peláez, *El conejo de Chardin*, 1999-2000.
óleo / ensamble, 31 x 32 cm

Ana Míriam Peláez, *La cuchara del cocinero*, 2000.
óleo / ensamble, 34 x 30.5 cm





Ana Míriam Peláez, *Homenaje a Howard*, 1998.
óleo / ensamble, 32 x 23 cm



Ana Míriam Peláez, *Frutillas y mantel*, 1999.
óleo / ensamble, 32.5 x 23 cm

En el caso de Cézanne retomé sus ideas sobre los objetos, lo cual me enriqueció sobre manera. Digamos fue mi guía espiritual, pues fue el primero que me hizo reflexionar sobre la belleza de una manzana, o cómo es más fácil retratar a las frutas que a las flores, pues las primeras cambian de manera más lenta, pareciera que posan para el pintor. En cuanto a de Morandi, el cual fue mi apropiación más reciente, estoy retomando su color y sus formas estilizadas de otros objetos que no había yo incluido en los primeros cuadros. En fin, les debo tanto a estos pintores que mi deuda no la puedo pagar más que pintando.

Conclusiones

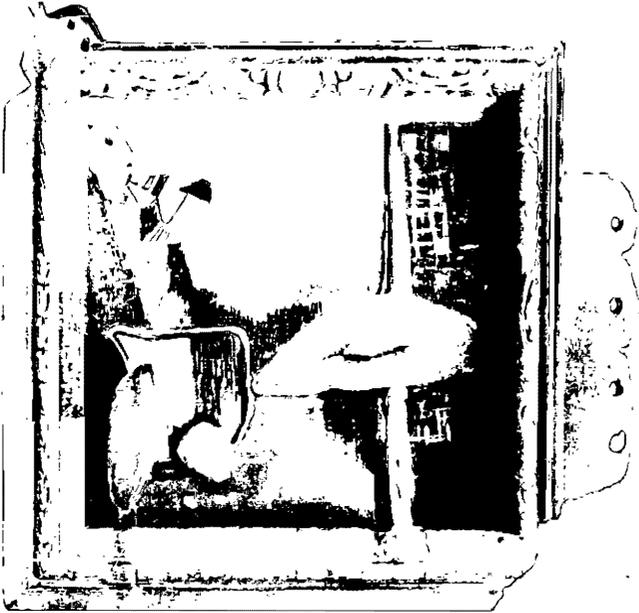
El trabajo de esta tesis me permitió darle a mi nuevo planteamiento pictórico un sentido filosófico y teórico, que desde mi tesis de licenciatura me ha motivado. Este planteamiento le da fuerzas y lo hace más coherente, sin que tenga que existir lo filosófico para que exista la pintura, son mundos diferentes pero que creo se enriquecen. Antes que nada me interesa la pintura, y ese es mi trabajo, por lo que yo parto de ella para reflexionar sobre la misma a partir de la filosofía, y ésta se enriquece al lograr nuevas conexiones de reflexión que finalmente tienen que ver con lo humano.

El género de la naturaleza muerta ha evolucionado a través del tiempo, y aunque fue un género poco aplaudido (y retomado por los amateurs del arte), ha tenido una evolución tal vez no muy aparatosa, pero sí consistente y estética. Se le retoma para instalaciones, esculturas, fotografía, y esto es por que es el género de lo sencillo, de lo que nos hace uno sólo con el mundo que nos rodea. Es el género que nos recuerda nuestra fragilidad humana y que sólo por medio de los objetos que nosotros mismos creamos, encontraremos la empatía con el universo.

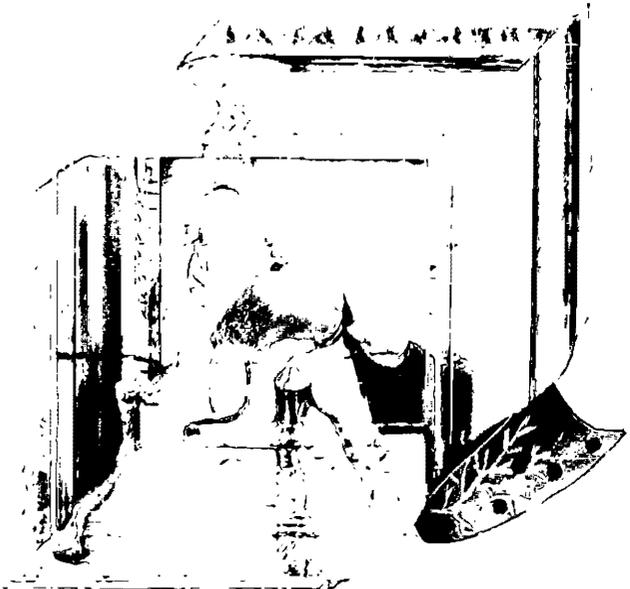
Lo más importante es ser fiel a aquello en lo que uno cree, y para mí la abstracción es donde encuentro la forma de mi imaginación. Es la que me permite replantearme el mundo sin ataduras visuales y de percepción. La paradoja que encierra todo es que me baso en una pintura totalmente figurativa, y el género de por sí es figurativo, pero la fenomenología me ayudó a darle un sentido a mi paradoja entre la abstracción y la naturaleza muerta, y a explicarme el mundo a partir de las esencias, lo cual hace que la abstracción pueda retomar, transformar sin dejar de ser, al género de la naturaleza muerta, en el cual encontré a la naturaleza orgánica que siempre ha nutrido mi trabajo, pero de una forma diferente, de una forma más atemporal y suspendida, y en la que hablé del hombre a través de una manzana, de un mantel, de una vela.

A través de este recorrido he podido entender de una manera distinta y profunda a la pintura en general y a mi pintura como parte de un todo. Siento que el proceso de abstracción que he logrado es aún más consistente que en otras etapas, y he podido darle un sentido filosófico a mi trabajo, siempre sin olvidar mi planteamiento inicial: la abstracción.

En definitiva, las puertas que existen para abrir dentro del arte son muchas, y cabe tomar el riesgo al abrir una puerta, que nos puede llevar por caminos insospechados, que se conectan unos con otros, pues al abrir una puerta, no se cierra la otra, sino que permanece abierta para hacer más largo y prolongado el viaje, existiendo una infinita posibilidad de creatividad.



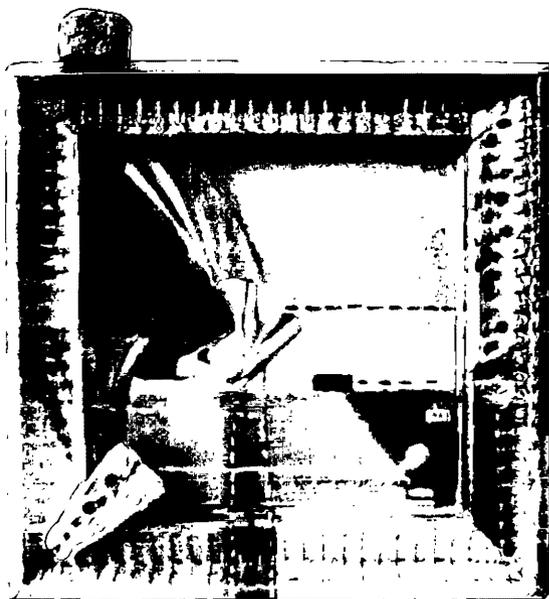
Ana Míriam Peláez, *Mr. Filos y el pan*, 1999.
óleo / ensamble, 26 x 28 cm



Ana Míriam Peláez, *Cosas de Mrs. A*, 1999-2000.
óleo / ensamble, 44 x 41.5 cm



Ana Míriam Peláez, *Sr. Wasabi*, 2000.
óleo / ensamble, 20 x 20 cm



Ana Míriam Peláez, *Pespunte y triángulo de madame*, 2000.
óleo / ensamble, 21.4 x 20 cm

Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, Alianza Forma, Madrid, 1986.
- — — — —, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986.
- DORAN, Michael, *Sobre Cézanne: conversaciones y testimonios*, Gustavo Gilli, Arte, Barcelona, 1984.
- FARÉ, Michael, *La naturaleza muerta en Francia, su historia y su evolución: siglos XVII al XX*, Ginebra, 1962.
- FRANC, Helen M, *An invitation to see*, The Museum of Modern Art, New York, 1992.
- GADAMER, Hans- Georg, *Estética y hermeneútica*, Tecnos, Madrid, 1998.
- GARCÍA BACCA, Juan David, *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- GOMBRICH, Ernst H., *Ideales e ídolos: ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Gustavo Gilli, Arte, Barcelona, 1981.
- — — — —, *Imágenes simbólicas*, Alianza Forma, Barcelona, 1980.
- — — — —, *Arte e ilusión*, Gustavo Gilli, Arte, Barcelona, 1984.
- HUGHES, Robert, *A toda crítica: ensayos sobre arte y artistas*, Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona, 1992.
- KANT, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Porrúa, Col. Sepan Cuantos, México, 1978.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona, 1987.
- — — — —, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1989.
- NAUGHTON, Gabriel, *Chardin*, Phaidon, Londres, 1996.
- PLOTINO, *Eneada sexta*, Aguilar, Buenos Aires, 1967.
- Ponge, Francis, *De parte de las cosas*, Monte Ávila, Caracas, 1968.
- ROBBERECHTS, Ludovic, *El pensamiento de Husserl*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

- ROWELL, Margit, *Objects of desire: The modern still life*, The Museum of Modern Art: New York, Nueva York, 1997.
- SCHNEIDER, Norbert, *Naturaleza muerta*, Tachen, Alemania, 1992.
- TAILLANDIER, Yvon, *Cézanne*, Crown Art Library, New York, 1997
- TODOROV, Tzvetan, *Éloge du quotidien: essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Éditions du Seuil, París, 1997.
- WILKIN, Karen, *Morandi*, Rizzoli, New York, 1997.
- XIRALI, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, UNAM, México, 1990.

Abstracción y naturaleza muerta.

Tesis de Maestría en Artes Visuales, Orientación Pintura,
de Ana Míriam Peláez,
se terminó de imprimir en el mes de junio de dos mil uno en
EDITARTE, Toledo 54-10, Col. Álamos, en la ciudad de México,
pelaez_editarte@hotmail.com

El diseño, la formación y el cuidado editorial
estuvieron a cargo de Rodolfo Peláez.