

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

00261
5



Posgrado en Artes Visuales

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

**LAS MULTITUDES Y LAS MASAS HUMANAS COMO MOTIVO PICTÓRICO.
UNA EXPERIENCIA CREATIVA 2000-2001.**

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales (Pintura)

Presenta

RUI FERNANDO MARTINS ALGARVIO

Directora de Tesis

MTRA. En A. V. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

México, D.F. Octubre 2002

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

...a mis padres.

Contenido

Introducción

I. Mesa, arte y cultura.....	1
1.1. La sociedad de masas y el arte.....	3
1.2. Características del comportamiento de las masas.....	12
II. La representación de multitudes y masas sociales en la pintura.....	21
2.1. La pintura de la tradición.....	21
2.2. La pintura moderna.....	26
2.3. El arte contemporáneo.....	32
III. Análisis de obra.....	38
3.1. <i>Paisagem com Montanhas III</i> (2000).....	38
3.2. <i>Guadalupanos</i> (2000).....	45
3.3. <i>GFT - 4817</i> (2001).....	55
3.4. <i>Burro</i> (2001).....	61
3.5. <i>Japón</i> (2001).....	71
Reflexión final.....	82
Índice de imágenes.....	86
Fuentes de consulta.....	88

Introducción

Un artista que habla sobre su trabajo, puede ayudar un poco a que la gente entienda, pero nunca es capaz de llegar al centro del problema. La única manera de hacerlo es mediante la obra misma. Tratar de explicarla es un poco tonto, porque si se ha llegado al final de la obra, ya se ha cumplido con el cometido. La obra es prueba de ello. Arte es lo que se aproxima a un hombre y se coloca entre él y un festigo implacable, la obra.

Eduardo Chillida

En una investigación realizada en el ámbito de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en Artes Visuales, es necesario partir del desarrollo de los procesos productivos para lograr una argumentación conceptual coherente. Con base en esta premisa se desarrolla el trabajo que a continuación presento, ya que toma como punto de partida fundamental el trabajo pictórico. Este texto trata sobre el proceso de experimentación realizado durante mi estancia en la Academia de San Carlos, del año 2000 al 2001, proceso que intenta ser fundamentado conceptualmente sin más ambiciones que las de compartir con la comunidad académica de la Escuela la experiencia personal.

Todos los trabajos elaborados en la Academia de San Carlos son fruto de mi contacto con la Academia, así como de mi condición de extranjero en México. A la par del trabajo pictórico hecho en los talleres, recibí también

una formación conceptual proporcionada por varias asignaturas que se enfocan más a la investigación teórica, pero que en algunos casos directa o indirectamente influyeron en mi pintura. Siendo una persona de una cultura muy diferente a la mexicana, encontré en la Ciudad de México uno de los lugares donde mejor podría desarrollar una investigación acerca del tema que venía animando mi trabajo y que se concentraba en la reflexión plástica en torno a las multitudes y las masas humanas.

Por las características pluralistas del arte en nuestros días, donde uno tiene muchos medios a su disposición para desarrollar su actividad, la pintura es aquella que he escogido como medio de expresión. Por opción, gusto o formación es la que más cerca está de mis propósitos artísticos. Como se sabe, el ejercicio de la pintura se encuentra ampliamente cuestionado debido a su carácter artesanal y a sus limitadas posibilidades de llegar al gran público. La pregunta obligada es: ¿Qué sentido tiene hoy en día la pintura, cuando los medios audiovisuales están tan presentes en nuestras vidas? A esta cuestión contesto con otra interrogante: ¿Qué sentido tiene hoy la utilización de los audiovisuales en las artes cuando los mismos están tan presentes en nuestros tiempos?

Pero, más allá de las polémicas, me interesa enfatizar el hecho de que la pintura, como actividad artística, es una realidad y ocupa un lugar en la cultura contemporánea tanto como en la vida de muchas personas, entre ellas, las que nos dedicamos a producirla. Y en la pintura no únicamente resulta interesante conocer los resultados, las obras como tales, sino también los procesos de las cuales surgieron. Por esa razón, en este trabajo de tesis lo que me interesa es describir de qué manera he utilizado el tema de la masa y la forma en la que el entorno de la ciudad de México ha influenciado mi producción.

Existen muchos artistas que parten de una temática para comenzar su quehacer en las artes plásticas pudiendo cambiar o acumular otras temáticas en su desarrollo. En lo personal, como he señalado, manejo desde hace algún tiempo el tema de las multitudes y masas humanas que se convirtieron en el motor de toda mi reflexión tanto pictórica como conceptual. Como resultado de esta reflexión intento explorar y encontrar nuevas variantes plásticas del mismo asunto, de manera que cada trabajo funciona como escalón para futuros trabajos.

En mi trabajo pictórico las masas han sido utilizadas como tema o pretexto, como punto de partida y reflexión en el lienzo, buscando soluciones pictóricas a conceptos como repetición, densidad y aglomeración. Al utilizar estas herramientas surgen necesariamente algunas conexiones con nuestro entorno, principalmente con el de la vida en las grandes ciudades. La producción en serie, la rutina, la repetición, el anonimato, la masificación en todas las esferas de la vida social; el consumo tan característico de nuestros días, o la publicidad, que forman parte de nuestra manera de vivir actualmente son los asuntos de las telas que aquí presento. Cuando comencé a pintar con este tema, en 1996, mi preocupación era hacer resaltar la masa como motivo, es decir, representar conglomerados humanos de diferentes formas, expresando así una preocupación por ese fenómeno con el que todos los días me confrontaba. Con el pasar del tiempo se fueron incorporando y mezclando otros motivos pictóricos.

Como ejemplo de esto último puedo decir que en las pinturas que realicé durante el primer semestre de mis estudios en la Academia de San Carlos, el paisaje surgió como resultado de mi estancia en la Ciudad de México, así como la aparición de las masas en procesión, en el segundo semestre. El trabajo realizado en este primero año de la Maestría en Artes Visuales resultó en una reflexión acerca de los hechos que he encontrado aquí, aquellos que como extranjero de inmediato me llamaban la atención. Los

trabajos del tercer y cuarto semestre muestran también otro cambio: incluyen una reflexión acerca de la masificación en relación con la imagen de la publicidad. Todos ellos recurren a elementos visuales como el círculo o la mezcla de diferentes tipos de motivos iconográficos reconocibles para lograr la atención del espectador a través de la imagen. El tema de las masas ha estado presente en mi trabajo como motivo pictórico a través del uso de sellos de madera que contienen la imagen de una persona o grupo de personas aplicados en forma diversa sobre las telas.

Esta tesis se centra en el análisis de la forma en que he utilizado el sello como herramienta pictórica a lo largo de estos dos años. Si bien las masas son el motivo principal para la realización de mi quehacer plástico, el asunto no parte de una preocupación crítica, sino de una inquietud por elaborar reflexiones en el lienzo acerca de un hecho tan característico de la vida contemporánea en las grandes urbes. Los otros motivos presentes también en las pinturas fueron utilizados como soporte para lograr nuevas formas plásticas que me permitieran abordar este asunto, y surgieron como parte de un natural desarrollo del proceso de producción. No sólo la dimensión conceptual es importante en estos trabajos, lo son también la factura y los elementos plásticos: el color, la forma, la composición y la textura que constituyen las herramientas de un pintor en su afán por lograr la configuración de la imagen deseada. Como veremos en los análisis de algunas de mis pinturas, era indispensable explicar las etapas de su ejecución, algunas realizadas de manera más consciente que otras, ya que se trata de una actividad creadora. Como tal, la reflexión conceptual de un tema y el dominio de la técnica logran como resultado una pintura, sin importar si será o no considerada como una obra de arte.

Como creador tengo muy presente que son las masas el motivo principal de mi trabajo, y que su interpretación debe partir de esta premisa, sin embargo, para otros espectadores puede resultar diferente la lectura de las

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pinturas, pudiendo haber muchas otras argumentaciones e interpretaciones. Si bien aquí presento una interpretación de mi propias pinturas, debo señalar que he dado más énfasis a la descripción del proceso de producción de mi trabajo pictórico, ya que este es la parte más importante de la investigación realizada en la Maestría de Artes Visuales, en la Academia de San Carlos.

Por tal motivo, decidí plantear la problemática de las masas sociales en la representación pictórica utilizando como método para la lectura de los trabajos la iconología planteada por Panofsky. Este método no lo utilicé tal cual, sino que fue usado como herramienta para producir un texto fundamentado sobre el propio trabajo. El método establece partir de lo que se ve, y poco a poco ir profundizando en la complejidad de aquello que se encuentra representado en la pintura hasta encontrar una idea que, en relación con otros aspectos de la cultura, conforman un significado.

En el primer capítulo comenzaré por esclarecer el surgimiento del concepto de masa a partir de la perspectiva sociológica, describiendo en forma breve y general diversas teorías sobre ese concepto. Tendremos que tener en cuenta que este concepto surge después de la revolución industrial, como resultado del desarrollo de la ciencia y de la tecnología, a la mitad del siglo XIX. Los conglomerados humanos siempre fueron motivo de representación en la pintura, pero sus connotaciones sociológicas surgen también hasta el siglo XIX, como constatamos en la obra de Daumier y los impresionistas, por ejemplo. Es a partir de ese momento que el concepto comienza a acompañar a las artes visuales hasta tomarse en una problemática que ha inquietado a muchos artistas, así como a diversos teóricos interesados en el arte y la cultura. Algunas de estas ideas serán abordadas en la primera parte de este primer capítulo. Enseguida, en la segunda parte del mismo capítulo trataré de describir las diferentes características y comportamientos de las masas humanas a partir de las ideas plasmadas por el escritor Elias

Canetti en su libro *Masa y Poder*. Las ideas de Canetti servirán para definir, en los dos siguientes capítulos, las formas en las que podemos comprender y nombrar los diferentes conglomerados humanos representados en las pinturas seleccionadas.

En el segundo capítulo realizaré un breve recorrido histórico por los diferentes momentos de la pintura tratando de explicar cómo otros artistas utilizaron el concepto de las multitudes y las masas. La primera parte se refiere a la pintura de la tradición; la segunda a la del arte moderno, cuando comienza la representación de las masas sociales propiamente dichas, en el siglo XIX, y la tercera se refiere a los artistas que han abordado el asunto durante el siglo XX, y que considero relacionados con mi propio trabajo.

Por último, en el tercer capítulo analizo cinco de las casi cien pinturas realizadas en la Academia de San Carlos, explicando cómo utilizo y resuelvo el concepto de masa en mi propia producción plástica. Escogí los cinco trabajos que considero más representativos de ese proceso de producción. Los criterios de selección de estas obras son variadas y serán explicados en ese capítulo, por el momento me interesa enfatizar que considero importante analizar la primera y la última pintura de las obras elaboradas en los talleres de San Carlos porque esto deja ver los desarrollos y cambios operados en mi trabajo durante estos dos años.

Me interesa advertir que todos los análisis de las pinturas fueron realizados por mí como artista y no como teórico, crítico o historiador del arte. De esta forma, todas las argumentaciones desarrolladas, si bien se basaron en los niveles de significación establecidos por Panofsky, fueron realizadas incluyendo también la descripción de mis propias motivaciones. Como he dicho, no se puede negar que pueden existir muchas otras interpretaciones posibles de parte de otras personas, pero considero que lo que puede

resultar interesante para la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas es conocer la del creador.

Por eso mismo, cuando me confronté con el análisis de las pinturas experimenté gran dificultad en distanciarme de la obra producida debido a que uno, como productor, con frecuencia se encuentra tan condicionado por las ideas y motivaciones que intervienen en la realización de la obra, que en el momento de hablar de ella, cuando está terminada, puede confundirse en sus puntos de vista, lo que puede desvirtuar la lectura. De esta forma, la mejor manera de lograr esta distancia entre creador y obra es tomar la posición de un espectador; dejar pasar algún tiempo e intentar ver con nuevos ojos lo que ha sido hecho por uno mismo. Esta tarea es uno de los puntos fundamentales de este trabajo.

Por último diré que creo que dar a conocer y compartir la investigación realizada en los talleres con la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas quizás pueda contribuir en el futuro a la formación de otras personas que se dedican a esta actividad. Lo plasmado en este texto es el testimonio de una experiencia personal, y es también una visión acerca de mi actividad como creador plástico.

I. Masa, arte y cultura

Los términos multitud, muchedumbre y masa son utilizados comúnmente como sinónimos. Los dos primeros designan una reunión de gran número de personas o cosas; o un conjunto indiscriminado de seres humanos. Así, decimos, por ejemplo, “el aplauso de una multitud”, o “en medio de la muchedumbre”. El concepto de masa, sin embargo, tiene un matiz específicamente sociológico: designa un conjunto de gente indiferenciada que tiene importancia en la marcha de los acontecimientos solamente por su número.¹ En este sentido se dice que “la gente acudió masivamente a las urnas”, o que “algún producto ha sido consumido masivamente”. En este capítulo se abordarán los orígenes de este concepto desde un punto de vista histórico sociológico enfatizando el pensamiento de aquellos autores que han relacionado el concepto de masa con los de arte y cultura. Posteriormente, con Elias Canetti, se definirán los aspectos más importantes del comportamiento del hombre en masa, así como sus momentos principales de aparición. Esto con el fin de sentar las bases conceptuales a partir de los cuales se abordarán las referencias y el análisis de pinturas en los siguientes capítulos.

Históricamente, el concepto de sociedad de masas emerge en Europa en la segunda mitad del siglo XIX como resultado de la consolidación del capitalismo industrial. Esto creó las condiciones sociales, políticas e ideológicas para el surgimiento de la sociedad de clases moderna. El concepto de masa sustituyó al de pueblo, emanando de la Revolución Francesa, cuando el desarrollo de la división capitalista del trabajo, la organización a gran escala de las fábricas y los procesos de industrialización provocaron el crecimiento de las ciudades que trajeron consigo también un

¹ Moliner, María, Diccionario del uso del español, Madrid, Gredos, 1998, tomo II, pp. 359 y 475



crecimiento de los medios de comunicación, la centralización del poder, y el protagonismo del naciente proletariado en los procesos políticos.

El concepto de masa está así ligado a un cambio ideológico. Las relaciones sociales precapitalistas, basada sobre todo en la tradición y la herencia, se disolvieron a causa de los cambios económicos y sociales masivos. Por otro lado, la burguesía triunfante buscaba legitimar su dominio a través de ideales culturales secularizados y racionales como la democracia, la igualdad y la justicia material. Así, el capitalismo transforma el sistema social estratificado -basado en el privilegio heredado y las jerarquías rígidas de poder y posición-, en relaciones de igualdad formal de manera que la noción de clase sustituye a la de rango, y la razón sustituye a la tradición, mientras que la nueva clase dominante busca subordinar a los sectores aristocráticos residuales y al naciente proletariado.

Así, el concepto de masa nace antes de que la burguesía haya consumado su poder total dentro del estado capitalista moderno. Por ello, en el siglo XIX el concepto es usado peyorativamente por aquellos pensadores que ven desmoronarse el mundo aristocrático, y presencian el ascenso económico de la clase burguesa así como la emergencia del movimiento obrero y de la teoría socialista. Personajes como Alexis de Tocqueville y Frederick Nietzsche, por ejemplo, vieron en el surgimiento de la sociedad de masas una amenaza contra la alta cultura en tanto la industria capitalista comenzaba a expandir sus valores, sobre todo comerciales, al ámbito de la cultura. Por el contrario, autores como Marx y Engels vieron en las grandes masas proletarias al agente histórico que podría transformar las condiciones de desigualdad del capitalismo. Posteriormente, en el siglo XX, diversos autores se ocuparon del fenómeno con relación a la cultura popular. En los párrafos que siguen se abordarán las ideas de diversos autores sobre la relación entre sociedad de masas y modificaciones en el arte.

1.1. La sociedad de masas y el arte

Con Alexis de Tocqueville nace la primera crítica sociológica a la sociedad de masas. En su famoso libro *La Democracia en América* (1835-40) señaló que las sociedades modernas ya no se rigen por principios hereditarios y tradicionales, sino por el igualitarismo producto de la revolución industrial. El historiador y sociólogo francés fue el primero que analizó los efectos de la democracia sobre las artes, y explicó las razones por las que la democracia conduce a un descenso de los estándares tanto en la creación como en el consumo. Tocqueville critica que en la sociedad de masas la "alta cultura" se ve amenazada por un modo de vida rutinario y monótono. La literatura y el arte pierden profundidad para tornarse más superficiales con la intención de cautivar la atención del público. Veamos la descripción de las necesidades del lector medio de la democracia:

Como el tiempo que pueden dedicar a las letras es muy poco, intentan sacar lo mejor de todo ello. Prefieren libros que puedan procurarse con facilidad, se lean fácil, y que no requieran investigaciones eruditas para ser comprendidos. Piden bellezas que se brinden y se disfruten con facilidad, sobre todo deben poseer lo inesperado y lo nuevo. Acostumbrados a la lucha, las cruces y la monotonía de la vida práctica, requieren emociones rápidas, paisajes deslumbrantes... Los autores aspirarán a la ejecución rápida, más que a la perfección del detalle. Las producciones pequeñas serán más comunes que los libros voluminosos... El objetivo de los autores será más sorprender que agradar, y remover las pasiones más que encantar el gusto.²

² Citado por Calinescu, Matei, Cinco caras de la modernidad, Madrid, Tecnos, 1996, pp. 232-233.

Al mismo tiempo, Tocqueville es el primero en señalar que la democracia anima el comercialismo en la literatura y las artes, es decir, que ahí los escritores trabajan para el mercado. Así, en las sociedades modernas el número de consumidores aumenta, pero los consumidores opulentos y escrupulosos empiezan a escasear. Esto implica que los artistas son inducidos a producir con gran rapidez un gran número de "comodidades imperfectas" u objetos de arte. Tocqueville describe como sigue lo que él llama la hipocresía del lujo:

Quando llegué a Nueva York por primera vez... Me sorprendió percibir a lo largo de la orilla, a cierta distancia de la ciudad, un número considerable de pequeños palacios de mármol blanco, muchos de los cuales eran modelos de la arquitectura antigua. Cuando fui al día siguiente a inspeccionar más detenidamente los edificios que atrajeron particularmente mi atención, descubrí que sus paredes eran de ladrillo blanqueado y sus columnas de madera pintada. Todos los edificios que había admirado la noche anterior eran del mismo tipo.³

Con estas críticas, Tocqueville detecta el nacimiento del gusto *kitsch* de las sociedades modernas. Arte como recreo y entretenimiento, facilidad de acceso, efectos rápidos y predecibles y espíritu comercial, así como las necesidades psicológicas de hombre de la masa de escapar al aburrimiento de la vida cotidiana, son los elementos constantes de las definiciones del *kitsch* que se encuentran presentes en las reflexiones de Tocqueville.

Igualmente en contra de la sociedad de masas y de la emergencia de los movimientos socialistas, se manifestó Frederick Nietzsche. Sin embargo, su oposición a los ideales igualitarios deben contextualizarse en el ámbito de su pensamiento. Como se recordará, el filósofo alemán emprende una cruzada crítica en contra de la moral judeo-cristiana. Los valores del judeo-cristianismo se basan en lo que él llama "la moral del rebaño" que convierte

³ Idem.

al individuo en un sujeto sin pensamiento y capacidad de decisión propia. Esta moral que fundamentalmente niega la vida se basa en el resentimiento y ha operado una transvaloración de los valores por la cual los hombres buenos –que antes fueron los guerreros-, son ahora los cobardes, los que no se atreven a afirmar la vida aquí y ahora, sino que postergan su felicidad en espera de su arribo a un mundo trascendente, en suma, los obedientes. No es extraño que vea en la transformación de la sociedad, el triunfo del hombre vulgar, del resentido ⁴ Nietzsche percibe la democracia como parte de esa moral del resentimiento cuando el hombre de la masa insatisfecho con su posición busca una ascensión a través de la lucha por los ideales socialistas. Esta lucha parte del resentimiento que le permite salir de su pequeña existencia⁵ y afrontar los valores aristocráticos de aquellos hombres que saben decir “sí a la vida” y cuyo paradigma es, para Nietzsche, el superhombre. Para él, entonces, la amenaza a la alta cultura (la filosofía, el arte, la literatura y la ciencia) emana directamente de las demandas y la ideología insaciable de la masa mediocre.

Estas críticas se extienden hasta el siglo XX. En 1930, el filósofo español José Ortega y Gasset publicó *La rebelión de las masas*, libro en el que rescata muchas de las ideas planteadas por Nietzsche, principalmente su crítica al socialismo y al colectivismo. Para el filósofo español, la sociedad se define por minorías superiores y masas torpes. Estas masas torpes avanzan con la intención de ocupar lugares que antes eran reservados para las minorías, lo que trae como resultado el dominio de las masas en el ámbito político. José Ortega y Gasset se opone no sólo a los ideales socialistas de las masas sino también a los de la burguesía. La democracia liberal, edificada sobre la rápida expansión del conocimiento científico y técnico, está constituida por una masa de individuos mediocres e incultos que no

⁴ Swingewood, Alan, El mito de la cultura de masas, México, Premiá, 1987, p. 18.

⁵ Idem.

están informados por la cultura tradicional, sino por los valores pragmáticos de la tecnología moderna”.⁶

Como se ve, para estos autores el surgimiento de la sociedad de masas representa la quiebra de la sociedad tradicional y el surgimiento de una sociedad formada por individuos anónimos e incultos, fácilmente manipulables, comandados por una burguesía carente de un código moral universalmente aceptado, ignorante de los ideales aristocráticos, pero deseosa de imitar su gusto estético. Por el contrario, como ya se señaló, Marx ve en la sociedad de masas el surgimiento de la posibilidad de construir una sociedad alternativa al capitalismo. Para él esas masas de trabajadores no serían masas amorfas y manipulables, sino un nuevo agente histórico de cambio que, en oposición a los ideales comerciales de la burguesía, orientaría sus fuerzas hacia la revolución comunista, tal y como lo testifica el *Manifiesto del Partido Comunista*, de 1848.

Muchos han sido los autores que han abordado el problema de la sociedad de masas desde muy diferentes perspectivas, resumir su pensamiento, aunque fuera brevemente, excede los objetivos de esta tesis. Cabe solamente abordar, también de manera general, las ideas de algunos pensadores involucrados directamente con la reflexión sobre la relación entre sociedad de masas y arte.

Dentro del marxismo, en su vertiente heterodoxo, se encuentran las reflexiones de los filósofos agrupados en la Escuela de Francfort: Walter Benjamin, T. W. Adorno, Max Horkheimer, y Herbert Marcuse. En los años 30, ellos fueron testigos de la ascensión del fascismo y del colapso del socialismo europeo. Esta dura experiencia, que destruyó material y culturalmente a Europa, llevó sobre todo a Horkheimer y a Adorno a pensar que el movimiento obrero no tenía capacidad para combatir movimientos irracionales y que había sido totalmente derrotada por las fuerzas

⁶ *Ibid.*, p 19

destructivas del capitalismo. Así, elaboraron un pensamiento marcado por el pesimismo que presentaba al mundo dominado por el totalitarismo. Esta visión pesimista no es compartida por Walter Benjamin, quien no vivió hasta el final, como Horkheimer y Adorno, los horrores del fascismo. Benjamin se suicidó en 1940, antes de emigrar a los Estados Unidos, como lo harían los demás miembros de la Escuela de Francfort.

En 1936 Walter Benjamin, publicó su texto "El arte en la época de su reproductibilidad técnica", donde apuntó ideas sin las cuales resulta imposible comprender las transformaciones operadas en el arte precisamente por el advenimiento de la sociedad de masas durante la modernidad capitalista. En este texto, Benjamin analiza detenidamente la fotografía y el cine, sistemas de producción de imagen emanadas de la sociedad industrial, que llevan en su propia especificidad la reproducción masiva. Al implicar una nueva relación entre artista y técnica, y entre obra y receptor, estos sistemas anuncian lo que será el arte de la sociedad de masas.

Benjamin establece claramente que las bellas artes tradicionales resultan inadecuadas a la nueva sensibilidad de la sociedad de masas. Esta sensibilidad se distingue por preferir lo fugaz y lo repetible en lugar de lo perenne y lo único. A través de la noción de aura, que define como "el aquí y el ahora" de la obra artística, es decir, el momento irrepetible de su creación, Benjamin explica los cambios sufridos por las artes en la nueva sociedad de masas. Así, la reproductibilidad técnica de las grandes obras de la pintura, la gráfica, la escultura o la arquitectura, acerca a las masas los productos de la alta cultura, pero al mismo tiempo los despoja de su carácter aurático. Esta pérdida del carácter aurático del arte significa su total desacralización, y con ello su liberación total del ritual. Benjamin ve como positiva esta desacralización en tanto tiene en mente al arte como vehículo de la construcción de una modernidad comunista. Así, las bellas artes han sido superadas por la sociedad de masas porque el tipo de experiencia estética

que ellas proveen no se ajustan más a las necesidades de la sensibilidad del hombre de las masas: "Un cuadro ha tenido siempre la aspiración a ser contemplado por unos pocos", la pintura, entonces escribe Benjamin, "no está en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva".⁷

Las fotografía y el cine son las nuevas formas de producir representaciones del mundo en la sociedad de masas, como tales, configuran cambios en la percepción y constituyen nuevas formas de construcción social de la realidad, tarea antes cumplida por las bellas artes. Esta modificación, que proviene de los cambios históricos y sus consecuencias en el arte, implica también desechar conceptos como creación, genialidad, perennidad y misterio con los que se venía explicando el arte, y que para Benjamin son adecuados a los fines del fascismo.

Pero así como Benjamín detecta en los nuevos sistemas de producción de imagen sus posibilidades revolucionarias, reconoce el peligro de que sean usadas por el capitalismo como mecanismos de propaganda. En efecto, los temores de Benjamin se cumplieron y las nuevas técnicas revelaron su enorme potencial político. La institucionalización de los mass media se han convertido en factores de cohesión y manipulación social.

Partiendo de este diagnóstico, Horkheimer y Adorno elaboran un discurso que marcaría la reflexión posterior sobre la sociedad de masas en sus diferentes aspectos, sobre todo en los referidos al arte y al papel de los medios de comunicación en la producción de cultura.

Para Adorno y Horkheimer, quienes fueron testigos del papel de los medios de comunicación en el nazismo, la sociedad de masas se define como carente de grupos e instituciones fuertes independientes y dominada desde arriba. Para ellos, el mundo parece estar más allá del control humano, se ha convertido en un lugar donde los seres humanos son conformistas y

⁷ Benjamín, Walter, "El arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos, Madrid, Taurus, 1973, p. 45

pasivos, una presa fácil del fascismo. Horkheimer afirma que en la sociedad moderna el individuo pierde su autonomía frente al mundo cuando su conducta se convierte en algo racionalizado, manipulado y automatizado, producto de las reglas impuestas en los procesos productivos. El papel del individuo, que se reduce a ser una mera parte de los procesos materiales de producción, lo hace más vulnerable frente a movimientos políticos irracionales como el nazismo. Por lo tanto, el hombre moderno, el hombre de la masa se encuentra expuesto a la manipulación ideológica y política. El ocio, las rutinas y la desintegración de la familia, son puntos que destruyen la vida interior de los individuos. La producción en masa no deja lugar a la imaginación, produce objetos concebidos para ser manipulados y controlados. Frente a este panorama, el arte es el único camino "contra la infamia de la existencia".⁸

Adorno y Horkheimer introdujeron la noción de "industria de la cultura" (o industria del entretenimiento) que definen y estudian detenidamente en su obra conjunta *Dialéctica del Iluminismo*, publicada en 1947. La industria de la cultura, conformada por la industria de los mass media presente en aquellos años (cine en serie, radio, prensa) se especializa en crear un mercado de productos diseñados específicamente para el "relajamiento", es decir productos que serán consumidos por las masas en su tiempo libre. Estos autores señalan la necesidad de las masas de "distracción" o "diversión" debido a las condiciones de trabajo impuestas por el capitalismo. Así, siguiendo la teoría marxista de la producción de necesidades, Adorno y Horkheimer señalan que estos productos están destinados a crear nuevas necesidades en las masas; esas necesidades, son las del "relajamiento" de manera que la gente termina por pedir aquello que de todas formas obtendrá. Así, la industria de la cultura, término que en sí mismo implica una contradicción con el de alta cultura, se dedica a manufacturar productos de baja calidad que cumplen una función manipuladora de las conciencias y

⁸ Swingewood, Alan, El mito de la cultura de masas, México, Premiá, 1987, p. 27.

configuradora de un gusto estético funcional al capitalismo. En este sentido y refiriéndose a las noticias sensacionalistas, escribe Adorno:

Este tipo de noticias, igual que la insoportable moda humorística del monstruo del lago Ness y la película *King Kong*, es una proyección colectiva del monstruoso estado totalista. La colectividad se prepara para afrontar sus horrores habituándose a figuras gigantescas. En la absurda inclinación a aceptarlas intenta desesperadamente la humanidad caída en la impotencia incorporar a la experiencia lo que se burla de toda experiencia.⁹

Frente a la industria de la cultura, cuya misión alienadora expresa Adorno en este texto, se encuentra el arte, del que escribe: "Tarea del arte es actualmente introducir orden en el caos".¹⁰ En el arte reside la posibilidad de mejorar el mundo de la alineación por la cual los individuos han reducido sus relaciones interpersonales así como sus respuestas frente al mundo social a puros impulsos mecánicos, automatizados.

Más allá de las críticas a la manipulación de las masas, es necesario señalar que, a diferencia de autores como Tocqueville, Nietzsche y Ortega y Gasset, los autores inscritos en la tradición marxista, tienen una postura en favor de la clase obrera y del socialismo, si bien critican a la sociedad de masas que, organizada bajo el capitalismo, se define por su alineación total. En suma, esta es una sociedad donde el hombre ha perdido totalmente su capacidad de autodeterminación.

Contrastando con el pesimismo de Adorno y Horkheimer, el sociólogo norteamericano Daniel Bell destaca que la sociedad de masas fortalece los esquemas de la sociedad civil. Para él, la tecnología y la industrialización brindan mayores márgenes de libertad y más posibilidades para el desarrollo humano. Donde exista democracia, existe libertad y pluralismo social. La

⁹ Adorno, T W , Mínima moralía, Caracas, Monte Avila, 1975, p 129

¹⁰ Ibid., p. 236

visión de Bell sostiene que en la sociedad de masas las mayorías tienen acceso a los bienes de la alta cultura. El capitalismo de consumo diversifica el gusto estético de los consumidores y públicos: "La sociedad de masas, por lo tanto, es el resultado del pluralismo y la democracia",¹¹ donde existe una mayor participación por parte de los individuos. Como resultado de esta participación, los conflictos entre capital y trabajo se ven rebasados por el conocimiento técnico y científico, creando una masa obrera cada vez menor para dar lugar a una clase media mayoritaria conformada por trabajadores de servicios. Así se ha creado la sociedad post-industrial en la que el proletariado ha dejado de ser la clase explotada para acceder a una mayor participación política, económica y cultural. Esta democratización refuerza también las instituciones democráticas que superan la lucha de clases dando lugar a una sociedad organizada a partir del consenso y el pluralismo. No obstante esta visión optimista, en su libro *Las contradicciones culturales del capitalismo*, publicado en 1976, Bell elabora un pensamiento crítico de la cultura dentro de la sociedad post-industrial. Para él, a diferencia de Horkheimer y Adorno, el arte no cumple una misión social liberadora de las masas, por el contrario, expresa un cambio en la sensibilidad que delata el triunfo de una moral hedonista que tiene como centro el culto al individuo. La lógica del igualitarismo ha llevado a las sociedades post-industriales a la pérdida de un centro moral unificador. En suma, Bell critica el desplazamiento de la moral protestante por los valores del arte y la industria de la cultura.

Como se ve, lo que la mayoría de los autores aquí citados reclama a la sociedad de masas es la creciente uniformización de los comportamientos, la pérdida de la capacidad de autodeterminación de los individuos y la destrucción del mundo de la alta cultura.

¹¹ Swingewood, Alan, El mito de la cultura de masas, México, Premiá, 1987, p. 31

1.2. Características del comportamiento de las masas

Si antes hablamos de la sociedad de masas, enseguida nos referiremos específicamente al comportamiento de los hombres al interior de las masas. Para ello se utilizará el libro de Elias Canetti, *Masa y poder*. Publicado en 1960, el libro sorprendió al mundo intelectual por su independencia con relación a las corrientes sociológicas, etnológicas y la filosóficas imperantes en el ámbito académico. *Masa y poder* es quizás la obra más importante que sobre el comportamiento de los seres humanos en masa se ha escrito en el siglo XX. Su autor, judío sefardí, sobrevivió al horror del nazismo y dedicó veinte años a la redacción de la obra. En las siguientes páginas haremos una revisión general sobre los aspectos más sobresalientes que caracterizan a las masas. La selección aquí presentada no es un resumen que agote el libro completo, obedece únicamente a la necesidad de definir los conceptos que serán usados en el análisis de las obras que ocupan los dos siguientes capítulos.

Todo individuo se caracteriza por un “temor a ser tocado”,¹² a tener contacto físico con algo que no conoce de antemano, escribe Canetti. Cuando caminamos por las calles, o en nuestras relaciones personales mantenemos siempre una distancia. Esta varía según el tipo de relación con el otro. Culturalmente son diferentes las distancias entre individuos, si por un lado los orientales mantienen una mayor distancia, los latinos tienen más proximidad. Pero, sea como sea, las distancias, afirma Canetti, surgen del temor a ser tocado por lo desconocido. Hoy cada vez más la distancia es un hecho en nuestra cotidianidad ya que el teléfono y el Internet, refuerzan esta lejanía entre los individuos. Si bien estos medios sirven para acercar a las personas que se encuentran lejos entre sí, también es cierto que son medios que ocultan identidades creando falsas proximidades y relaciones.

¹² Canetti, Elias, Masa y poder, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 9.

Siguiendo con Canetti, también en situaciones en las que nos mezclamos con la gente el temor a ser tocados no nos abandona. Todas nuestras actitudes son condicionadas por este hecho, en las calles, en los centros comerciales, en los transportes públicos. De la misma manera, cuando nos acercamos demasiado a otras personas el temor nos acompaña. Siempre que tocamos o somos tocados, de inmediato nos disculpamos por invadir el espacio personal del otro. Sólo en ocasiones de simpatía nos acercamos y dejamos tocar, y es por nuestra propia iniciativa que se da esta disposición de acercamiento.

Existe una sola ocasión, apunta Canetti, donde los individuos pueden “redimirse de este temor al contacto. Se trata de la única situación en la que este temor se convierte en su contrario”.¹³ cuando se encuentran inmersos en la masa. En la masa el contacto es inevitable, cuando la masa es densa los individuos estrechan sus cuerpos entre sí. Sólo si nos entregamos a esta situación perdemos el temor al contacto y nos sentimos dentro de un cuerpo, como un elemento más que compone ese cuerpo. Tenemos la sensación de igualdad; las diferencias, incluso las de los sexos desaparecen. “Quienquiera que sea el que se oprime contra uno, se le encuentra idéntico a uno mismo. Se le percibe de la misma manera en que uno se percibe a sí mismo”.¹⁴

Es a partir de esta pérdida de temor al contacto que la masa se va formando, y conforme más estrecho es este contacto, más densa se torna la masa. Así, la alteración de las distancias y la eliminación del temor al contacto por una aproximación física en la cual uno se ve sumergido, son los principales factores para la formación de una masa humana.

Por esa razón, la cohesión es un elemento fundamental. Es en el instante en el que aparece la cohesión cuando surge verdaderamente la masa. Es el momento en que los individuos que la van construyendo se sienten como

¹³ Ibid., p. 10.

¹⁴ Idem

iguales; dejan atrás sus posiciones sociales y diferencias en todos los niveles. Todo individuo se diferencia de los demás por variados motivos, sean políticos, sociales o económicos. Son conscientes de estas diferenciaciones y se basan en ellos para mantener sus distancias. La casa, el coche, su posición profesional, y en fin las posesiones afirman las distancias en la sociedad de clases lo que da lugar a las jerarquías diferenciadoras entre los individuos de una sociedad, siendo aspectos que determinan el comportamiento con los demás. La única oportunidad de liberarse de estas distancias y de su posición jerárquica, es cuando están sumergidos en la masa, donde pierden su posición social para ser uno más e integrarse a ese cuerpo. Así, todos son iguales en su condición de elementos participantes de esa gran entidad.

En el momento de la cohesión existe, entonces, una ruptura de distancias y es en ese momento cuando la masa se constituye como tal. En este sentido escribe Canetti: "Así se consigue un enorme *alivio*. En busca de este instante feliz, en que ninguno es *más*, ninguno mejor que el otro, los hombres se convierten en masa".¹⁵ Después del instante de disipación, cuando la masa se desintegra, volvemos a nuestras posiciones jerárquicas y a nuestras distancias; volvemos a nuestras actitudes de individuos cada uno con nuestras características sociales.

Otros dos conceptos que definen a la masa son los de expansión y estancamiento. La masa surge casi siempre de una pequeña aglomeración de gente, un pequeño número de individuos a los cuales se van uniendo otros. Pareciera que nace de la nada, que se expande buscando cada vez más elementos: "Muchos no saben que ocurrió, no pueden responder a ninguna pregunta; sin embargo, tienen prisa de estar allí donde se encuentra la mayoría",¹⁶ escribe Canetti. Así se forma la densidad de la masa; todos quieren estar, formar parte de la masa. La masa como cuerpo desea

¹⁵ *Ibid.*, p 12.

¹⁶ *Ibid.*, p 10

expandirse, desea crecer y esta es otra de sus características: el crecimiento o expansión. Entonces, masa en expansión es aquella que está en crecimiento, que crece en todos los sentidos, en todas las direcciones. Este tipo de masa existe en cuanto está creciendo y ese es su objetivo principal. Pero desaparece como aparece: en un determinado momento puede dejar de expandirse, y deja de ser denominada como tal, se desintegra.

En el sentido opuesto tenemos la masa en estado de estancamiento. Éste tipo de masa, por su parte, no busca el crecimiento, pero busca perdurar como masa; ahí no importa la cantidad, importa la durabilidad. Para lograr esta durabilidad debe definir un límite que en forma de barrera mantiene a los individuos dentro de la masa; que no permite un crecimiento desordenado y, en consecuencia, impide la desintegración. Pero si por un lado pierde la posibilidad de crecimiento, por otro gana en estabilidad y consistencia. Existe aquí un cupo limitado, y a aquel que quiere entrar le es negado el acceso. Lo más importante es mantener a la masa densa, con los individuos que la componen dentro de un determinado espacio.

Tomaremos ahora en cuenta las cuatro propiedades más importantes de la masa señaladas por Canetti: el crecimiento, la igualdad, la densidad y la dirección.¹⁷ La masa siempre quiere crecer; su crecimiento no tiene límites naturales. Aún en situaciones donde las instituciones tienen un papel importante como mecanismos controladores de crecimiento de las masas, ocurre su estallido expandiéndose sin limitaciones, siendo muy difícil controlarla. Por otra parte, la igualdad es uno de los hechos más característicos de la masa, como ya se señaló. Dentro de ella, todos nos sentimos iguales porque ahí, escribe Canetti: "Una cabeza es una cabeza, un brazo es un brazo, las diferencias entre ellos carecen de importancia". Así, todas las exigencias de justicia y las teorías sobre la igualdad extraen de ahí su energía y sus posibilidades. La densidad es la tercera propiedad

¹⁷ ibid, pp 23-24

de la masa, la densidad unifica y refuerza el sentimiento de masa, de cercanía y pertenencia. La cuarta y última es la dirección. La masa en movimiento necesita una meta, un objetivo común; una meta que esté fuera de cada uno y que coincide en todos. Sin esta meta o dirección la masa acabaría por desintegrarse, sin un objetivo los individuos no sentirían la igualdad ni se sentirían parte integrante de la masa. Según Canetti, cada uno de estas cuatro propiedades pueden estar presentes en mayor o menor medida, sin embargo, todas ellas definen el comportamiento de la masa social.

Veamos ahora cuales son los momentos de la actividad social que, de manera general, congregan a la masa, y cuya representación en la pintura, como veremos más adelante, son las más comunes. La fiesta, la guerra y las prácticas religiosas, que al representar momentos de ruptura con el tiempo de la cotidianidad, son las actividades sociales que aún antes de la existencia de la sociedad de masas, reúnen a muchedumbres.

Revisemos en principio el comportamiento de la masa en el momento de la fiesta. Por lo general, la masa que se encuentra en la fiesta, se reúne a través de la comida. Las personas se juntan con la meta en común de celebrar algo y, casi en todas las culturas la mejor manera de hacerlo es a través de un buen manjar. Sólo cuando todo está preparado para recibir a las personas, entonces la masa surge. En cuanto hay comida, o algún motivo para celebrar, la masa no se desintegra y convive feliz. En esta situación se favorecen y permiten aproximaciones que no son comunes en otros contextos. La masa es densa, todos se siente iguales a través de la alegría porque su meta es disfrutar de la fiesta. A este respecto escribe Canetti: "La densidad es muy grande, la igualdad, en cambio, se debe en buena parte a la situación y a la alegría".¹⁸ A las fiestas son invitadas numerosas personas que invitan a otras, todos se reúnen, todos esperan esto momento de encuentro. Las personas pueden esperar días, semanas y

¹⁸ *Ibid.*, p 57

hasta años para reunirse, y la fiesta es siempre un pretexto para reencontrarse y formar parte de la masa alegre y festiva.

Al contrario de la masa reunida por la alegría en la fiesta, cuando hablamos de guerra nos referimos al sentimiento de amenaza. En la guerra existe inevitablemente la muerte. La guerra es la confrontación de dos masas que tienen como objetivo matar al mayor número de enemigos. El vencedor es aquel que mata más enemigos de manera que siempre quiere tener un número más elevado de individuos en el terreno de confrontación, para así disminuir el número de combatientes del adversario. En la guerra siempre hay que tener la masa con más individuos, siempre "se quiere ser la masa más grande de vivos".¹⁹ Palabras como *masacre*, *carnecería* y *matanza* forman parte del vocabulario de la guerra e ilustran muy bien cuales son sus propósitos. En la guerra, la masa se pone en movimiento por el temor al enemigo, por el miedo de ser aniquilado y es en este punto en el que la masa es más densa: todos los individuos han sido reunidos con el mismo fin, destruir el enemigo amenazador.

Por otra parte, en el campo de batalla observamos dos masas entrelazadas que forman una mayor, al final generalmente gana la que cuenta con el mayor número de personas porque puede lograr mayor número de bajas en el enemigo. En la guerra, afirma Canetti:

La notable e inconfundible alta tensión, típica de todos los sucesos bélicos, tiene dos causas: *querer adentrarse a la muerte y actuar en masa*. Sin lo último no se tiene la menor perspectiva de éxito en lo primero. Mientras dure la guerra hay que permanecer siendo masa; y la guerra verdaderamente llega a su fin cuando se deja de serlo.²⁰

Por último, las prácticas religiosas son impensables sin la participación de las masas. A lo largo de la historia y todavía en la actualidad, las diversas

¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.



religiones existentes buscan conquistar el mayor número de seguidores. Su meta es la conformación de una masa universal que dependa espiritualmente de la institución eclesiástica. Las instituciones religiosas tienen un papel fundamental en este reclutamiento ya que funcionan como mecanismos para mantener a la masa unida. Cuando la masa es demasiado grande existe el peligro de disolución, entonces hay que separarla en diversos grupos para lograr el control sobre todos. Sus propias tradiciones, que tienen carácter obligatorio y la expansión demasiado rápida, las hace tener mucho cuidado con el peligro de desintegración, prefiriendo una expansión más paulatina.²¹

El principal objetivo de la institución es, como ya lo había señalado Nietzsche, tener un rebaño suficientemente obediente en el que todos tienen su lugar, y son considerados todos iguales. Estos individuos buscan una meta que se encuentra después de la vida. Esta meta es lograda a través de muchos esfuerzos y sacrificios, ya que saben que la felicidad es inalcanzable a lo largo de sus vidas, pero que al final, después de su muerte, la conseguirán. El logro de este objetivo es lo más importante de esas masas.

Estos tipos de masa tienen, según Canetti, una característica muy específica: la repetición. En sus rituales, que se realizan en espacios destinados a estas ceremonias, sus acciones son todas iguales y son interiorizadas de una manera natural, siguiendo una orden repetido. Es esta repetición la que configura al ritual, la que mantiene dependientes a los miembros de la masa. Los individuos viven sus vidas según estos postulados, de tal modo que sus actitudes y sus decisiones personales se rigen por reglas o rituales religiosos para alcanzar la meta propuesta por cada religión. Lo más importante de este tipo de masas es alcanzar la meta propuesta, no en conjunto, sino individualmente, de manera que los rituales,

²¹ Ibid , p. 19.

esos sí realizados en conjunto y en espacios específicos, sirven para mantener el control sobre ellos.

En esta parte de su reflexión, Canetti dedica un apartado especial al catolicismo. Para él, esta religión se caracteriza especialmente por "cierta *lentitud y calma*, unidas a una gran *amplitud*".²² Bajo ciertas condiciones rigurosas, todos los individuos que lo desean tienen un lugar en esta religión; todos son considerados iguales, aunque esta búsqueda de la igualdad contrasta con el carácter jerárquico de la Iglesia. En sus rituales - donde reina la calma-, en su antigüedad y en la amplitud de sus fieles reside su fuerza. El culto de los integrantes de la Iglesia, sus lentos movimientos dejan al creyente una sensación de pesar, como un ritual fúnebre, como algo que nunca pasó, que es repetido a lo largo de muchos siglos, como un lamento momificado, afirma Canetti.

En el catolicismo, la palabra del discípulo no tiene valor de santidad, este valor reside en el clero que tiene en sus manos el poder para predicar. Los creyentes se ven impedidos de vinculación entre ellos. Su vinculación proviene de una entidad superior; cualquier problema es resuelto a través de ella, los pecados, por ejemplo, son confesados y resueltos por los sacerdotes como mediadores entre el discípulo y Dios. De este modo la masa es controlada. Así, el catolicismo no busca una masa en expansión, sino una masa persistente y que vaya aumentando paulatinamente.

En el catolicismo la comunión es el puente entre el creyente y la iglesia. Los discípulos en fila esperan su oportunidad para recibirla. Pero en este acto existe un sentimiento de egoísmo, en el sentido de que lo que importa es la comunión de cada uno y no la de todos, de manera que cada uno busca su salvación personal. Todos los individuos son iguales, todos se comportan como masa, buscando su espacio en un lugar lejano que algún día habrán

²² *Ibid*, p. 150.

de alcanzar. "Ciertamente es esta la forma de masa más mansa y menos dañina que puede imaginarse" ²³ Todas sus actitudes van contra la violencia, todos sus movimientos son lentos y espaciados.

También en la procesión se mantienen estas características, la lentitud y la calma. Quienes forman la masa se encaminan en la misma dirección, se van reuniendo poco a poco hasta conformar un gran grupo en el que se sienten todos iguales respetando las jerarquías. Es un tipo de masa apática, que se mueve muy lentamente. De esta forma, el catolicismo ha logrado mantener a sus fieles ofreciéndoles una meta casi inalcanzable. Todo el ritual está diseñado para la masa, sin embargo, la masa no se siente como tal porque cada uno busca su salvación personal, cada uno piensa en sí mismo; nunca se desprende de su individualidad; nunca se siente verdaderamente sumergido en la masa, mantiene siempre su distancia. La propia iglesia mantiene la distancia a través de sus jerarquías, trata a sus discípulos como masa, pero les inculca objetivos personales para cuyo logro cada uno tiene que luchar siguiendo sus reglas.

Hasta aquí las ideas de Canetti. Todas estas características parten de una observación sobre los diferentes comportamientos de los individuos cuando están inmersos en la masa, y también sobre los mecanismos que conducen a su formación. Como se ve, Canetti describe el fenómeno desde un punto de vista humano-social de manera que *Masa y poder* permite también comprender los mecanismos a los cuales obedecen las aglomeraciones humanas anteriores a la sociedad moderna. En el siguiente capítulo se abordará este último aspecto a través de algunos ejemplos tomados de la historia de la pintura.

²³ *Ibid.*, p. 152.

II. La representación de multitudes y masas sociales en la pintura

A partir de la conceptualización expuesta en el capítulo anterior, presentaré algunos ejemplos pictóricos sobre la representación de la masa en sus diferentes características y momentos. Esta presentación no será exhaustiva, se concreta a describir algunos ejemplos significativos donde conglomerados humanos y masas están presentes.

A lo largo de la historia del arte encontramos numerosos ejemplos de la utilización de masas humanas como motivo pictórico, no obstante, me referiré únicamente a ejemplos de la pintura, quehacer que constituye mi especialidad. En la tradición pictórica, la masa o los conglomerados humanos son utilizados dentro de narrativas más amplias con fines conmemorativos o pedagógicos, o bien, como en el caso de los impresionistas, como pretexto para estudiar las transformaciones de la luz a través del tiempo. Las masas sociales como motivo central y como problemática de la representación pictórica aparecen en la historia del siglo XIX, cuando, como expliqué en el capítulo anterior, tiene lugar la emergencia de la sociedad industrial. En la mayoría de las obras que enseguida comentaré, no se representa a las masas humanas en sí mismas, como ocurre en mis trabajos, pero sin duda resulta importante analizar la forma en la que otros artistas la han utilizado porque esto me permite contextualizar mi propio trabajo.

2.1. La pintura de la tradición

Comencemos este recorrido, que procederá en forma cronológica, con un primer ejemplo. Se trata de una obra del pintor florentino renacentista Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano* (Fig. 1). Esta pintura, realizada en 1456

con la intención de exponerse en un salón del palacio de los Médicis, una de las más ricas familias comerciantes florentinas, representa una escena de la historia de Florencia: la batalla de San Romano que tuvo lugar en el año 1432, en la cual las tropas de Florencia derrotaron a uno de sus rivales. En

un primero acercamiento vemos un grupo de caballeros cabalgando y peleando entre sí, con sus largas lanzas y armaduras. Como se sabe, la gran preocupación de Uccello era la perspectiva. Se suele decir del pintor que el descubrimiento de la perspectiva le impresionó tanto que pasaba noches y



Fig. 1, Paolo Uccello, *Batalla de San Romano*, 1456, temple sobre tabla, 182x317cm.

días dibujando objetos escorzados planteándose nuevos problemas.²⁴ Esto se observa en la parte inferior de *La Batalla de San Romano*, donde las lanzas quebradas y el caballero que está caído en el suelo, hacen clara referencia a esta preocupación por la construcción del espacio. Si bien las figuras que contemplamos nos parecen muy rígidas, esto se debe al desconocimiento de la utilización del claroscuro, así como a la obsesión del artista por la perspectiva que construye como si siguiera una fórmula matemática. En la parte superior vemos algunas montañas y algunos guerreros luchando. El pintor empleó la aglomeración de algunos guerreros en lucha para crear una escena de batalla; es una reunión de individuos más densa en la parte donde se encuentra los guerreros victoriosos. El conglomerado humano en esta pintura se puede clasificar, según lo expuesto por Canetti, como una masa de guerra.

²⁴ Gombrich, Ernst, *Historia del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 190.

Otro ejemplo de la tradición lo encontramos en el tríptico de 1503/1504, *El Jardín de las Delicias* (Fig. 2), de Hieronymus Bosch. Aquí, en la tabla de la izquierda, donde se representa el Paraíso Terrenal vemos la escena donde Dios presenta a Eva y Adán. Como escenario encontramos animales y un paisaje rocoso. En el lado derecho vemos un escenario de pesadilla: instrumentos de tortura, ruinas ardientes, que seguramente refieren al infierno. Pero lo más interesante está en la tabla central donde podemos



Fig. 2, Hieronymus Bosch, *El Jardín de las Delicias*, 1503/1504, óleo sobre tabla, tabla central 220x195cm, alas 220x97cm cada una.

observar un conglomerado humano actuando en diversas formas. Nos damos cuenta que el paisaje es parecido al que se presenta en la tabla izquierda donde aparece el Paraíso Terrenal. Los personajes se presentan desnudos. Los del centro están montados sobre animales, desfilando sobre un estanque circular, rodeados por frutos, flores y otros animales. Algunos hacen el amor, lo que nos hace pensar que el autor quería evidenciar la relación entre el paraíso y la vida de los mortales en el sentido de que esta vida es tan promiscua aquí, en el mundo terrenal, como en el paraíso, sobre todo si pensamos en las tentaciones carnales. La obra tiene así, una intención didáctica moralizadora. Con Canetti, podremos considerar que este conglomerado se encuentra en estado de estancamiento porque no

observamos ninguna intención de expansión, y porque se ubica en un espacio determinado y bien definido, sin intención aparente de crecimiento. Los personajes parecen disfrutar de sus placeres como en una fiesta, aunque no muy convencional.

Otro artista del renacimiento, de origen bávaro, Albrecht Altdorfer, realizó también una pintura donde representa una batalla, en este caso *La Batalla de Alejandro* (Fig. 3), de 1528/1529. A través del texto situado en el cielo y



Fig. 3, Albrecht Altdorfer, *La Batalla de Alejandro*, 1528/1529, óleo sobre tabla, 158x120cm.

de otras inscripciones, sabemos que el asunto de la pintura es la victoria de Alejandro sobre Darío. La pintura deja contemplar un gran paisaje montañoso donde se ubica una ciudad fortificada y un sin número de guerreros, en un plano más cercano a nosotros, que luchan entre sí. El artista se basó en descripciones sobre los tipos de armaduras y el número de los guerreros que participaron en esta batalla. Siendo también arquitecto, tenía conocimiento de la perspectiva y de las obras italianas, los que aplicó en esta pintura. En ella vemos un gran cielo, en un plano más distante un lago que rodea algunas montañas. Más

cerca, la ciudad fortificada, y en el primer plano el desarrollo de la batalla. Lo interesante en la pintura es la posición de observador, el punto de vista donde el pintor se ubicó para elaborar la perspectiva del cuadro. Este parece ser un punto elevado, como si fuera la visión de un pájaro, situado por encima de la acción. Así, tenemos la sensación de hormiguero de cada uno de los ejércitos, ya que el conglomerado humano constituido por caballeros

y guerreros es tan denso que es imposible determinar su número. Este es un ejemplo de la densidad de la masa. Al unir el paisaje con la batalla, dividiendo la atención del espectador, el pintor logra una visión perspectiva que construye un escenario para la acción. Sin embargo, el conglomerado de soldados no es el motivo principal en la obra, es sólo el motivo para narrar un acontecimiento histórico

El último de los ejemplos de la pintura de la tradición lo encontramos en el siglo XVI, en una obra del holandés Pieter Brueghel el Viejo, titulada *Boda de Campesinos* (Fig. 4). La obra de Brueghel se centró especialmente en retratar escenas de la vida de los campesinos en diversas situaciones,

trabajando, en fiestas, comiendo. *Boda de Campesinos*, de 1568, representa un banquete de bodas; una fiesta realizada en un granero. Observando el cuadro con más atención, nos damos cuenta que la novia se encuentra sentada delante de un manto azul, con una



Fig. 4, Pieter Bruegel, *Boda de Campesinos*, 1568, óleo sobre tabla, 114x164cm.

corona en la cabeza. La pareja de ancianos a su izquierda parece ser la de sus padres y, del otro lado, un joven con una cuchara en la mano parece ser el novio. Los demás están divertidos, disfrutando de la fiesta, comiendo y oyendo a los músicos ubicados del lado izquierdo del cuadro. En el primer plano vemos dos hombres que transportan los platos a través de la mesa, y a otro que los pasa a los invitados. En el fondo hay una muchedumbre tratando de entrar. Este cuadro deja ver la mirada, un poco anecdótica y muy perspicaz del artista, pero también y no menos importante, una

organización de la composición que evita la confusión o amontonada no obstante el número de personajes. En el espacio interior, el conglomerado de personajes no es denso, pero en la esquina izquierda se adivina que hay un conglomerado denso que se empuja para entrar buscando participar en el festejo. La pintura representa una aglomeración humana festiva y nos da a entender que afuera se concentran más elementos de dicha muchedumbre. Deducimos que es el inicio de la fiesta, el momento de la comida, y que posteriormente el salón se va a llenar de gente para celebrar la boda transformando el espacio del convivió en una densa muchedumbre festiva. Como vemos, no únicamente en la representación de la guerra se emplean conglomerados humanos, las fiestas son también un pretexto para la utilización de este motivo.

2.2. La pintura moderna

Las transformaciones sociales, económicas y políticas que tuvieron lugar durante el siglo XIX y que produjeron el surgimiento de la sociedad de masas afectaron también a las artes. En lo que se refiere a la pintura, el realismo y el impresionismo expresaron tanto en sus aspectos técnicos, como formales y temáticos los cambios en la sociedad. En el aspecto temático, los realistas comienzan a tomar al hombre común como motivo de la representación pictórica. El impresionismo, por su parte, toma al hombre de la ciudad, pero también a la ciudad industrial misma, con sus estaciones de ferrocarril y grandes bulevares como objeto de la pintura. Los ejemplos que siguen provienen de tres pintores del siglo XIX cuyos motivos principales son los hombres de la masa.

El primer ejemplo es del francés Honoré Daumier, *El Vagón de Tercera Clase* (Fig. 5). Realizado en 1864, el cuadro representa el interior de un

vagón de tren en el que viajan personas pobres, seguramente pertenecientes a la clase obrera. Los personajes que componen la muchedumbre tienen rostros tristes y sus pobreza. No es por casualidad que el pintor representa una condición humana peculiarmente moderna: la



Fig. 5, Honoré Daumier, *El vagón de tercera clase*, 1864, óleo sobre tela, 66x90cm.

multitud solitaria. Esta soledad es visible en que todos los personajes están cerca unos de los otros, pero nadie parece preocuparse por la persona que está a su lado, como si viajasen solos. Con Daumier, tenemos tal vez al primer artista que toma a la masa social como problema pictórico y

sociológico. Su intención parece ser la representación de un hecho cotidiano, pero también, y sobre todo, transmitir la emotividad de las personas que componen la masa.

El tema pintado por Daumier es hoy tan actual como lo fue hace 150 años. En los transportes públicos de las grandes urbes actuales encontramos diariamente este sentimiento de soledad. En efecto, cuando estamos sumergidos en la masa, cada uno sigue su trayecto sin preocuparse o prestar atención al vecino. Lo que tenemos aquí es una masa en formación: sabemos que tiene la misma dirección, pero no por voluntad propia, sino en este caso porque es transportada para llegar a algún sitio. Lo que queda claro es que se trata ya de una representación de la masa de la sociedad moderna de clases.

Del impresionismo hemos seleccionado otro ejemplo. Se trata de *Le Moulin de la Galette* (Fig 6) de Auguste Renoir, pintado en 1876. Esta es una de

las pinturas del impresionismo que representa una de las muchas manifestaciones de una muchedumbre alegre, reunida en un baile que tiene lugar en un jardín en París. En el primer plano podemos observar un grupo de jóvenes reunidos alrededor de una mesa, y en el segundo a una multitud que baila. Como ya se mencionó, en el baile se pierde el miedo al contacto físico ya que todos bailan en pareja o en grupo, y ahí es



Fig. 6, Auguste Renoir, *Le moulin de la galette*, óleo sobre tela, 1876, 131x175cm.

inevitable ese contacto, lo que tiene como resultado la formación de una masa densa de fiesta. Pero el interés del autor no es propiamente la representación de la masa. A partir de la alegría y movimiento de la muchedumbre, Renoir desea captar la luz y los brillos que el sol produce sobre el grupo de personas en el baile. La pintura está construida a partir de pinceladas sueltas, sin una preocupación visible por los pormenores. Renoir se detuvo en algunos detalles de los personajes que se ubican alrededor de la mesa, pero en los que se encuentran bailando éstos se pierden como si mientras más densa fuera la masa de seres humanos, más anónimas fueran sus características psicológicas. Esto es, como si, como afirma Canetti, mientras más densa fuera la masa, más se perdieran sus características diferenciadoras y más grande fuera su igualdad. Sin duda esta pintura nos recuerda la *Boda Aldeana*, de Bruegel, pero las diferencias entre las dos obras son visibles: la de Renoir nos habla ya de la sociedad de clases.

Otra obra en la que se representa a la masa, pero en este caso en un espacio cerrado, es la pintura *Un Bar en el Folies* (Fig. 7) de Édouard Manet. Pintada entre 1882 esta obra puede abordarse en dos tiempos: a partir de la



Fig. 7, Edouard Manet, *Un bar en el Folies*
Bergère, 1882, óleo sobre tela, 95x130cm.

muchacha situada junto al balcón, y a partir de la multitud que es reflejada a través del espejo en sus espaldas. El personaje principal nos muestra una actitud triste, melancólica y pensativa que contrasta con la alegría de la muchedumbre festiva que se ve reflejada en el espejo. El personaje

principal muestra una actitud de imposibilidad de participar en la alegría de los demás. Siendo este artista también impresionista, sus preocupaciones son, igual que en Renoir, el juego de luz en el transcurso del tiempo y la pintura realizada con pinceladas sueltas. Pero lo que nos interesa es la relación entre el personaje principal y la muchedumbre. Con toda su urbanidad, el ambiente de la tela nos recuerda singularmente *El vagón de tercera clase*, de Daumier. El personaje principal presenta la misma actitud de estar solo, rodeada por mucha gente, igual que la de la muchacha con el niño en el cuadro de Daumier. Lo interesante es que es el único personaje que se encuentra en esta posición, los demás forman parte de una masa festiva. La muchacha parece estar reflexionando sobre aquello que está enfrente; parece no tener la capacidad o disposición para participar en la fiesta tal vez por estar trabajando. Más que representar sólo una escena festiva, la pintura invita al espectador a participar en la reflexión de la

muchacha a través de un espejo que nos da una sensación de cercanía física pero al mismo tiempo de lejanía psíquica.

En este breve recorrido también cabe mencionar el muralismo mexicano como un de los movimientos artísticos donde las multitudes y las masas son objeto de la representación pictórica. El nacimiento de este movimiento tiene sus raíces en los años de la revolución mexicana y tiene como su principal precursor el pintor Gerardo Murillo (1875-1964) conocido como Dr. Atl. Este pintor poseía un gran sentimiento nacionalista y una postura antiacadémica con relación al arte. Viajó por la Europa donde tuvo contacto con los frescos de Miguel Angel y Leonardo por los cuales profesaba especial admiración. "La influencia del Dr. Atl en el desarrollo del muralismo mexicano se derivó principalmente de su presencia como líder político simbólico y guía, primero como maestro y más tarde, durante la revolución, como director de la Academia de San Carlos".²⁵ Su intención era crear un arte monumental y al mismo tiempo nacional que fuera accesible al gran público.

De esta forma, las influencias sobre los tres más importantes artistas muralistas, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, son más que evidentes. Tanto Rivera como Siqueiros tuvieron contacto con el arte del renacimiento italiano como con el gran centro artístico de entonces: París. Orozco, por su parte, viajó por los Estados Unidos donde vivió alguno tiempo en San Francisco y después en Nueva York. De regreso a México estos artistas comenzaron su labor artística como pintores de murales. Los primeros murales, los pintados en los años veinte, tenían como fundamento "un arte abiertamente didáctico, político y populista"²⁶. Un buen ejemplo de esto es el fresco de Diego Rivera *El reparto de tierras* (Fig. 8) realizado en 1924 que representa una multitud de campesinos esperando el reparto de tierras. Así, el personaje principal es aquí una masa campesina pobre. Esto no es extraño si pensamos en que el siglo XX es el siglo de las

²⁵ Rochfort, Desmon, Pintura mural mexicana, México, Noriega, 1999, p. 19.

²⁶ Ibid, p. 33.

grandes sublevaciones y las revoluciones sociales. En México, como en Rusia, fueron las masas las que se opusieron a sus respectivos regímenes dictatoriales y llevaron a cabo las transformaciones necesarias para modificar el orden existente.

Si en la década de los veinte la principal característica de los murales es la representación del resurgimiento del pueblo por la revolución, en la década



Fig. 8, Diego Rivera, *El Reparto de Tierras*, 1924, fresco, Universidad Autónoma de Chapingo.

siguiente lo es la redefinición de una identidad nacional. El mejor ejemplo de lo que estamos tratando es el fresco que se encuentra en el Palacio Nacional titulado *Historia de México*, y pintado por Diego Rivera entre 1929-1935. Este mural presenta en la pared central la historia de México, desde la conquista española hasta la revolución de principios del siglo XX. En el muro derecho vemos el mundo precolombino, y en el izquierdo una interpretación de Rivera del estado del mundo en su época. Lo que vemos a través de los diversos muros son multitudes y masas humanas que en diferentes acciones protagonizan los varios periodos de la historia mexicana. En estas muchedumbres encontramos diferentes momentos de la masa social en la

guerra, en manifestaciones sociales, y en prácticas religiosas. Con ello queda manifiesto que para Rivera, son las masas populares los agentes de la historia de México, son ellas las que han construido a la nación con sus características específicas.

En este mismo sentido, José Clemente Orozco realizó en Guadalajara, en el Hospicio Cabañas, una serie de frescos intitulados *La conquista española de México*. Teniendo también como temática la historia de México, Orozco pinta esta serie de frescos con una visión más crítica que la de Rivera, pues destaca lo que él considera como positivo y como negativo en la actuación de las masas para la construcción de la nación mexicana.

En las décadas siguientes las obras de los tres muralistas se comprometen también con la modernidad. Ven en los avances tecnológicos e industriales posibilidades para el desarrollo de México y los incorporan en sus pinturas. Así, las máquinas se convierten en motivo constante, pero sin abandonar los ideales nacionalistas y populares que animaban sus obras, ni tampoco su concepción de que las masas son los protagonistas principales de los cambios históricos. Ejemplo de ello son los murales que podremos encontrar en la Ciudad de México, dos de Siqueiros *Retrato de la burguesía* 1939-1940 y *El hombre amo y no esclavo de la técnica* 1952, de Rivera *Hombre en la encrucijada* 1934 y por último *Catarsis* del mismo año de Orozco.

2.3. El arte contemporáneo

El cambio del arte moderno al contemporáneo, como se sabe, es marcado por una explosión en los sistemas de las artes, así como por la pérdida de los ideales vanguardistas del arte moderno. En el caso específico de la pintura, ésta se ve desplazada del panorama artístico con el arribo de

múltiples manifestaciones plásticas que buscan su superación a través de la unificación entre el arte y la vida. Una de las primeras manifestaciones en esa dirección es el arte pop norteamericano, que después de años de dominio de la pintura abstracta, retorna a la figuración. Pero ese retorno a la figuración no se da precisamente en los términos de la pintura moderna, ni de la pintura de la tradición, sino más bien a través de la recuperación por el arte, de los motivos comerciales de la sociedad industrializada. Así, como lo tenían los autores que se revisaron en el primer capítulo, las imágenes producidas en serie y la cultura del *kitsch* de los medios de comunicación masivas se convirtieron en arte. Además, como ya señalaba Daniel Bell, la cultura del consumo se apoderó del mismo arte. Cabe señalar además, que estas modificaciones corrieron parejas con la apertura de las artes visuales hacia técnicas que antes sólo estaban reservadas para la producción de imágenes en serie, como la serigrafía. La reproductibilidad señalada por Walter Benjamin dejó de ser algo externo a las artes plásticas para convertirse en una constante creativa. En relación con el arte pop nos dice Tilman Osterwold:

Los artistas del Pop Art juegan con la percepción directa y efímera del observador. La legibilidad del lenguaje visual, la nueva y concreta coincidencia de la forma y el contenido, es una consecuencia de las condiciones productivas de las nuevas imágenes visuales. El vocabulario de los artistas no apunta en primer término al acceso del consumidor a los productos sino que más bien juegan con él y lo perturban a través del consumo efímero y el efecto.²⁷

La obra *The Twenty-Five Marilyns* (Fig. 9), de Andy Warhol, realizada en 1962 es uno de los mejores ejemplos de lo dicho hasta aquí. Esta obra expresa lo que Warhol quería decir cuando afirmaba querer ser una máquina, esto es, producir obras bajo el principio de la repetición y la serialidad. Esta obra tiene como técnica la serigrafía y el acrílico sobre

²⁷ Osterwold, Tilman, *Pop art*, Köln, Taschen, 1992, p. 42

lienzo, y nos presenta veinticinco retratos de la bien conocida actriz Marilyn Monroe dispuestos horizontalmente. El fondo es color verde seco, ahí el artista, a través de impresión serigráfica, reproduce siempre la misma imagen. Como resultado logra en cada uno de los retratos una impresión de la matriz que presenta diferencias colorísticas muy pequeñas, pero que son reconocibles. Estas diferencias se deben a la técnica que permite que todas las imágenes se vean similares aunque no sean exactamente iguales.

Aquí podremos encontrar semejanzas con mi proceso de trabajo que no se basa en la serigrafía, sino, como explicaré en el próximo capítulo, en la impresión de imágenes con un sello. El resultado es, sin embargo, similar debido a la presencia de una sola imagen repetida muchas veces.

A diferencia de los ejemplos que se han venido revisando hasta aquí, en esta obra no encontramos la representación de la masa social, sin embargo, encontramos la repetición como eje de la composición, un aspecto sin duda ligado a la sociedad de masas y al modo de producción capitalista en su fase industrial. En algunas de sus obras, Warhol usó a los productos de consumo de la sociedad de masas como las latas de sopa, o a personajes anónimos como en las obras que tratan el asunto de la muerte, sin embargo, en la mayoría de ellas el motivo central eran los personajes más importantes del mundo del espectáculo. Marilyn Monroe, Elvis Presley, Mao Tse Tung, Jacqueline



Fig. 9, Andy Warhol, *The Twenty-Five Marylins*, 1962, serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo, 205,7x169,5cm.

Kennedy o Mick Jagger. Así, los personajes de la industria de la cultura, con toda su banalidad y superficialidad pasan a formar parte del mundo de los motivos artísticos. Así lo explica Tilman Osterwold:

La idea artística de Warhol no es tan sólo convertir el arte en algo trivial y vulgar, sino trivializar y vulgarizar al propio arte. No sólo incorporar al arte los productos en serie y las informaciones de los medios de comunicación, sino también producir consecuentemente el arte como un producto de masas.²⁸

Como último ejemplo escogí una pintura de la vasta obra del artista español Juan Genovés. Toda la producción plástica de este artista tiene como tema

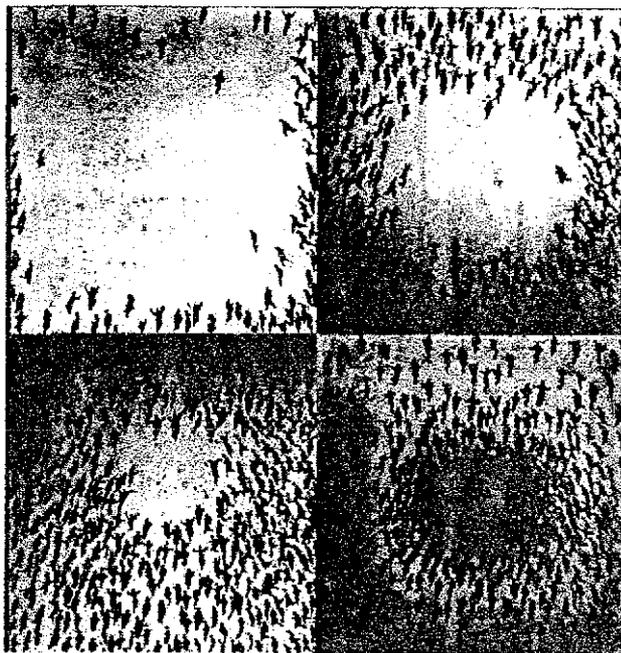


Fig. 10, Juan Genovés, *Agrupamiento*, 1966, acrílico y óleo sobre tela, 120x120.

la representación de las masas no únicamente como motivo plástico, sino también en referencia a problemas sociológicos contextualizados a partir de las diversas situaciones políticas de España durante el franquismo. La obra en cuestión tiene como título *Agrupamiento* (Fig. 10) y fue realizada en el año 1966. Esta pintura de formato cuadrado, está compuesta por cuatro cuadrados de las mismas dimensiones que,

como las imágenes de una película, narran cuadro por cuadro los cuatro momentos en los cuales una masa humana se va reuniendo hasta conseguir su total densidad en un punto central. El artista se sitúa arriba en un punto

²⁸ *Ibid.*, p. 167

de observación elevado, y compone el cuadro como si estuviera viendo a través del objetivo de una cámara fotográfica. Esta es una característica que podremos constatar en las obras realizadas por Genovés en la década de los sesenta y algunas de los setenta. Como señala Simón Marchán Fiz²⁹ si bien sus obras pueden presentar algunas similitudes con las del arte pop norteamericano, su temática es lejana. Lo que Genovés, opositor al régimen franquista, presenta en sus obras es la violencia ejercida por las instituciones. Ahí el protagonismo lo tiene la colectividad en sus acciones multitudinarias en manifestaciones y concentraciones masivas o en persecuciones. En sus obras, la masa siempre se presenta anónima, es la masa oprimida y aterrorizada por la situación política de la España franquista.

Agrupamiento muestra la necesidad de solidaridad de la masa para combatir al orden existente, como si estuviera apelando al dicho "La unión hace la fuerza." La masa está en movimiento, corriendo para reunirse busca tornarse en un cuerpo. Aterrorizada se unifica hasta conseguir densidad y cohesión posiblemente para tomar alguna dirección. Podremos, entonces, dividir la narración en cuatro momentos: en el primero, que corresponde al cuadrado superior izquierdo, constatamos que algunos individuos se dirigen a un mismo lugar con la intención de unirse a otros individuos buscando una mayor densidad; en el segundo, que corresponde al cuadrado superior derecho, la aglomeración es cada vez más numerosa, lo mismo que en el cuadrado inferior izquierdo, que narra el tercer momento. En el último momento, que se ubica en la parte inferior derecha, vemos a la masa ya formada, presentado aspectos como la densidad, la cohesión y la igualdad. Su crecimiento nos lleva a pensar que todos tienen el mismo objetivo, una meta común. Así, esta obra es una especie de fragmento de la narración de un hecho en cuatro etapas donde el título es la constatación del hecho.

²⁹ Marchán Fiz, Simón, Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Madrid, Akal, 1994, p. 73.

Como se ve, Genovés utiliza y representa la masa como vehículo para evidenciar la situación vivida, tomándose el arte como portavoz de la oposición. Encuentro que esta obra es la más cercana a mi trabajo artístico, principalmente a los trabajos realizados durante los dos primeros semestres de la Maestría en Artes Visuales, por ejemplo *Paisagem com montanhas* (Fig. 12) y *Guadalupanos* (Fig. 15), que analizaré en el siguiente capítulo. Pero esta cercanía con la obra de Genovés está presente únicamente en el ámbito del motivo plástico: la masa como punto de partida para un quehacer plástico, así como su representación a través de la aglomeración, la densidad y la repetición. La gran diferencia reside en que Genovés involucra problemas políticos bien definidos y, por mi parte no comparto estas preocupaciones en mi trabajo. Comparto con él también un cuestionamiento sobre el comportamiento de las masas sociales, pero en mi caso éste se limita a una reflexión que tiene lugar en la tela, al contrario del artista español, que se ocupa fundamentalmente de su comportamiento político solidario.

III. Análisis de obra

En este capítulo describiré cinco obras seleccionadas de entre las casi cien realizadas a lo largo de mi estancia en la Maestría en Artes Visuales, en la Academia de San Carlos. Cada uno de los trabajos que abordaré fueron seleccionados con base en diferentes criterios. El primero *Paisagem com Montanhas III*, de 1999, por ser el primero que realicé en la Academia de San Carlos; el segundo *Guadalupanos*, del 2000, fue seleccionado por su sencillez compositiva y semántica; el tercero *GFT-4817*, pintado en el 2001, y el cuarto titulado *Burro*, realizado en el mismo año porque representan cambios en mi proceso de producción en cuanto a los motivos escogidos, pero también por sus vínculos con otro tipo de presentación de imágenes como los espectaculares que inundan esta ciudad, y el último, el quinto, *Japón* fue seleccionado en razón de que constituye el intento de no crear una pintura narrativa.

3.1. *Paisagem com Montanhas III* (2000)

Paisagem com Montanhas III (Paisaje con Montañas III) es una pintura realizada con óleo y tinta de grabado sobre tela, en el año 2000, durante el primer semestre de la Maestría. Mide 160 x 200 cm y es la tercera de cuatro pinturas de esta serie, que tienen las mismas dimensiones y las mismas *Montanhas*, las obras que la componen tienen también en común el proceso de concepción. En todas ellas podemos encontrar un paisaje natural con un conjunto montañoso y con la impresión de un sello (Fig. 11) que representa la figura de una persona caminando, y que sirve para construir los diferentes paisajes presentados. La impresión de los sellos se hace a través de una matriz en madera (silueta de una o más personas), donde con un rodillo utilizado normalmente en los talleres de grabado, aplico la tinta. Enseguida imprimo en la tela el sello, volviendo a repetir este proceso las veces necesarias para lograr el resultado deseado.

Este trabajo (Fig. 12) fue el primero que realicé en la Academia de San Carlos. Después de haber trabajado algún tiempo en mi casa, mientras esperaba terminara la huelga de 1998-1999, ya había desarrollado algunas pinturas que dejaban ver influencias del entorno de la ciudad de México, durante mi todavía breve estancia aquí. Como tal, el paisaje fue una de las características de esta ciudad que siempre llamaron mi atención, y que he seguido utilizado como una constante en mi producción a lo largo de mi estancia en México.

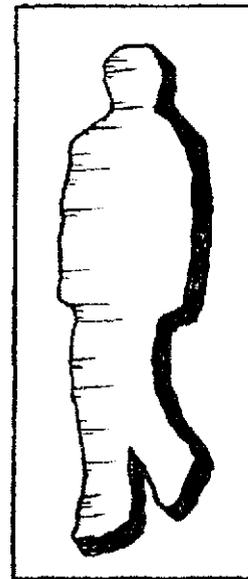


Fig. 11, Sello de una persona.

Cuando llegué por primera vez a la ciudad de México me quedé impresionado por sus características urbanas y geográficas. Veía una ciudad que parecía no tener fin, pero que se encontraba circundada por una serie de conjuntos montañosos, que en ciertos casos no son un obstáculo para la expansión urbanística. Esas montañas me impresionaban por su altura, también porque en algunos casos son volcanes cuya cercanía con la urbe también me impactó. Fue por esta razón que decidí empezar una serie de trabajos que tuvieran como motivo eso que tanto me sorprendía.

En los trabajos antecedentes realizados en Portugal, ya utilizaba el sello para realizar pinturas. Su uso se caracterizaba por hacer referencia a una cabeza de cualquier persona, que se repetía horizontal o verticalmente creando pinturas que correspondían a una composición muy geométrica y rígida (Fig. 13). Al llegar a México empecé por construir sellos que llevaban la silueta de una persona de cuerpo completo, todos diferentes y de variadas dimensiones. En la pintura de *Paisaje con Montañas III*, se observa la impresión repetida de dicho sello que cubre toda la superficie. Al utilizar la

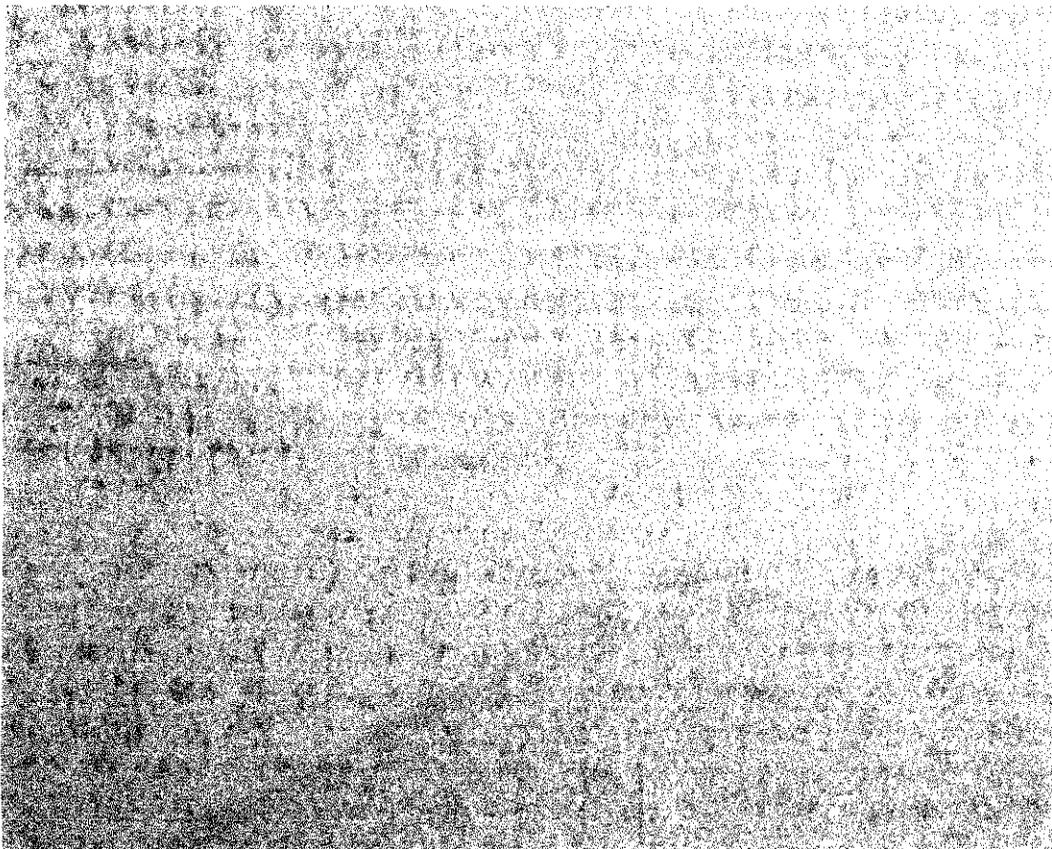


Fig. 12, *Paisagem com montanhas III*, 2000, óleo sobre tela, 160x200cm.

repetición de esta matriz en todo el lienzo, a través de combinaciones de color, logré crear la composición de un paisaje.

El proceso para crear este trabajo, tiene como principal característica la sobreposición y la repetición de la matriz utilizada. Después de pintar toda la superficie del lienzo con un sólo color, este fondo es cubierto por la repetición de la impresión, en color rojo, de un sello dispuesto verticalmente, funcionando con el color de abajo para crear el fondo donde va a surgir la composición. La impresión del sello se repite horizontalmente en amarillo como color del cielo, siendo los de las montañas azules y verdes, que se repiten verticalmente como los del fondo. Como se puede constatar, el proceso de trabajo es muy sencillo, sin embargo resulta plásticamente rico

ya que la repetición a través del sello en la tela crea diferentes manchas de tinta que se repiten logrando diferentes efectos (Fig. 14).

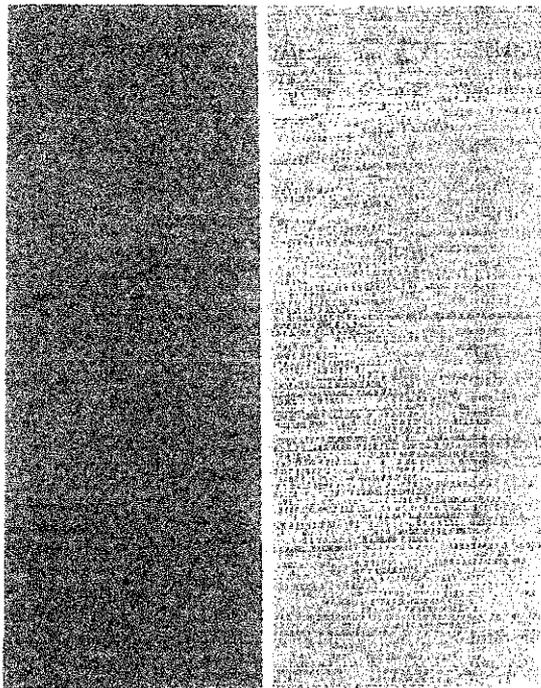


Fig. 13, *Sem título (Janela#2)*,
1999, acrílico sobre tela,
180x140cm.

Los motivos utilizados en mi pintura son los mismos que encontramos en las pinturas anteriormente mencionadas, pero se observan diferencias. Aquello que encontramos de inmediato como motivos son las montañas. Estas montañas han sido dibujadas en la tela a través de sellos

que se repiten, pequeñas manchas que en algunos casos reconocemos como siluetas de personas. Estos son los únicos dos motivos que podremos

El paisaje es uno de los géneros artísticos que más se ha utilizado en toda la historia de la pintura con diferentes propósitos y de diferentes maneras. Como hemos visto, en algunos casos los paisajes también se han compuesto con aglomeraciones de personas que resultan en multitudes. Como ejemplo encontramos las pinturas del Renacimiento de Hubert y Jan Van Eyck en el *Retablo del Cordero Místico* y las ciudades en el capítulo anterior. En todas estas obras, sin embargo, la identidad de los personajes es mucho más evidente y reconocible.



Fig. 14, *Paisagem com montanhas III*, detalle.

descifrar. Además, las personas cuya representación se logra con el sello, permanecen en el anonimato en estas pinturas.

Las manchas que cubren toda la tela de *Paisaje con Montañas III* son de diferentes colores. El fondo está constituido por dos colores: el primero es verde y sobre éste, ocupando toda la superficie, manchas rojas hechas a base de impresiones del sello aplicadas sobre ejes verticales. Como color del cielo vemos la impresión lograda con sellos amarillos dispuestos horizontalmente. En la configuración de las montañas fueron aplicados tres colores: la que está ubicada más atrás tiene como color el azul claro; la que sigue ha sido lograda con un verde intermedio entre el azul y el verde, y por último, la más cercana a nosotros con un verde como el que encontramos en la selva.

La composición de *Paisaje con Montañas III* es muy sencilla. Existe una división a través de una línea curva que separa el "cielo" y el conjunto montañoso. Esta línea divide a la mitad la composición ya que está ubicada horizontalmente en el centro de la tela. Las montañas están definidas por tres líneas curvas hechas a partir de los colores utilizados en la impresión de la matriz. La que se encuentra en un plano más distante se define por el uso del sello azul, que comienza más arriba del lado izquierdo, construyendo una curva que finaliza un poco abajo, del lado derecho. La siguiente es la que se define por las impresiones de los sellos verdes claros, y por dos curvas, y es la que se mantiene más horizontal. Finalmente vemos la línea que define la montaña más cercana al espectador. Esta comienza en la parte inferior del cuadro definiendo una línea que describe una trayectoria oblicua de izquierda a derecha, de abajo hacia arriba, componiendo posteriormente dos curvas que terminan a la derecha del cuadro.

Podemos determinar que esta pintura está constituida por cuatro espacios: el más lejano y que podemos reconocer como el cielo en la zona superior

que corresponde a los sellos amarillos; el aglomerado montañoso más distante son las montañas azules; sobrepuestas sobre estos azules están las montañas verde claro, y por último, en el plano más cercano, la montaña verde. Desde mi punto de vista lo interesante de *Paisaje con Montañas III* es la falta de profundidad. Nos da la sensación de paisaje únicamente a través de la sobreposición de los colores utilizados, es decir, al contrario de las pinturas renacentistas construidas con base en el espacio perspectivista, aquí la sensación de profundidad se logra a partir de planos de color. Nos damos cuenta que existe una degradación del color porque el más claro está aplicado a la parte más lejana y lo más cercano a nosotros ha sido trabajado con colores oscuros. Así, esta pintura se construye sobre las bases del arte moderno.

Tomando en cuenta estos aspectos, la pintura no nos deja muchas opciones para su interpretación. Si el espectador sabe de antemano de mi situación de extranjero en la ciudad de México, rápidamente se da cuenta del porqué de la utilización de estos motivos: las aglomeraciones de gente y las montañas que circundan dicha ciudad. Podremos, entonces, sacar la primera conclusión. La ciudad está ubicada en un valle, y sabemos a través de la historia que se trataba de un gran lago, donde los mexicas construyeron su ciudad llamada Tenochitlán. Después de la llegada del español Cortés, comenzó aquello que hoy conocemos como la Ciudad de México, una de las más grandes del mundo. Lo que más caracteriza esta ciudad son las dimensiones de su perímetro y su continua expansión. El hecho de estar rodeada por montañas no es obstáculo para su expansión urbanística y su crecimiento demográfico. Es una ciudad poblada por masas, lo que nos permite hacer una analogía con las afirmaciones de Canetti en torno al carácter expansivo de la masa social:

Su crecimiento no tiene impuesto límite por naturaleza. Donde tales límites son creados artificialmente, es decir, en todas las instituciones

que son utilizadas para la conservación de masas cerradas, siempre es posible un estallido de la masa y, de hecho, se produce de vez en cuando. No hay disposiciones que puedan evitar el crecimiento de la masa de una vez por todas y que sean totalmente seguras.³⁰

Así pues, se puede decir que *Paisaje con Montañas III* retrata de cierta manera la expansión de la mancha urbana de la ciudad de México, hecho que constatamos diariamente. En la pintura vemos grupos de montañas construidas a partir de la acumulación y repetición de una matriz, un número indefinido de individuos que cohabitan muy cercanos entre sí, como acontece en esta gran metrópoli.

Podemos, todavía, hacer un juego con esta pintura y relacionarlo con el entorno de la ciudad de México. Cuando nos paramos adelante de un trabajo de estas características, lo primero que hacemos es tomar nuestra distancia para tener una visión global de la obra. De lejos reconocemos que se trata de un paisaje, constituido por un conjunto de montañas. Después de ese tiempo de contemplación, nos acercamos a la pintura con la curiosidad de saber qué representan las manchas que vemos a lo lejos. Ya cerca de la pintura descubrimos que se trata de impresiones sobrepuestas, de variados colores, y que en algunos casos reconocemos la silueta de una persona que se repite en forma infinita, como una multitud donde todos sus integrantes nos parecen iguales. De esta manera, podemos concluir que la contemplación de la pintura se divide en dos fases, pudiendo invertir el orden de las mismas. Este punto de cercanía y lejanía se puede trasladar a nuestra vivencia diaria en esta ciudad. Cuando caminamos por las calles, o viajamos en el metro sentimos constantemente la presencia de numerosas personas, siempre que tenemos esta visión cercana de nuestro entorno. Cuando levantamos la mirada y contemplamos más allá percibimos el paisaje citadino, y levantando la mirada más lejos contemplamos las

³⁰ Canetti, Elias, *Masa y poder*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 23 y 24.

grandes montañas que circundan la ciudad. Este hecho tiene una relación directa con la contemplación de la obra.

Para concluir, se puede decir que *Paisaje con Montañas III* es la constatación de una realidad que ha sido captada tomando en cuenta mi condición de extranjero. Existe una reflexión conceptual, pero la obra es más apelativa en el ámbito plástico siendo el punto de partida para la reflexión teórica. Este trabajo fue expuesto en la feria de arte contemporánea de Lisboa, en el *stand* de la Galería Arte Periférica, en noviembre de 2000.

3.2. *Guadalupanos* (2000)

Guadalupanos (Fig. 15) es uno de las pinturas más representativas de toda la producción realizada durante mi estancia en la Academia de San Carlos, pero también la que en su manufactura y significado podría esconder menos secretos. Se trata de una tela que precede a una serie de trabajos que tenían como característica específica la representación del espacio cubierto en su totalidad por manchas creadas a partir de las impresiones de los sellos antes descritos.

Fue a partir de 1996 cuando comencé a trabajar sobre el tema de las multitudes o las masas humanas. El primer trabajo que realicé buscando explorar estos conceptos seguía un camino más figurativo y representaba una concentración de personas saliendo de una estación de metro (Fig. 16). Hasta 1998 continué desarrollando esta temática llegando a una simplicidad figurativa ya que representaba solamente cabezas de personas (Fig. 17). A partir de esta fecha, rescaté nuevamente la figuración, pero de otra manera. A través de un sello realizado en madera que contenía la matriz de una cabeza, configuraba a través de la repetición por toda la superficie de la tela, la pintura (Fig. 18). Esta nueva fase comenzó en Valencia, España, en 1998, donde cursé el último año de mi Licenciatura en Artes Visuales ya que

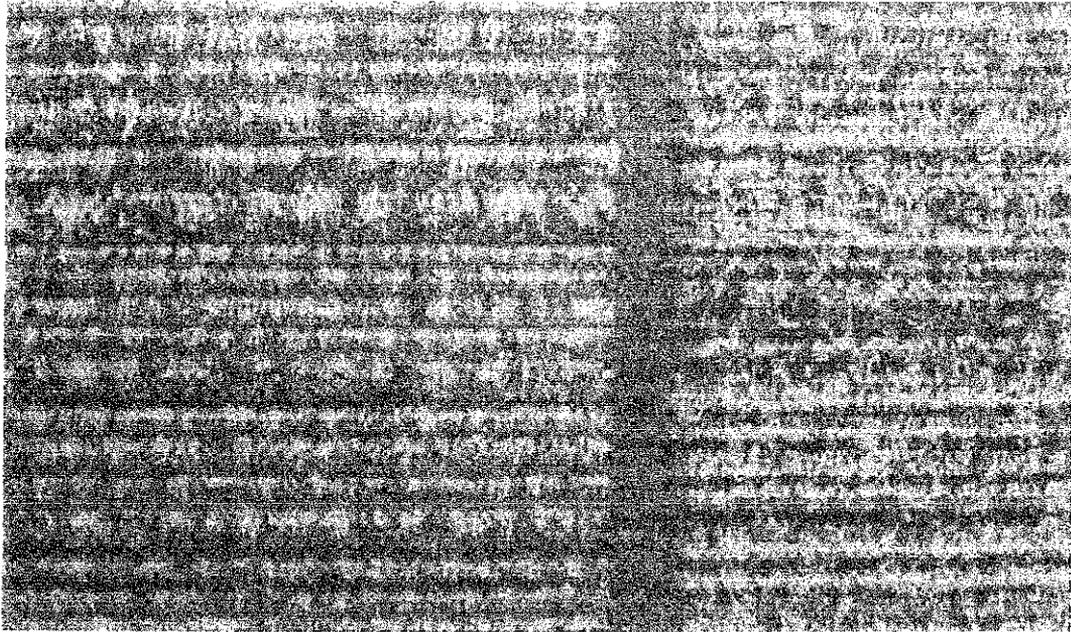


Fig. 15, *Guadalupanos*, 2000, óleo sobre tela, 165x280cm.

obtuve la beca *Erasmus* de intercambio académico entre los países de la comunidad europea. Desde aquel momento y hasta ahora el sello de madera con figuras humanas impresas es una de las herramientas más importantes en mi trabajo pictórico.



Fig. 16, *Sem título*, 1996, óleo sobre tela, 90x150cm.

Con los procesos naturales de desarrollo del trabajo, aquella cabeza fue sustituida por personajes de cuerpo completo, unos más pequeños que otros, pero similares en el hecho de que todos partían de personajes que caminaban por una calle en la ciudad de Lisboa. Como se ve, en

Guadalupanos son utilizados diversos sellos, entre los cuales podremos encontrar uno en especial: el sello que representa a la Virgen de Guadalupe

(Fig. 19) y (Fig. 20). Poco tiempo después de instalarme en México, una de las cosas que más me impresionaba era todo lo que rodea el fenómeno social de la veneración a la Virgen de Guadalupe. Por ese motivo decidí trabajar sobre esta realidad y relacionarla con el tema que siempre me había acompañado.

Guadalupanos es un lienzo de 165 x 280 cm, pintado en el año 2000, en el segundo semestre de la Maestría en Artes Visuales y tiene como técnica el óleo sobre tela. Los pigmentos aplicados en el fondo son tintas de grabado, una especie de óleo más industrial, pero que resulta y funciona como una tinta de óleo normal ya que se disuelve también con aceite de linaza.

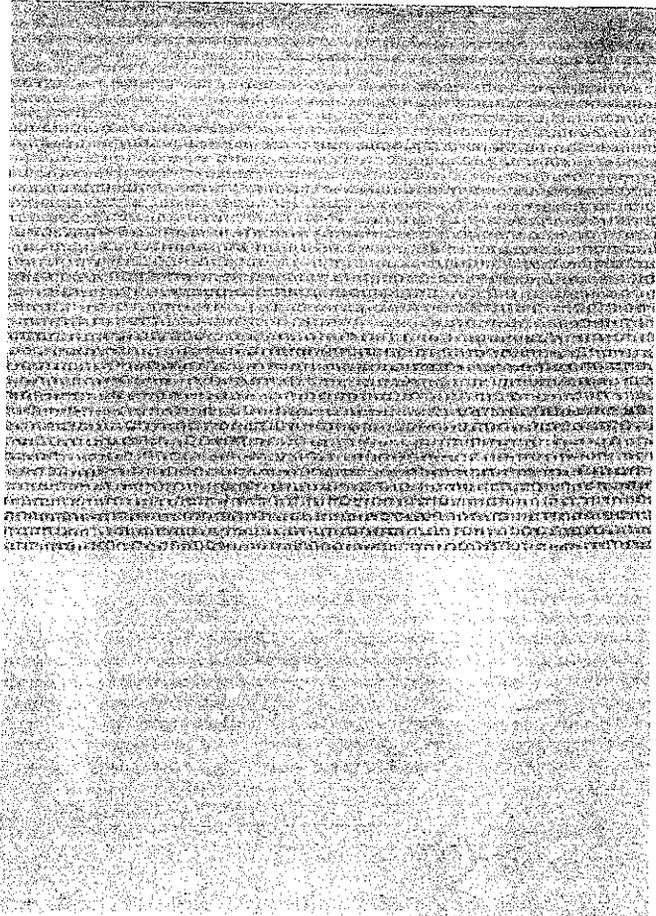


Fig. 17, *Persianas domesticadas*, 1998, óleo sobre tela, 162x114cm.

Cuando nos detenemos frente a esta pintura podemos pensar de inmediato en dos artistas.

El artista español Juan Genovés y el francés Yves Klein (Niza 1928-1962). La referencia a éste último reside en el hecho de que utilizó sellos humanos para realizar sus pinturas, sellos a los que él llamó "pinceles vivientes" (Fig. 21). Encuentro que esas impresiones son lo interesante del trabajo de Klein,

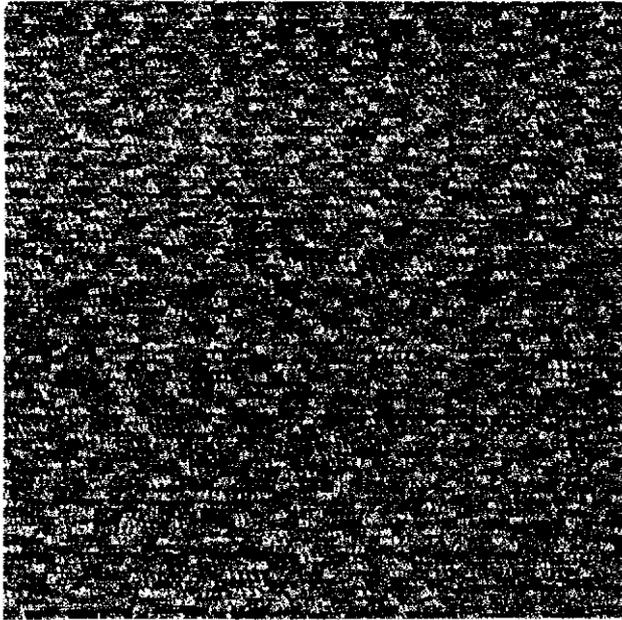


Fig. 18, *Sem título*, 1998, acrílico sobre tela, 100x100cm.

además de la invención del color azul klein. La obra en cuestión también remite a Juan Genovés por la temática que aborda en su pintura. Puede, también, remitir a la obra Andy Warhol debido a la utilización de la repetición como constante sintáctica y semántica de la obra del estadounidense. Así pues, el uso de los sellos como principal herramienta para la factura, el uso de la

repetición en la composición y la masa social como motivo pictórico son las principales constantes en mi trabajo, y por consiguiente, las obras de los artistas mencionados pueden ser referidos como las influencias más importantes que he recibido. Después de esta breve revisión, pasaré enseguida a explicar el proceso de elaboración de *Guadalupanos*. La pintura partió de la idea de reunir en una sola tela la utilización de todos los sellos que hasta el momento había construido, intercalándolos con el de la Virgen de Guadalupe. La intención era crear una multitud religiosa que se reúne en torno a uno de sus íconos más importantes, el más importante de los religiosos, en el caso de México. Quería crear una masa de individuos que a través de la repetición se aglomerara para la veneración. Aquí se dice que los mexicanos no son católicos, sino que son guadalupanos. Este fue el punto de partida del trabajo,

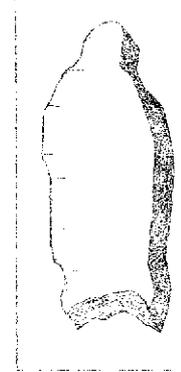


Fig. 19, Sello de la Virgen de Guadalupe.

el reconocimiento de un hecho que hace mover multitudes, tanto física como psicológicamente.



Fig. 20, *Guadalupanos*, detalle.

Así, el fondo de *Guadalupanos* está constituido por dos colores: el negro y el amarillo. La barra verde que separa estos colores resulta de la

mezcla de estos dos colores que produce un verde oscuro. Sobre este fondo encontramos toda la superficie del lienzo cubierta con manchas rojas, sellos de varias dimensiones. Por último, en la zona que corresponde al fondo negro encontramos nuevamente la impresión de los sellos, pero en esta ocasión en color amarillo. Del otro lado, en negro, las impresiones de los mismos sellos, siguiendo la trayectoria de los anteriores. Como se puede constatar, el proceso de elaboración de la pintura es bastante sencillo.

Pasemos ahora a describir lo que vemos en el cuadro. Lo que a primera vista llama la atención en un primer acercamiento son sus colores: amarillo, negro, rojo y verde. Nos damos cuenta, entonces, de que existe un juego entre positivo y negativo. Si el fondo es negro vamos

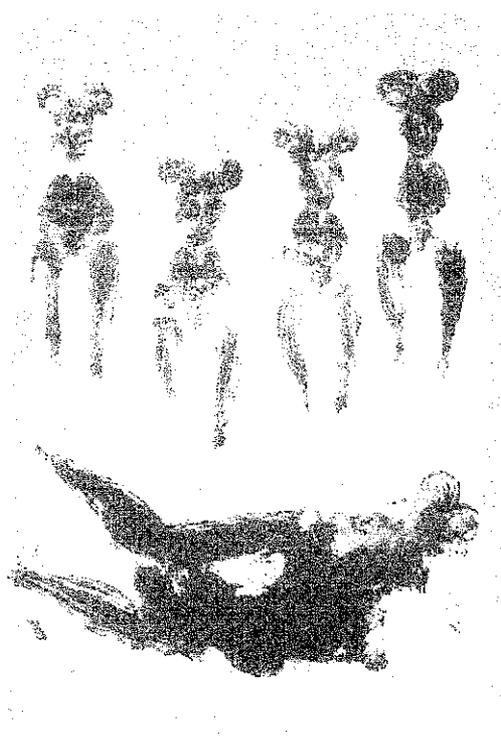


Fig. 21, Yves Klein, *ANT 74*, 1960, impronta corporal azul sobre papel sobre lienzo, 228x150cm.

a encontrar impresiones amarillas, y si el fondo es amarillo las impresiones de los sellos son negras. El rojo que intercala el fondo con las impresiones amarillas y negras son también impresiones rojas del mismo sello que ocupa toda la composición creando una especie de escenario. Este juego entre positivo y negativo nos hace pensar en dos posturas diferentes con relación a la dimensión social de la veneración religiosa. Tomemos ahora en cuenta el rectángulo izquierdo que cubre la mayor parte de la superficie del lienzo. De éste lado están aquellos personajes que siguen y veneran al ícono como algo que es incuestionable, que son la mayoría. En este sentido, y refiriéndose a la institución eclesiástica también, nos dice Canetti: "Lo que desean es, en oposición a ésta, un obediente *rebaño*. Es habitual contemplar a los fieles como corderos y alabarlos por su obediencia".³¹

Así, la barra verde representa la frontera y el punto de transición entre los que son indiferentes a la veneración y los que la aceptan, pero que tienen una postura de duda y cuestionan la circunstancia de la práctica religiosa. Estos se ubican en el cuadrado situado a la derecha de la pintura.

Claro está que por un lado reconocemos de inmediato los colores, las impresiones de los sellos en algunos casos permiten el reconocimiento de la silueta, si bien ésta no es totalmente nítida debido a los efectos de la impresión. Los sellos representan siluetas de un personaje cualquiera, de personas anónimas, integrantes de la masa. Unos son más pequeños, otros más reconocibles; unos se encuentran detenidos, otros en movimiento. En *Guadalupanos* encontramos dieciséis líneas horizontales, conformadas a partir de la repetición de una matriz y cuyo resultado son líneas constituidas por manchas. Estas manchas crean la saturación de personas que son más reconocibles en la parte amarilla. La quinta y la quinceava líneas, contando de arriba hacia abajo, corresponden el sello de la Virgen de Guadalupe. Es muy difícil descifrar esta referencia, pero debido a que la imagen presenta la

³¹ Ibid., p. 19.

misma postura que le pintura original -el rostro volteado a la izquierda y mirando hacia abajo (Fig. 22)- es posible reconocerla. La imagen de la Virgen se destaca también por el hecho de provenir del sello de mayores dimensiones. Los demás personajes se encuentran volteados mirando hacia la derecha o en una postura frontal. También son más reconocibles los personajes que corresponden a los sellos amarillos ya que en los negros es muy difícil reconocer algo, aparecen como puras manchas.



Fig. 22, *A protagonista*, 2000, collage y acrílico sobre papel.

La pintura está construida a partir de líneas horizontales y de dos verticales que definen la barra que la divide. Estas dos líneas verticales delimitan dos rectángulos. Uno donde se ubican las impresiones de los sellos amarillos, del lado izquierdo de la composición:

este rectángulo está colocado horizontalmente y es el de mayores dimensiones. El otro se ubica a la derecha, que corresponde al fondo amarillo con los sellos negros, colocados verticalmente, siendo el más pequeño de los dos. Las impresiones de los sellos repetidos horizontalmente definen líneas horizontales que atraviesan toda la composición. Esta tiene un punto de ruptura que es la barra, donde se invierte el juego de colores.

Podremos, pues, ver que en esta pintura existen dos espacios principales. Uno de ellos es el que corresponde al rectángulo izquierdo, colocado horizontalmente. El otro a la derecha, más pequeño y colocado verticalmente. Estos dos espacios definen totalmente la composición. El último, y que divide estos dos rectángulos, es la barra verde, vertical, ubicada un poco a la derecha del eje vertical que divide el cuadro en dos partes, y en cuyo interior comporta solamente impresiones de sellos en rojo que dibujan líneas horizontales. Esta barra es la clave para la lectura de la pintura ya que rompe con el dinamismo horizontal que la caracteriza.

Si nos detenemos en la pintura, lo que brinca de inmediato es la barra verde, el color y la repetición de personas dispuestas sobre horizontales. Como ya he mencionado, existe un juego de colores entre los dos espacios que definen la barra. Detengámonos por ahora solamente en la repetición de las impresiones de los sellos. Cada vez que es repetida la impresión del sello, se crea un aglomeración visual de personas demasiado cercanas entre sí. Semejan las filas de personas en una parada de autobús, esperando su turno, y donde el espectador toma un lugar privilegiado observando esas actitudes que encontramos diariamente en las ciudades. Algunas de estas personas, que son iguales, o muy semejantes, están en una posición frontal, como si estuvieran caminando, y fueran perseguidas por otros dirigiéndose hacia un lugar incierto. O, como escribe Canetti, la masa: "Está en movimiento y se mueve hacia algo. La dirección, que es común a todos los componentes, intensifica el sentimiento de igualdad".³² Entre todos estos personajes encontramos también el de la Virgen de Guadalupe. Este personaje, como acontece en la pintura que se encuentra en el santuario de la Villa, tiene una postura estática, hierática. A través del título de la pintura nos damos cuenta que la referencia con este icono, es más que evidente. Por las aglomeraciones y las filas que cada uno de los personajes crea, entendemos que son personas que siguen y creen en la religión católica y

³² Ibid , p. 24.

tienen como su santa patrona a la Virgen de Guadalupe. Estos peregrinos, por su disposición, parecen estar en una procesión, tal y como nos la describe Canetti:

La procesión ofrece siempre una estampa de la jerarquía eclesiástica. Cada cual lleva la vestidura de su plena dignidad y es reconocido y designado por cada uno como lo que representa. Se espera la bendición de aquel que tiene el derecho a impartirla.³³

Todos estos seres unidos por un mismo fin nos llevan a concluir que la pintura nos evidencia esta realidad muy mexicana, como algo culturalmente aceptado. Tomando en cuenta estos supuestos, podremos también reflexionar sobre nuestra condición de individuos en una determinada sociedad. Es cierto que estas prácticas religiosas son culturalmente aceptadas, pero también es cierto que estamos aceptando un hecho que condiciona nuestras actitudes con las demás personas. Esto significa que como la mayoría acepta los dogmas de fe, no los ponemos en cuestión tomando como ciertas algunas actitudes propuestas por determinada religión. Pero también es cierto que hay personas que no siguen, o no creen en esta religión o verdades. Así, y a través de la pintura, por el juego de colores, como un positivo y negativo, se podrá deducir que existe una mayoría que está de acuerdo y sigue esta religión, que corresponde al rectángulo izquierdo, el mayor; y del otro lado quienes no están de acuerdo o no tienen una postura definida, pero que, sin embargo, son conocedores de esta realidad, ya que el sello de la Virgen está presente en todo el lienzo.

Esta reflexión, no tiene la intención de criticar o apoyar las actitudes de las personas, sus creencias o sus convicciones, es apenas un reflexionar desde la pintura acerca de un hecho, que como extranjero y como pintor, considero importante de ser llevado a la tela. *Guadalupanos* es expresión de esta

³³ *Ibid*, p. 153.

actitud personal. No critica, tampoco toma partido a favor o en contra, es sólo la representación pictórica de algo que ocurre en México, y que involucra a una gran cantidad de personas, a la mayoría de la población.

Profundizando en esta reflexión, considero que lo más importante, es el hecho de que vivimos en una sociedad de cuyas reglas ya establecidas no podremos huir. Como ciudadanos y miembros de una cultura, nuestras actitudes son similares, en ocasiones automáticas, sobre todo si habitamos en las grandes ciudades. Nuestras vidas se basan en rutinas que se prolongan por años, las cuales vemos como normales en nuestra existencia. Por esa razón, en el ámbito sociológico la masa es considerada como un concepto o sujeto. Cuando estamos sumergidos en ella parece que formamos parte de un gran cuerpo con vida propia, dotado con una voluntad, siendo todos iguales: "Se trata de una igualdad absoluta e indiscutible y jamás es puesta en duda por la masa misma".³⁴ Creo que a partir de estas reflexiones, puedo decir que lo que busqué en *Guadalupanos* ha sido crear una pintura que, a través del uso de sus elementos plásticos, sea una reflexión sobre el entorno en el cual estoy inserto, y que, como extranjero, su rescate para mi actividad plástica resulta de interés fundamental.

Guadalupanos fue una de las obras más importantes en la exposición "*Guadalupe*" que tuvo lugar en el mes de diciembre de 2000, en la Galería Arte Periférica, en la ciudad de Lisboa. En esa muestra fueron presentadas algunas de las pinturas más representativas realizadas durante el primer y segundo semestre de mi estancia en la Academia de San Carlos

³⁴ *Ibid.*, p. 24

3.3. *GFT – 4817 (2001)*

Como ya he dicho, mi condición de extranjero ha sido uno de los hechos y condicionantes más importantes en mi producción plástica. Todo mi entorno es fuente de motivos y pretextos que vengo utilizando desde que estoy en México. Con el objetivo de venir a hacer una Maestría a este país, encontré que no sólo la escuela es fuente de conocimiento, sino que lo son también las tradiciones y las costumbres. Las que he conocido durante mi estancia aquí han influido en mi proceso de aprendizaje. Este proceso ha seguido una dinámica y una reflexión que se manifiestan en la producción. Después de un año en México, los trabajos hechos en los dos primeros semestres se caracterizaban principalmente por una problemática cotidiana, una reflexión acerca de la condición de los individuos en la Ciudad de México; sobre la masificación y sobre las diferentes multitudes que encontramos diariamente por las calles de esta ciudad. Por lo tanto, la temática fundamental eran las multitudes. Después de una visita a mi país, durante noviembre y diciembre del año 2000, tenía la intención de mantener este tema de las multitudes, pero con un grado menos elevado de protagonismo; utilizando o mezclando otros aspectos característicos de esta ciudad. Creo que este cambio, como acontece a muchos pintores, es parte de un proceso natural del desarrollo del trabajo. Es el trabajo el que hace que se encuentren nuevas respuestas para nuevas propuestas. Así, decidí empezar una serie de pinturas que rompiese de cierta forma con aquello que había hecho anteriormente. Además de las multitudes, como pretexto utilizado en mi pintura, encontré en esta ciudad una gran cantidad de anuncios espectaculares, que forman parte del paisaje citadino. De aquí partió la idea de hacer pinturas que semejaran a estos anuncios, que fuesen lo suficientemente impactantes como para dar la sensación de estar frente a un espectacular. Teniendo siempre en cuenta las multitudes y el sello como herramienta plástica, introduje la forma del círculo con el fin de realizar un acercamiento al diseño gráfico, ya que de él provienen gran parte de los conceptos de los

espectaculares. Ya con estas herramientas, introduje también graffiti (únicamente en esta serie), ya que es un elemento que encontramos fácilmente por los muros de la ciudad. Estos graffiti casi siempre son ruidos visuales, un tipo de escritura disforme que cubre una superficie muchas veces sin un objetivo estético. Son estas las tres constantes en esta serie que tiene como título *GFT*.

La pintura que nos ocupa se titula *GFT – 4817* (Fig. 23). ¿Que relación tiene

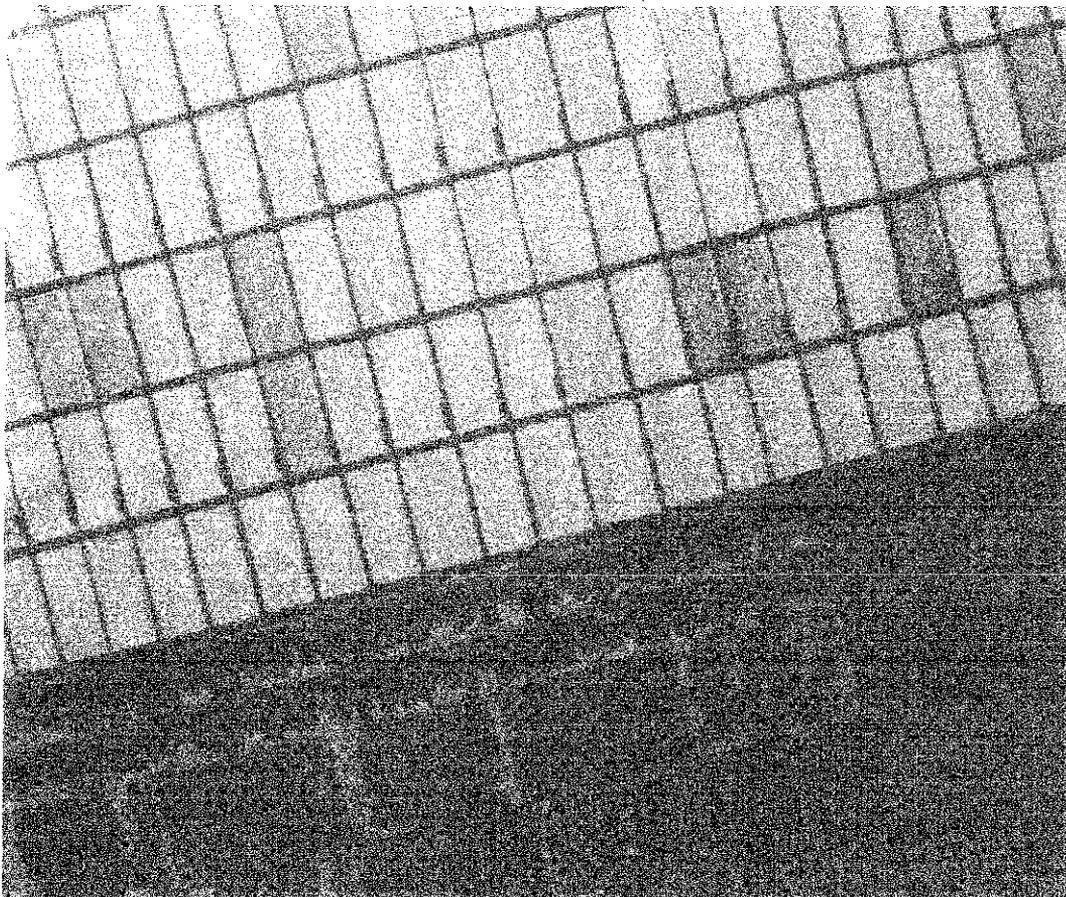


Fig. 23, *GFT-4817*, 2001, óleo sobre tela, 150x185cm.

él título con lo que he mencionado? La palabra *GFT* es una abreviatura de graffiti, él número 48 hace referencia a la manzana donde están situados los graffiti que, luego de haber fotografiado, utilicé como elementos visuales en

la tela, y por último, el número 17 es el número de la fotografía que corresponde a la forma del graffiti presentado en la pintura.

Comencemos entonces a analizar la pintura a través de sus elementos plásticos. Es una pintura que mide 150 x 185 cm, hecha con tinta de grabado y óleo sobre tela, y realizada en el tercer semestre de la Maestría en Artes Visuales, en el año 2001. Forma parte de una serie de siete pinturas. La paleta utilizada en *GFT- 4817* está constituida por dos colores: el rojo y el verde, utilizados en diferentes tonalidades. Andy Warhol utilizó en algunos de sus trabajos estos dos colores, y fue a partir de la obra de este artista que decidí elaborar este trabajo con esta paleta. En la parte superior,



Fig. 24, *GFT-4817*, detalle.

le red de rectángulos está construida con diversas tonalidades de verde, predominando en algunos rectángulos el verde oscuro. En la zona inferior, los rojos utilizados son muy semejantes entre sí, habiendo sólo dos tonalidades de los mismos. La parte ubicada a la derecha y las formas caligráficas

corresponden a un rojo más brillante. En las impresiones de los sellos que ahora son mayores porque corresponden a una silueta de un fragmento de una multitud caminando (Fig. 24) y en los rectángulos con el rayado, el rojo es más neutro y un poco más oscuro. La razón por la cual esta pintura es más llamativa en sus colores se explica porque se basa en complementarios con un elevado grado de contraste entre sí, resultando muy agradable su combinación.

Otro de los elementos que atrae la atención es la disposición de los elementos presentados. Estos siguen la diagonal que atraviesa el lienzo y nos dan la sensación de caída, debido a que esta línea empieza en la derecha y toma un sentido en dirección izquierda terminando en un punto más abajo de donde comienza. Esta línea separa la composición, siendo la parte que ocupa más espacio la superior, que presenta una red hecha de rectángulos verdes a través de la cual se aprecia sutilmente la red anterior. Esta red funciona como fragmento de una ventana constituida por pequeños vidrios. En la parte inferior, la composición está dividida en tres zonas: una donde encontramos las impresiones de los sellos, otra color roja que contiene círculos de la misma medida, y por último otra que contiene rectángulos que intercalan formas caligráficas con rectángulos llenos de líneas marcadas sobre la tinta. La parte que corresponde a los círculos se encuentra del lado derecho, mientras que la que contiene las impresiones de los sellos se encuentra cerca de la diagonal, encima de la de los rectángulos intercalados. Esta composición inestable que se divide en dos espacios transmite una sensación incómoda porque la diagonal puede ser interpretada como una línea de tierra oblicua. Por lo tanto, crea en el espectador esa sensación incómoda parecida a la que suscitan las fotografías en las que aparece la línea de tierra inclinada en relación con el rectángulo del encuadre.

Los motivos que encontramos en esta pintura son los siguientes. En la parte superior, los rectángulos que representan una ventana. En la parte inferior, las impresiones de lo sello de una multitud caminando (Fig. 25), que son el motivo siempre utilizado en mi pintura en relación con el concepto

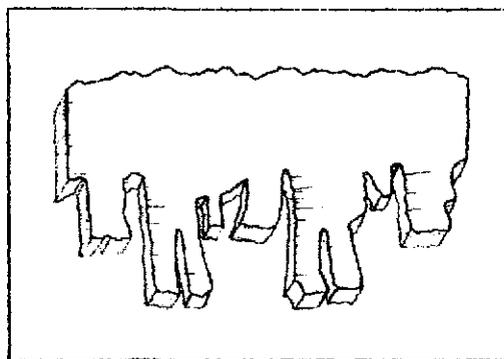


Fig. 25, Sello de multitud.

sociológico de las masas humanas. Los círculos han sido usados aquí para hacer referencia a las figuras geométricas utilizadas por el diseño gráfico que, dispuestas ordenadamente, crean áreas circulares. Las formas caligráficas, como ya mencioné, son una parte de un graffiti captado a través de la fotografía. Y por último tenemos los rayados en los rectángulos rojos.

GFT-4817 nos presenta cuatro espacios distintos, en los que no existe una intención de perspectiva ni de crear volúmenes: la ventana es el espacio protagonista y el más cercano al espectador; enseguida el que corresponde a los círculos; después los rectángulos que son como un tablero de ajedrez, y finalmente, lo más lejano, la zona ocupada por las impresiones de los sellos aplicadas linealmente.

Después de analizar lo que vemos en la pintura, lo más importante es su relación con el diseño gráfico. Esta proximidad es lograda a través del uso de motivos que regularmente encontramos en las producciones de esa disciplina, como el círculo y la combinación armónica de los colores. Otro de los hechos que se acerca a este punto es la imagen lograda que parece el fragmento de un anuncio espectacular ya que la composición está realizada como si la imagen no acabase en la superficie del lienzo. Esto significa que todos los motivos presentados se prolongan en un espacio imaginario, haciendo aparecer lo representado en la pintura como algo encuadrado por el objetivo de una cámara. De esta manera, la imagen pictórica aparece como si se hubiera sacado una fotografía de la imagen, como lo hace Genovés al elaborar sus obras.

Si bien este último aspecto es la clave para una mejor comprensión de la obra, aquello que vemos en la pintura sirve para lograr esta comprensión, restando, en cierta forma, importancia a los motivos que encontramos en trabajos anteriores. Así, la ventana, los sellos, las formas caligráficas y los círculos son meras herramientas que han servido para crear una imagen

cercana al diseño gráfico ya que sus significados se pierden cuando vemos la pintura como un todo, cuando unimos todos estos elementos y los desciframos. Podemos pensar en la ventana como punto de observación, pero la forma en la que está representada en la pintura nos ubica afuera de dicha ventana que oculta algo, ya que vemos que no es translúcida. Las formas caligráficas, los rayados y los círculos como dibujos no representan nada en concreto, sólo están presentes como formas utilizadas para completar la imagen, así es que se puede decir que son elementos decorativos. Por último, la repetición de las impresiones del sello no son más que una representación abstracta de una multitud con sus implicaciones sociológicas.

Una vez más nos vamos dando cuenta que los elementos del entorno son la fuente para mi labor plástica. Las multitudes, los graffiti y los anuncios espectaculares son elementos que encontramos en nuestra cotidianeidad en esta ciudad y que, con frecuencia, pasan desapercibidos a la mirada de la mayoría de la gente. Así como caminamos sumergidos en las multitudes sin pensar sobre nuestra condición de formar parte de estas masas, muchos otros aspectos de la ciudad nos son indiferentes. Así como en todas las ciudades existen problemas con la contaminación del aire o del sonido, también en esta ciudad los graffiti forman parte de la contaminación visual. Son caligrafías sobrepuestas de las que no deslindamos su intención estética; son hechas por diferentes personas anónimas, como si se tratara de dejar un testimonio de algo. No sabemos quién las dibujó, pero ciertamente fueron hechas por alguien que forma parte de la gran masa humana que habita la ciudad, y que por su condición anónima encuentra en este medio la manera de expresarse. Acerca de esto nos dice el pensador francés Gilles Lipovetsky: "Comunicar por comunicar, expresarse sin otro objetivo que el mero expresar y ser grabado por un micropúblico, el

narcisismo descubre aquí como en otras partes su convivencia con la desubstancialización posmoderna, con la lógica del vacío”³⁵

Para concluir, puedo decir que lo más importante de esta pintura fue el haber logrado romper con lo que había hecho antes, no de una manera radical, pero sí de forma que me aportó nuevos elementos que se pueden considerar como integrantes de la masificación a todos los niveles en las ciudades. Manteniendo el tema de las multitudes, ahora éste tomó una posición secundaria, sin dejar de ser el eje principal en mi producción plástica.

Para finalizar diré que esta pintura, así como toda la serie de la que forma parte, nunca ha sido mostrada en ninguna muestra o exposición, sino que forman parte del acervo de la galería Arte Periférica de Lisboa.

3.4. *Burro* (2001)

Burro (Fig.26) es una pintura que tiene como principal característica el hecho de que presenta la figura reconocible de un burro, que le da el título. Aunque no es el motivo principal, por su ubicación y jerarquía, es uno de los más importantes y el punto de atención del cuadro. Esta pintura forma parte de una serie de tres trabajos que tienen como título el nombre de un animal (*Perro*, *Guajolote* y *Burro*) y es la última de esta serie y aquella que considero más representativa y lograda para realizar un análisis. Es un díptico que en total mide 195 x 300 cm, realizado en tinta de grabado y óleo sobre tela, en el año 2001, durante el cuarto semestre de la Maestría en Artes Visuales. Una de sus características es la diferencia entre los dos lienzos que componen el díptico. Cada uno de ellos comparte características que son comunes, pero en su construcción compositiva se diferencian y esa fue mi intención. En esta como en las dos pinturas anteriores quise unir dos

³⁵ Lipovetsky, Gilles, La era del vacío, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 15.



piezas como un rompecabezas, donde el espectador tiene la tarea de descifrarlos y contemplarlos como una sola pintura.

Esta serie partió de la idea de reunir elementos que anteriormente utilizaba, como el círculo, el sello y el paisaje, con otros encontrados y rescatados a

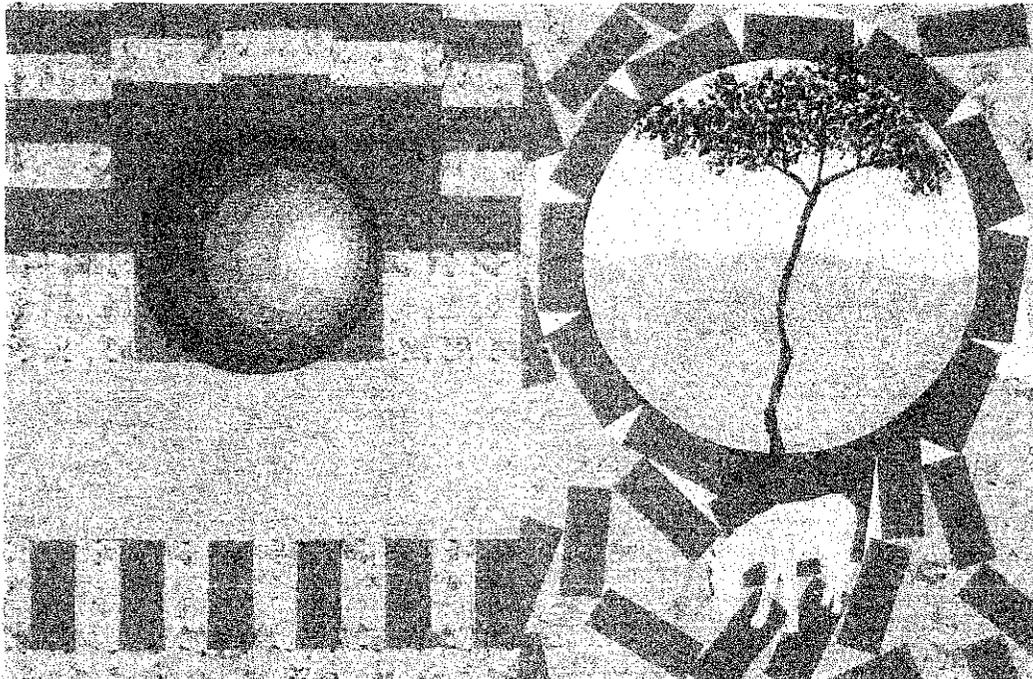


Fig. 26, *Burro*, 2001, óleo sobre tela, 195x300cm (díptico).

través de la fotografía, en un viaje realizado por el interior de México. Cabe mencionar que una de las herramientas fundamentales para crear mis imágenes es la fotografía, como registro de detalles en mis viajes por el país. Estas fotografías funcionan como archivos de imágenes que podrán servir para futuros trabajos, y que son también testigo de mis vivencias dentro y fuera de la ciudad.

Después de reunir estos elementos, el punto de partida de este trabajo fue el burro, y los demás fueron surgiendo en función de éste. Como tal, el lienzo de la derecha fue el primero en ser elaborado y el de la izquierda fue concebido en función del otro, como complemento. Como en los anteriores



Fig. 27, Paula Rego, *La Bohème*, 1983, acrílico sobre papel, 240x203cm.

análisis, seré yo mismo quien elaborará una argumentación acerca de la pintura, tomando el papel de espectador.

Burro posee algunas relaciones con la obra *La Bohème*, (Fig. 27) de la artista portuguesa Paula Rego, ya que encontramos en esta pintura la saturación del espacio, y motivos dispuestos al azar con una composición confusa y desordenada.

También se pueden establecer relaciones con la obra *David and Devil* (Fig. 28), del

portugués Juliao Sarmiento, por la fragmentación de la imagen tan característica de la pintura posmoderna.

Cuando nos acercamos a una pintura con las características de *Burro*, lo que llama la atención en primer lugar son sus dimensiones ya que como espectadores nos sentimos invadidos. Pero en este caso existe la dificultad para detenemos en todo el cuadro ya que tenemos la sensación de brincar entre

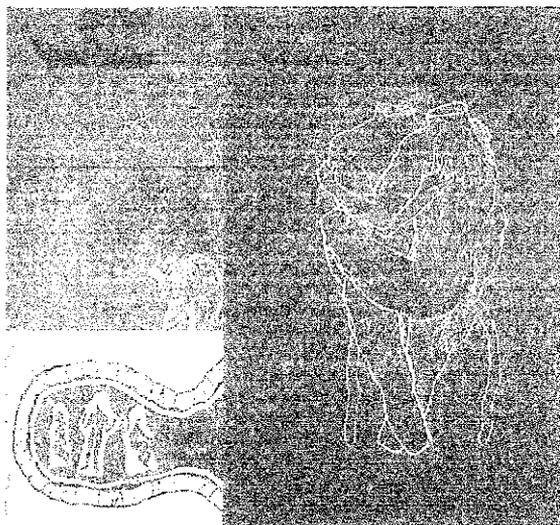


Fig. 28, Juliao Sarmiento, *David and Devil*, 1986, técnica mixta sobre tela, 295x380cm.

las dos telas que componen la obra. Empecemos por la tela de la izquierda. En un primer acercamiento podemos ver un círculo que en su interior contiene otros cinco círculos concéntricos. Abajo, un rectángulo gris que está compuesto por un rayado cuyas características nos remiten a un paisaje. El resto de la superficie circundante está conformada por un aglomeración de rectángulos pequeños, dispuestos horizontal y verticalmente. Los rectángulos tienen en su interior las impresiones del sello como referencia a una multitud que es solamente un aglomerado de manchas. En la parte que rodea el círculo, vemos también una superficie roja rayada con líneas horizontales y verticales. En la tela derecha, vuelve a aparecer el círculo que en este caso es de mayores dimensiones y tiene un mayor protagonismo. En su interior podremos contemplar un árbol y como fondo un fragmento de una montaña. Abajo del círculo se encuentra la figura del burro. Los rectángulos vuelven a tener en su interior las manchas que corresponden al sello de una multitud. Veamos con más atención aquello que se presenta en la pintura.

Si tomamos en cuenta la pintura como un todo, existe una línea vertical que divide y separa los dos lienzos, por la simple razón de ser un díptico. A partir de esta separación, empecemos por la tela de la izquierda. El punto de atención más importante son los círculos que están ubicados al centro, en la mitad superior. El de la izquierda está constituido por seis círculos que forman una perspectiva a través de la gradación de color, donde el círculo más pequeño tiene el color más claro, y por su disposición nos indica que el punto de atención se ubica un poco a la derecha. Esta ilusión nos da la sensación de profundidad. Enseguida, el rectángulo que atraviesa horizontalmente el cuadro está colocado sobre una línea horizontal que divide el lienzo en dos partes, ocupando un cuarto de la superficie. Dentro de estos rectángulos podremos ver una serie de líneas que por su disposición nos hacen pensar en un conjunto de montañas, en un paisaje. En la parte inferior del cuadro, después del rectángulo con el paisaje, existen

pequeños rectángulos verticales que en su interior comportan manchas, correspondientes a los sellos de una multitud (Fig. 29); representan la silueta de una multitud caminando como lo vemos en el lienzo *Sin Título*, de 1996 (Fig. 16).



Fig. 29, *Burro*, detalle.

Por otra parte, en la segunda mitad superior, volvemos a encontrar los rectángulos con las manchas. Entre los círculos y el paisaje estos rectángulos son verticales, y en la parte superior del cuadro se

disponen horizontalmente. En la zona que rodea la ocupada por los círculos reconocemos un rayado horizontal y vertical: la tela de la derecha tiene como principal motivo un gran círculo central en la parte superior de la composición. Dentro de este círculo, encontramos un árbol y un fragmento de un paisaje que está sobre un eje oblicuo, casi vertical con una pequeña inclinación a la derecha. Algunas de las hojas de la copa del árbol rebasan el círculo, dándonos la sensación de salir de este espacio, ya que el tronco empieza en la parte inferior del círculo. La línea del horizonte que corresponde a la montaña está situada exactamente a la mitad del círculo. La montaña está cubierta por líneas logradas a través de un rayado que simulan el volumen de dicha montaña. En la parte de abajo del círculo y al centro del lienzo, se encuentra situada la imagen del burro, en una pose de pastoreo. En este lienzo, todos los pequeños rectángulos, con las manchas, se colocan en función del gran círculo. Los que envuelven al círculo enfatizan el protagonismo del mismo. Abajo, los rectángulos crean una tensión ya que parece que en esta parte esos rectángulos se están cayendo y empiezan a desordenarse. Los demás rectángulos están colocados

arbitriamente en la composición. Los únicos que no tienen la impresión del sello -estos sellos son impresos dentro de los rectángulos, sobrepuestos creando manchas de colores, rojas ó amarillas- son aquellos que están cerca de la imagen del burro, volviendo a aparecer el rayado como acontece en la tela de la izquierda.

Podremos ver en esta pintura que el color es utilizado de una forma ordenada. Todos los rectángulos con las manchas componen un juego entre el amarillo y el naranja. Por ejemplo, en la tela de la izquierda se ve de manera nítida cómo se intercalan estos dos colores. Las de la derecha que rodean el círculo, son naranjas, pero en los demás su disposición y su ordenamiento son aleatorios. Los rectángulos que encontramos alrededor del círculo de la izquierda, así como del burro, no tienen en su interior impresiones del sello y son del color rojo. El color del fondo está compuesto por ocre en las dos telas, siendo la de derecha un poco más clara. El gris es el color que encontramos en los círculos de la izquierda, una degradación, en la cual el círculo más pequeño es casi blanco, dándonos la sensación de profundidad. En el rectángulo donde ubicamos el paisaje, también el color utilizado ha sido el gris. En el círculo derecho vuelve a aparecer el gris como color utilizado en el detalle de la montaña. El color del cielo es ocre claro como acontece en el de la imagen del burro, y en algunos espacios entre los varios rectángulos que envuelven el círculo. El árbol es color café oscuro, así como el espacio que corresponde al límite del círculo. Como podremos ver, los colores utilizados se repiten en las dos telas, si bien con tonalidades diferentes, pero relacionándose por sus afinidades por lo que logran dar unidad al cuadro completo. También el círculo, el paisaje y el sello, funcionan como elementos unificadores en el díptico.

Como ya mencioné, el problema es lograr entender el trabajo como uno sola pieza. Aun con estos elementos repetidos, cuando analizamos espacialmente el cuadro, la mirada brinca entre los dos círculos,

deteniéndose primero sobre el círculo derecho, por su mayor dimensión y por él árbol en su interior. Este gran círculo funciona como una ventana, por lo que podremos detectar que lo que está en un primer plano es el árbol. Debido a que es un elemento reconocible porque está facturado conforme nuestros hábitos perceptivos, la parte superior es aquella que reconocemos más cerca de nosotros. El burro se podrá considerar también en este plano más cercano al espectador. Enseguida los círculos de la izquierda, donde el último, el más pequeño está en un plano paralelo al cielo del paisaje derecho, siendo éste el plano más lejano. Reconocemos como el plano más cercano toda la superficie donde están distribuidos los rectángulos que contienen las impresiones del sello. Aquí podremos hacer una diferenciación entre los que son naranjas y amarillos, siendo los naranjas los más cercanos. Posteriormente, tenemos los paisajes que encontramos en las dos telas y por último, como ya referí, el cielo y el círculo pequeño izquierdo.

Otro aspecto importante al contemplar el trabajo es la relación entre los colores dominantes. Los paisajes, los círculos en la tela de la izquierda y el cielo que está atrás del árbol son color gris, un color frío que nos transmite una sensación de petrificación, de algo que está detenido en el tiempo, como si se quisiera mantener esos elementos siempre en esta situación. Por otro lado, lo que envuelve estos elementos está pintado con colores calientes como el rojo y el amarillo, contrastando fuertemente con el gris. A través de estos colores calientes sentimos que se emite una impresión de movimiento, algo que está constantemente cambiando como si fuera la confusión que encontramos en las ciudades: la masa en movimiento que se mueve hacia algún objetivo.³⁶

Por la forma en la que está construida la pintura, por las relaciones entre los diversos elementos que lo componen, así como por ser un díptico, tendremos que interpretarlo en dos momentos. El primer momento será la

³⁶ Canetti, Elias, Masa y poder, 1997, p. 24

tela de la derecha, por el protagonismo del círculo y del árbol. Lo que nos atrapa de inmediato es el árbol dentro del círculo y el burro, que podremos considerar como los elementos más importantes en todo el cuadro. Estos elementos de la naturaleza se superponen a los demás. Si tomamos en cuenta que en los rectángulos las impresiones de los sellos corresponden a aglomeraciones de personas, vemos cómo estas manchas están dentro de espacios bien definidos, como piezas en un rompecabezas, como en una ciudad. Tenemos entonces estas dos referencias: elementos ciudadanos y de la naturaleza. Si consideramos como una ventana el círculo derecho, podemos interpretarla como una mirada sobre la naturaleza: el árbol rebasa esta ventana saliendo del espacio definido por el círculo, contraponiéndose a los elementos de la ciudad. Igualmente ocurre con la figura del burro en su pose de estar pastando en un espacio imaginario; no se ubica dentro de un espacio cerrado, lo que da la impresión de que podría moverse en cualquier momento. La ventana, donde podemos observar el paisaje, vuelve a aparecer en la tela izquierda. Aquí el gran rectángulo se refiere a un fragmento de un paisaje montañoso que podremos interpretar también como una ventana. Lo que sucede en este caso es la definición de un límite que no es rebasado por el motivo de la naturaleza, como si estuviera encarcelado. Como tal, existe en el cuadro un predominio de motivos ciudadanos.

De la misma manera, también los colores pueden ayudarnos con esta separación entre naturaleza y ciudad. Si por un lado reconocemos en los elementos naturales colores más cercanos a la tierra, los amarillos y naranjas son colores más vibrantes, relacionados con el movimiento y por lo tanto con la vida de una ciudad. Los colores tierras pueden ser relacionados con la tranquilidad, como un momento de pausa y deleite. Otro aspecto importante, también en este sentido, es la forma en la que están distribuidos los rectángulos con las manchas en cada una de las telas. En la primera los observamos de una manera muy rígida, siguiendo ordenamientos

horizontales y verticales completamente diferente de lo que pasa en la tela derecha, donde están colocados en función del círculo, envolviendo esta figura geométrica como piezas que no encajan entre sí, por su colocación oblicua.

De lo dicho hasta aquí podemos sacar algunas conclusiones. La tela de la izquierda, con su ordenamiento y sobreposición de los motivos de la ciudad sobre los naturales, trata de poner en primer lugar, o enfatizar, lo que pasa en las ciudades: lugares donde se da más importancia al desarrollo urbanístico, donde se intenta ordenar la naturaleza a través de zonas verdes, donde la gente tiene acceso a espacios diseñados y proyectados para los tiempos libres (jardines, parques), como espacios donde se encuentran masas estancadas, ya que el resto del espacio está ocupado con edificios, calles, vías de comunicación y todo lo necesario para la vida en las grandes urbes. Podremos, entonces, hacer una relación por lo anteriormente mencionado con el rectángulo gris que representa un paisaje montañoso, pero que está ubicado en la composición como algo que es controlado y subordinado a una voluntad humana, ya que sus límites están muy bien definidos con relación a los demás elementos que integran la composición. El círculo, lo podremos entender como un gran hoyo, como si estuviera alertando sobre este problema, donde no existe el entendimiento entre el hombre y aquello que lo rodea, como un camino sin salida, como si el ser humano quisiera dominar a su gusto lo que lo rodea.

Por otro lado, la tela a la derecha invierte este papel de la relación entre hombre y naturaleza ya que en este caso es la naturaleza la que toma el papel principal, como siendo ella quien toma el comando de esta relación. El árbol que se sale del círculo y el burro son indicios del protagonismo que ejerce la naturaleza. Los rectángulos que pueden ser leídos como tabiques de los que se usan en la industria de la construcción, están colocados según

la disposición de los elementos naturales. Es como una construcción en proceso, donde se tiene que tomar en cuenta el espacio natural ya existente.

De esta manera, y siguiendo este argumento, cuando unimos estos dos mundos y los presentamos como uno sólo en el cuadro, se presenta una confrontación en un mismo espacio que resulta dividido; división que obligatoriamente tenemos que tomar en cuenta. Podremos concluir que esta confrontación de ideas puede resultar en un antagonismo. Cuando el espectador se detiene a contemplar esta pintura se ve atrapado por lo que le es más familiar: los motivos naturales, aquellos en los que le es posible identificar y entender lo que ve, y frente a los cuales puede experimentar algún deleite, al contemplar un paisaje o la misma naturaleza. Del otro lado se encuentra el contrapunto que obliga a volver a la realidad; a aquello que nos rodea como individuos inmersos en la ciudad, donde la naturaleza tiene un papel secundario y es ordenada por las necesidades de un determinado espacio, y donde, precisamente, el orden es la palabra clave, el principio fundamental. Los edificios, las calles, los jardines públicos y las carreteras son construcciones del hombre como mecanismos de desarrollo para una vida más fácil. La cuestión que podríamos plantearnos es: hasta qué punto es esto cierto. Lo que logra el cuadro es esta confrontación de ideas. Claro que el punto de partida es siempre la contemplación estética, que empieza con la tela derecha, brincando enseguida a la izquierda, que se presenta como buscando una conscientización y, en cierta forma, un alertar a una realidad muy cotidiana y actual.

Pero ¿Será que la pintura consigue esta conscientización en el espectador? Claro que resulta difícil deslindar todas las ideas contenidas en el cuadro. Como productor, puedo decir que lo importante es que el espectador por alguna razón se detenga y contemple el trabajo, sea estética o temáticamente, o por algún otro motivo, pero que lo atrape y logre hacer este juego con aquello que ve. También es cierto que se puede jugar de

muchas maneras e interpretar la pintura de otras tantas formas, pero lo importante es que la imagen tenga ese poder de atrapar la atención del espectador. Si este objetivo es logrado, para mí está cumplida la etapa más importante. Se trata de que, en una pintura, la imagen presentada consiga tener tanto poder de seducción como el de una imagen de la publicidad, aunque no traiga consigo la demanda de una conducta específica.

Para terminar, cabe mencionar que este trabajo formó parte de la exposición *Recuerdos de Tenochtitlan*, presentada durante el mes de marzo de 2002, en la galería Arte Periférica en Lisboa, donde se presentaron también los otros dos trabajos de esta serie.

3.5. *Japón* (2001)

Durante los dos años y medio de mi estancia en México y de los cuatro semestres de la Maestría en Artes Visuales, desarrollé un trabajo pictórico constituido por cerca de cien lienzos. El desarrollo de este trabajo estuvo marcado por una constante búsqueda en la que el tema de las masas humanas fue en todo momento el punto de partida. Al final del cuarto semestre de mis estudios, decidí elaborar una pintura que siendo el natural desarrollo de un proceso creador, se distingue por no pertenecer, como las otras, a una serie. Casi siempre, como ya expliqué, en mi labor he trabajado realizando series cuyos componentes se caracterizan por afinidades compositivas, por los títulos o por la repetición de algún motivo pictórico. Series como *Romaría*, *Sol e Guadalupe*, *GFT*, o las de los animales son ejemplo de cómo estructuro mi producción plástica. Es cierto que existen trabajos puntuales que no forman parte de una serie, tal es el caso de *Guadalupanos* y de *Japón*, del que me ocuparé enseguida. Todas las pinturas, sin embargo, tienen en común que son de grandes dimensiones.

Japón (Fig. 30) es un lienzo que mide 187 x 232 cm y tiene como técnica el óleo sobre tela. Igual que en las otras pinturas, también en ésta usé tintas de grabado en algunas partes de la superficie del lienzo, lo que permite lograr las texturas acordes con las intenciones de cada caso.

En este lienzo utilicé constantes que se pueden encontrar en pinturas anteriores. Una de ellas es el uso del sello, que como ya dije, utilizo como herramienta desde 1998 y hasta la fecha. Este uso corresponde directamente al tema abordado, ya que parte siempre de la representación de un individuo o de una aglomeración de individuos. Otra es la utilización de un motivo, el animal, que se puede encontrar en pinturas inmediatamente anteriores a ésta, en las cuales los títulos de las obras son el nombre del

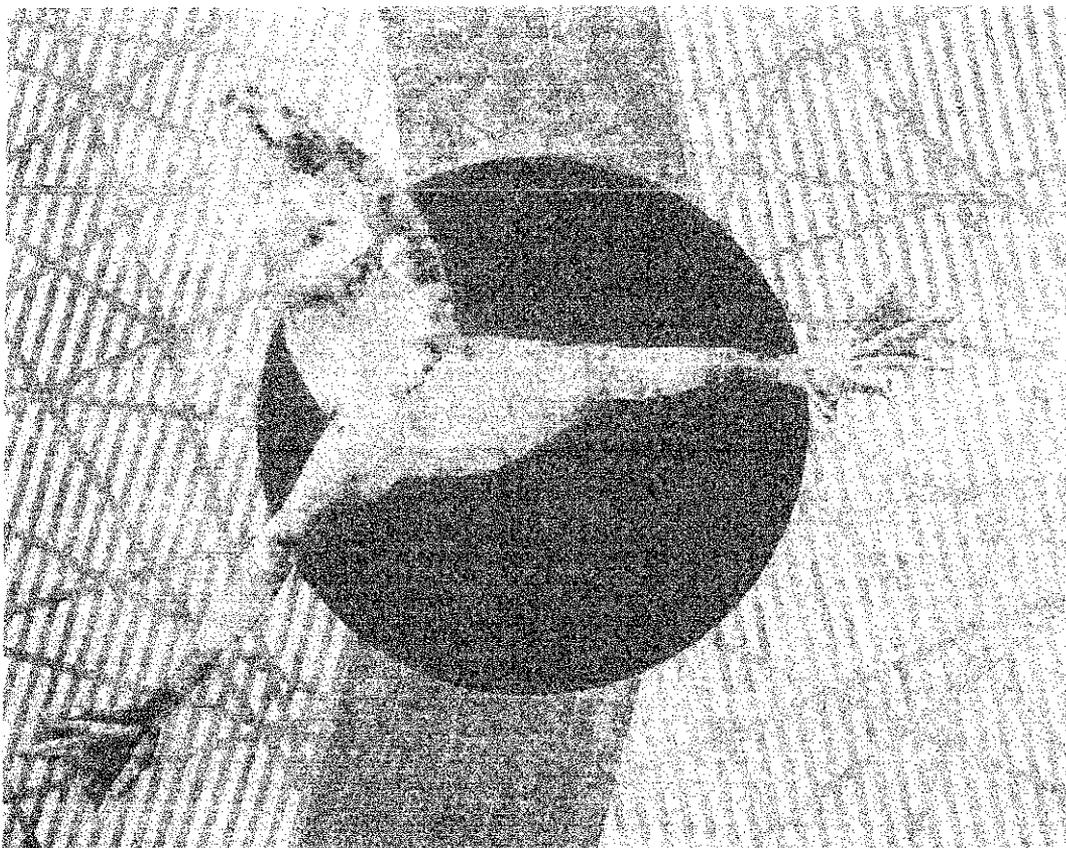


Fig. 30, *Japón*, 2001, óleo sobre tela, 187x232cm.

animal utilizado como motivo, como por ejemplo *Perro*, *Burro* o *Guajolote*. De la misma manera el círculo que empieza a aparecer en las pinturas realizadas a partir del año 2001, correspondientes al tercero y cuarto semestre de mis estudios de Maestría. Estos círculos son utilizados con diferentes grados de protagonismo. Todos estos elementos forman parte de la composición presentada en *Japón*, que explicaré a continuación.

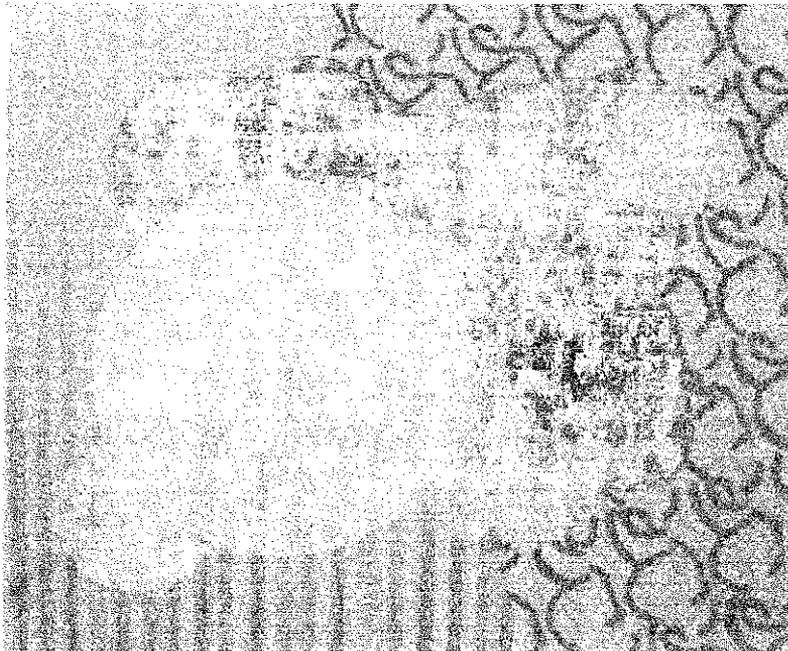
Empecemos entonces. En un primer acercamiento, *Japón* nos presentan una rana en una posición de vuelo, un círculo rojo que se encuentra en el centro de la composición, varias manchas de color naranja dentro de los rectángulos que forman dos barras oblicuas que pasan por el círculo

Por último líneas blancas, algunas paralelas entre sí y otras oblicuas. Los motivos se presentan aquí de manera que parece que no hay relación directa entre ellos. Por lo mismo, estamos obligados a construir, cada uno de nosotros, nuestra propia interpretación. Por esta razón también podemos encontrar relaciones con algunas obras del artista norteamericano David Salle, o del artista portugués Juliao Sarmiento, quienes utilizan la fragmentación de la imagen, y la mezcla de motivos y de lenguajes para crear sus obras. También en las manchas naranjas donde utilicé el sello de una multitud (Fig. 25), encontramos relaciones con procesos y obras de otros artistas. Estos sellos, como ya indiqué, son contruidos por mí, en madera, a partir de imágenes provenientes de fotografías. Las manchas de esta pintura no presentan ninguna referencia a la masa humana, pero el sello con el que fueron realizadas sí la posee; el resultado de la aplicación del sello es como una abstracción, donde lo más importante es la acción de pintar con el pedazo de madera. En los rectángulos encontramos manchas que se asemejan y que se repiten como una matriz. Como ya he mencionado, Yves Klein (Fig. 21) utilizó como sello a personas, y también en la obra de este artista el resultado es una impresión en la tela. Andy Warhol utilizaba la serigrafía para lograr la repetición de una matriz, en muchos

casos de retratos. Este trabajo surgió de la idea de elaborar una pintura a partir de la bandera de Japón, ya que ésta está constituida solamente por un círculo rojo y un fondo blanco. Partiendo de esto, utilicé estos dos elementos como partes fundamentales en la construcción de la composición, donde los demás motivos fueran escogidos, elaborados y situados en función de los primeros dos. De esta forma encontramos la rana en un plano más cercano al espectador, en una pose de salto en el vacío como si estuviera atravesando el lienzo en suspensión, de la derecha hacia la izquierda. La actitud del animal se asemeja, si vale la comparación, a un bailarín de ballet porque su postura es elegante, donde el salto parece eterno y también parece ser realizado con una intención estética, como para ser contemplado por alguien. Un detalle que puede parecer insignificante, pero que es muy importante, es la existencia de los pequeños círculos que cubren toda la superficie del cuerpo de la rana. Después de pintar la rana con colores ocre, usé la base de una lata de tinta pequeña para marcar el círculo en la tinta que todavía estaba fresca. Enseguida configuré el círculo rojo, en forma de escenario. Este círculo, siendo el motivo central en el cuadro, refuerza la posición de la rana en su salto ya que lo podremos interpretar como el sol, tal y como acontece en la bandera de Japón. Los rectángulos, con las manchas que atraviesan la pintura pasando por detrás del círculo, acompañan de cierta forma la dinámica de la composición impuesta por la rana. Por último encontramos el fondo constituido por una serie de líneas blancas paralelas entre sí. Al mismo tiempo, y rompiendo con este paralelismo, vemos al fondo algunas líneas oblicuas dispuestas arbitrariamente. Este rayado lo encontramos en trabajos anteriores como *GFT-4823* (Fig. 31), en la parte izquierda de la pintura, y antes en *Sin Título (Janela # 10)* de 1999, donde cubre la mayor parte de la superficie del lienzo (Fig. 32). Como podremos observar, estas líneas son una constante en mi trabajo, siendo su significado diferente en cada una de las obras.

Como ya mencioné, la composición surge de la bandera de Japón. Por lo tanto, el círculo se encuentra al centro, como punto de equilibrio y armonía. La imagen de la rana en su salto está ubicada un poco a la izquierda, su

cuerpo se extiende sobre un eje oblicuo dispuesto de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda. La pata derecha dibuja una línea horizontal y la izquierda una oblicua,



finalizando en el canto inferior

Fig. 31, *GFT-4823*, 2001, óleo sobre tela, 150x185cm.

izquierdo del lienzo. Por detrás del gran círculo están cinco columnas de rectángulos que forman dos barras naranjas, una en la parte superior y otra inferior. La de abajo sigue un eje oblicuo, de la izquierda a la derecha, en dirección al centro del círculo. Arriba, la otra barra naranja se ubica sobre un eje también oblicuo, de la izquierda a la derecha y al centro del círculo rojo. Las líneas blancas, que cubren el fondo se dividen en dos espacios, del lado derecho siguen la dirección de la barra superior naranja, y son paralelas entre sí. Las del lado izquierdo siguen la dirección de la barra inferior naranja, también paralelas entre sí. Algunas líneas oblicuas, que son del color del fondo (azul / gris), rompen con esta secuencia paralela, dando más dinamismo a la composición y creando un espacio a través de planos superpuestos en desorden.



Fig. 32, *Sem título (Janela#10)*, 1999, acrílico sobre tela, 140x180cm.

El fondo está compuesto con un azul casi gris que cubre toda la superficie de la tela y en donde las líneas blancas paralelas tienen correspondencia con el color de fondo de la bandera de Japón, el blanco. Las dos barras constituidas

por rectángulos que están dibujadas con líneas blancas, y que en su interior tienen en color naranja, son manchas que corresponden a la impresión del sello de una masa humana (Fig. 33) y dejan ver, en transparencia, el color de fondo, el azul-gris. Después vemos el círculo rojo, donde podremos encontrar también texturas creadas a través de la impresión del sello. Finalmente tenemos la imagen de la rana en la que encontramos una mezcla de colores que básicamente son negro, blanco y diferentes tonos de ocre y cafés. Como ya referí, encontramos pequeños círculos casi imperceptibles que son logrados a través de la textura y que nos remiten nuevamente a una repetición y mecanización en su elaboración.

En *Japón* el espacio fue construido a través de tres planos. El primero es aquel que está más cerca del espectador donde se encuentra ubicada la



Fig. 33, *Japón*, detalle.

imagen de rana, es un espacio atmosférico al interior del cual la rana brinca en el aire. El segundo es logrado a través del círculo y las dos barras, como un espacio intermedio. Y por último, el fondo con las líneas oblicuas. Es de hacer notar que las líneas del fondo logran crear y reforzar el primer plano, donde se encuentra la rana. Situada la figura del animal en un espacio atmosférico, las líneas del fondo, por su disposición, crean una ambigüedad perceptiva al llevar más allá de ella la mirada del espectador.

Después de contemplar y reconocer estos elementos en la pintura, a continuación voy a explicar de qué manera ha sido construido el trabajo. Describiré paso por paso los logros que voy descubriendo y mis intenciones al tomar las decisiones en el momento de pintar.

Después de escoger las dimensiones del lienzo y prepararlo para soportar el óleo en su superficie, empiezo siempre por pintar toda la superficie con un sólo color, que es escogido de manera arbitraria. En esto caso escogí el azul primario, tinta de grabado mezclada con aceite de linaza. La decisión de pintar con este tipo de tinta obedece a razones de índole económica ya que en superficies grandes rinde más. Al cubrir la superficie de azul, dejé camadas de tintas en algunas partes con la intención de crear zonas donde surgen texturas, que son visibles en algunas partes del lienzo. El siguiente paso, con la idea previa de la bandera del Japón, fue crear un tono de blanco aprovechando el azul, que también cubriera toda a tela. Utilicé el blanco de grabado, pero mezclado con mucho aceite, logrando una tinta transparente. El resultado es una superficie que presenta un tono intermedio entre el azul y el gris, donde las texturas no pierden su protagonismo. La realización del círculo correspondió a la siguiente etapa. Ubicado en el centro del cuadro, el rojo utilizado es tinta de grabado que por sus características resultó en un rojo sangre, que deja ver las texturas anteriormente logradas, dándonos la impresión de que el círculo representa un cuerpo celeste. La imagen de la rana fue extraída de un libro sobre

animales y seleccionada debido a su posición de vuelo. Nunca tuve la intención de reproducirla fielmente, conforme la ilustración del libro, que proviene de una fotografía (Fig. 34). Utilicé su forma e hice mi propia interpretación. A partir de este momento utilicé el óleo. La imagen de la rana fue realizada por etapas. En primer lugar, la pinté por zonas, para resaltar formas y volumen de una manera muy esquemática. Enseguida hice las dos barras. Los rectángulos fueron dibujados con un lápiz de cera. Después de haber elaborado los rectángulos con las impresiones del sello, escogí el color naranja y sellé los interiores de los rectángulos, lo que fue logrado gracias a la sobreposición del sello, es decir, a la impresión de manchas que presentan algunas similitudes entre sí. Tomé la decisión de hacer las barras oblicuas con el fin de dar más dinamismo a la composición para acompañar y enfatizar el dinamismo de la rana en su salto.

Por otra parte, aprovechando las dos barras, construí una serie de líneas blancas paralelas entre sí. Para romper con este paralelismo introduje algunas líneas en el color del fondo, arbitrariamente dispuestas. En las líneas blancas existe también un rayado, hecho con una punta fina que sigue la dirección de las mismas. Al final volví a la imagen del animal. Después de tener ya una base, aproveché lo que estaba hecho para trabajar y lograr una superficie texturada, tomando en cuenta el volumen y algunas zonas de luz y sombra. Para finalizar el trabajo, cubrí toda la superficie correspondiente a la imagen de la rana con círculos pequeños que fueran dibujados sobre las capas de tinta fresca. Esto último con la intención de crear una ambigüedad en la superficie a través de dos tipos de texturas muy distintas, que logran establecer un juego con las demás texturas del cuadro.

Después de hacer todo este recorrido a través de aquello que se ve en *Japón*, y de las etapas de su elaboración, pasaremos a la interpretación ¿Qué podremos decir? Una rana saltando, un círculo rojo al centro, dos

barras naranjas y líneas blancas. Es a partir de las relaciones entre estos elementos que podremos sacar algunas conclusiones.



Fig. 34, Imagen de rana.

El título, *Japón*, nos puede hacer pensar en Japón de muchas formas, pero a través de la observación del lienzo nos damos cuenta que el título hace únicamente referencia a la bandera de este país (Fig. 35). El gran círculo rojo ubicado al centro y el blanco de las líneas nos remiten obligatoriamente a la imagen de la bandera. ¿Qué hace la rana, y las dos barras con los rectángulos? Quizás son elementos incluidos con otro propósito. La rana nos remite a la naturaleza, y por su posición, a una actitud

de libertad que implica un paso más en un trayecto todavía por hacer; su imagen sólo capta un fragmento, un instante de este camino virtual o imaginario. Vemos al animal en soledad, disfrutando de esa libertad, sin estar comprometido con nada o nadie, no limitado ni siquiera por el espacio de la tela. Vemos también las barras en los rectángulos dispuestos de una forma ordenada, encerrando en su interior manchas que corresponden a las impresiones de un sello que representa a una multitud o masa humana, que siempre cumplen con la misma dinámica. Encontramos aquí una confrontación de posiciones. Si por un lado la rana tiene una posición liberada, lo opuesto son las zonas que aprisionan y limitan las manchas sobrepuestas. Si tomamos en cuenta que

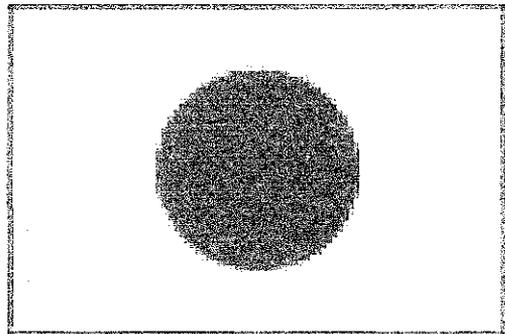


Fig. 35, Bandera de Japón.

las manchas corresponden a un grupo de personas, podremos deducir una libertad condicionada y regulada. Siguiendo a Canetti se trataría aquí de una masa estancada: “La *masa retenida* es compacta, no es posible en ella un movimiento verdaderamente libre”³⁷. Como tal y siguiendo este argumento, estas manchas, que representan personas que habitan en lugares densamente poblados, representan también los condicionamientos impuestos por la vida en la sociedad de masas. Es aquí donde podemos reconocer la preocupación que siempre ha acompañado mi trabajo pictórico. La sociedad organizada en masas y sus implicaciones en nuestra existencia como individuos ciudadanos.

Volviendo a la pintura, en este contrapunto, encuentro también otra referencia a la ciudad. Las líneas blancas que forman una perspectiva, las podemos relacionar, por su carácter geométrico, con la representación de un edificio cualquiera construido en cristal y acero, como aquellos que abundan por casi todas las ciudades, al cual la rana se lanza en su salto. Podremos entonces, interpretar que en este trabajo, la diferencia entre naturaleza y ciudad es el punto clave. El cuadro propone que, si bien entre ambos aspectos hay una relación que a primera vista puede parecer antagónica, también es posible lograr entre ellos una interacción y hasta un equilibrio.

Cuando comencé la realización de *Japón*, tenía como objetivo crear una imagen que no tuviera sentido alguno. Es decir, una imagen en la que todos los motivos se relacionasen de una forma arbitraria, sin narración alguna. El objetivo era atrapar la atención de los espectadores, dejando en un segundo plano la comprensión de la narración de la pintura. La imagen por la imagen se había convertido en una de mis preocupaciones durante la experimentación dentro del tercer y cuarto semestre de la Maestría. Cuando nos detenemos en la contemplación de la pintura y empezamos a otorgar significados a través de sus motivos, encontramos relaciones que tienen un

³⁷ *ibid.*, p. 29.

sentido mucho más profundo. Esto es inevitable pues estamos habituados a otorgar significados a todo lo que vemos. Así, los posibles significados de esta pintura están, también, directamente relacionados con mis vivencias en México. Si por un lado soy un ser ciudadano, integrante de la masas urbana, y reflexiono acerca de mis inquietudes, también cuando salgo de este ambiente de la ciudad, en mis viajes por otros lugares de México, me nutro de aquello que me despierta la atención y lo utilizo para mi trabajo pictórico. Es de estas experiencias de donde surge la reflexión sobre la relación entre naturaleza y ciudad, y es al pintar, cuando asumo el papel de intermediario, reflexionando y mezclando estas dos vivencias.

De esta manera, se puede decir que al comenzar a pintar, más que mis intenciones o motivaciones conscientes, lo que aflora es aquello acumulado en mis experiencias previas y, puedo decir que son éstas las que nutren y enriquecen el trabajo sobre la tela, por lo que son de fundamental importancia. En mi caso, como en el de casi todos quienes se dedican a la producción plástica, al trabajar me dejo llevar por mis intuiciones e intenciones; ya terminada la obra, me dedico a contemplar lo hecho para, a partir de ello, rescatar conclusiones para futuros trabajos.

Japón fue la última pintura realizada durante mi estancia en la Academia de San Carlos. Fue escogida para presentarla en la feria de arte de Madrid, ARCO, en 2002. Formó parte del *stand* de la galería Arte Periférica en su muestra colectiva.

Para concluir, diré que las obras aquí analizadas, presentan relaciones conflictivas o de oposición entre la vida masificada en las grandes ciudades y el universo de la naturaleza. Pero que, si bien estos elementos son opuestos, no es imposible lograr su armonía o equilibrio.

Reflexión final

Creo que tomar en cuenta toda esta argumentación sobre mi trabajo nos ayuda a entender un poco mejor el proceso desarrollado en los talleres y fuera de ellos para construir mis pinturas. Como señala Eduardo Chillida, puede parecer un poco tonto hablar uno mismo de la propia obra cuando es ella la mejor respuesta para cualquier interrogante que se le plantee. El punto de vista que aquí he abordado es uno entre muchos posibles. Con seguridad se podría decir más sobre la obra presentada, pero tal vez toca ahora al lector realizar esa tarea: encontrar, redescubrir y completar lo que aquí se menciona. Creo que lo más importante no es lo que se dice sobre la obra, sino conocer la manera como se comienza, desarrolla y termina cada una de las pinturas analizadas, es decir, conocer el proceso de producción.

Antes de viajar a México para realizar los estudios de Maestría, ya tenía muy bien definido un tema y una forma de trabajo para realizar mi labor plástico. Los dos primeros semestres de esos estudios se caracterizan por desarrollar más profundamente lo que ya venía haciendo; por llevar más allá lo obtenido hasta llegar a un punto de pleno conocimiento plástico y formal sobre la pintura que hacía. Esta se basa en una especie de "receta" que se aplica, y cuyos resultados finales son, por lo general, los que se espera. Pero a través del hacer, de la práctica en el taller ese resultado final se va convirtiendo en algo cada vez más refinado y más diverso. Como en casi todos los aspectos de la vida, sólo a través de la experiencia uno aprende y puede cuestionar con más exactitud lo que hace. Siguiendo esta premisa, a través de un trabajo disciplinado intento desarrollar mi proceso de trabajo hasta llegar a momentos donde parece que se agotan las posibilidades de continuar sin caer en repeticiones formales o plásticas.

Después del primer año en México hice una visita a mi país, Portugal, durante los meses de noviembre y diciembre del 2000. Allí tuve la oportunidad de exponer el trabajo hecho en la Academia de San Carlos. Después de esta estancia y de ver gran parte del trabajo reunido como un todo, concluí que tendría que encontrar nuevas respuestas para futuros trabajos ya que lo había hecho hasta ese momento así lo exigía. De esta forma, de regreso a clases decidí mantener como tema base el de las multitudes o masas humanas e incorporar nuevas inquietudes.

Fue así que durante el segundo año de la Maestría experimenté un cambio que resultó muy provechoso para mí como artista. Este fue uno de los logros más importantes en los dos años que estuve en México: romper con lo que tenía ya desarrollado, pero a la vez logrando una continuidad con lo anterior. Logré así descubrir nuevas fórmulas compositivas y plásticas, e incorporar nuevos motivos y elementos a mis pinturas. Es verdad que las influencias de mi nuevo entorno se expresan en el trabajo desarrollado, ya que elementos como la Virgen de Guadalupe, la imagen del burro, o de las pirámides provienen del paisaje mexicano, sin embargo, los cambios operados en mi pintura no se reducen a eso. Es lógico que me haya apropiado de algunos de estos elementos, pero eso resulta superfluo en comparación con el hecho de que encontré nuevas alternativas para el desarrollo de mi quehacer.

Al encontrar nuevas trayectorias pude también confrontarme y cuestionarme de manera más profunda sobre el sentido de mi pintura, y de la pintura en general, y por qué no, también sobre el sentido del arte en general. Así, cada vez con más frecuencia me surgen dudas e inquietudes, cuyas respuestas intento encontrar en la pintura, en su historia; en el proceso conceptual, y en el momento de la creación. Cada vez más soy más exigente con lo que hago intentando encontrar un sinnúmero de respuestas a una diversidad de cuestionamientos. Cabe mencionar también que el haber entrado en este proceso, fue resultado también del contacto con algunos maestros de la

Academia, no sólo de los talleres sino también de las asignaturas teóricas. Esto es, quizás, lo más importante que me sucedió durante los dos años de trabajo en la Academia de San Carlos.

También el hecho de poner por escrito los pormenores del trabajo pictórico, a través de esta tesis, ha contribuido a estimular en mí otra actitud en relación con mis pinturas. En el momento de confrontarnos con el trabajo realizado siempre existe el peligro de hablar solamente de las intenciones y motivaciones del creador. Debido a que en este análisis el creador es la misma persona que analiza las obras, es indispensable, para poder hacerlo con cierta objetividad, tomar distancia frente al trabajo y así lograr una argumentación más segura acerca de lo vemos en las pinturas. Como tal, al inicio de este proceso de reflexión y análisis me confronté con este problema y se me hizo necesario asumir alguna distancia temporal para lograr tener una visión no tan condicionada o viciada como la que se tiene en el momento inmediatamente posterior a la terminación de una pintura.

Esta tarea se fue desarrollando después de asumir la necesidad de analizar los trabajos utilizando como herramienta un método de análisis visual. Esto resultó en una modificación de mi mirada en cada uno de los momentos de la lectura de una pintura cualquiera u obra de arte en general. De la misma manera, ahora, a la hora de crear, con más frecuencia intento ocupar también el papel del espectador, y esto tiene como resultado práctico una mejor comprensión de lo que estoy haciendo en la tela. Este cambio de mirada también me ha permitido encontrar y/o reencontrar nuevas lecturas para el trabajo anteriormente realizado.

Puedo decir, también, que la realización de este trabajo de tesis me fue muy provechosa ya que cuando estaba escribiendo sobre los cuadros presentados, fui descubriendo nuevas pinturas en las mismas pinturas, es decir, aspectos que en el momento de crear no tenía contemplados, y que

sin embargo están presentes en los resultados. De esta forma, lo más provechoso de la experiencia de escribir esta tesis ha sido conseguir cierta distancia frente a mi trabajo con el propósito de una mejor comprensión, esta actitud también me está siendo de gran utilidad al contemplar el trabajo de otros artistas.

Otro logro conseguido fue tener una mayor capacidad de argumentación conceptual y formal acerca de mi propia producción plástica. Las herramientas para lograrla son diversas y complejas, y el hecho de haber tenido contacto con ellas, no solamente para redactar la tesis, sino también para aplicarlas a la elaboración de los trabajos escritos en las diversas asignaturas impartidas en la maestría, hace con que uno trate de ser mucho más coherente y objetivo a la hora de abordar el propio trabajo.

Para finalizar, espero que estas páginas sean de alguna utilidad para la comunidad. Mi intención ha sido compartir estas inquietudes y experiencias con el fin de expresar mis puntos de vista y opiniones acerca del propio trabajo. Estas páginas son la muestra de que como pintor he quedado más seguro y consciente de mi actividad después de mi estancia en la Academia de San Carlos, y estoy seguro de que esta experiencia seguirá viéndose expresada en el futuro de mi actividad como creador.

Índice de imágenes

- Fig. 1- Paolo Uccello, *Batalla de San Romano*, 1456, temple sobre tabla 182x317cm.
- Fig. 2- Hieronymus Bosch, *El Jardín de las Delicias*, 1503/1504, óleo sobre tabla, tabla central 220x195cm, alas 220x97cm cada una.
- Fig. 3- Albrecht Altdorfer, *La Batalla de Alejandro*, 1528/1529, óleo sobre tabla, 158x120cm.
- Fig. 4- Pieter Bruegel, *Boda de Campesinos*, 1568, óleo sobre tabla, 114x164cm.
- Fig. 5- Honoré Daumier, *El vagón de tercera clase*, 1864, óleo sobre tela, 66x90cm.
- Fig. 6- Auguste Renoir, *Le moulin de la galette*, óleo sobre tela, 1876, 131x175cm.
- Fig. 7- Edouard Manet, *Un bar en el Folies Bergère*, 1882, óleo sobre tela, 95x130cm.
- Fig. 8- Diego Rivera, *El Reparto de Tierras*, 1924, fresco, Universidad Autónoma de Chapingo.
- Fig. 9- Andy Warhol, *The Twenty-Five Marilyns*, 1962, serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo, 205,7x169,5cm.
- Fig. 10- Juan Genovés, *Agrupamiento*, 1966, acrílico y óleo sobre tela, 120x120.
- Fig. 11- Sello de una persona.
- Fig. 12- *Paisagem com montanhas III*, 2000, óleo sobre tela, 160x200cm.
- Fig. 13- *Sem título (Janela#2)*, 1999, acrílico sobre tela, 180x140cm.
- Fig. 14- *Paisagem com montanhas III*, detalle.
- Fig. 15- *Guadalupanos*, 2000, óleo sobre tela, 165x280cm.
- Fig. 16- *Sem título*, 1996, óleo sobre tela, 90x150cm.
- Fig. 17- *Persianas domesticadas*, 1998, óleo sobre tela, 162x114cm.
- Fig. 18- *Sem título*, 1998, acrílico sobre tela, 100x100cm.
- Fig. 19- Sello de la Virgen de Guadalupe.

- Fig. 20- *Guadalupanos*, detalle.
- Fig. 21- Yves Klein, *ANT 74*, 1960, impronta corporal azul sobre papel sobre lienzo, 228x150cm.
- Fig. 22- *A protagonista*, 2000, collage y acrílico sobre papel.
- Fig. 23- *GFT-4817*, 2001, óleo sobre tela, 150x185cm.
- Fig. 24- *GFT-4817*, detalle.
- Fig. 25- Sello de multitud.
- Fig. 26- *Burro*, 2001, óleo sobre tela, 195x300cm (díptico).
- Fig. 27- Paula Rego, *La Bohème*, 1983, acrílico sobre papel, 240x203cm.
- Fig. 28- Juliao Sarmiento, *David and Devil*, 1986, técnica mixta sobre tela, 295x380cm.
- Fig. 29- *Burro*, detalle.
- Fig. 30- *Japón*, 2001, óleo sobre tela, 187x232cm.
- Fig. 31- *GFT-4823*, 2001, óleo sobre tela, 150x185cm.
- Fig. 32- *Sem título (Janela#10)*, 1999, acrílico sobre tela, 140x180cm.
- Fig. 33- *Japón*, detalle.
- Fig. 34- Imagen de rana.
- Fig. 35- Bandera de Japón.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Albelda, José Luis, El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1992.
- Adorno, T.W., Mínima moralía, Caracas, Monte Avila, 1975.
- Argan, Julio Carlo y Achille Bonito Oliva, El arte hacia el 2000, Madrid, Akal, 1993.
- Bell, Julian, ¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.
- Benjamin, Walter, "El arte en la época de su reproducibilidad técnica" En: Discursos interrumpidos, Madrid, Taurus, 1973.
- Calabrese, Omar, Cómo se lee una obra de arte, Madrid, Cátedra, 1999.
- Calinescu, Matei, Cinco caras de la modernidad, Madrid, Tecnos, 1996.
- Canetti, Elias, Masa y poder, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Cirlot, Lourdes, Warhol, Guipúzcoa, 2001.
- Clarence, Lambert Jean, El lenguaje del arte, Barcelona, Paidós, 1997.
- Crow, Thomas, El esplendor de los 60, Madrid, Akal, 2001.
- Dorfles, Gilles, El devenir de las artes, México, F.C.E., 2001.
- Freixa, Mireia, *et al.*, Introducción a la historia del arte, Barcelona, Bacanova, 1990.
- Gablik, Suzi, ¿Ha muerto el arte moderno?, Madrid, Blume, 1987.
- Genovés, Juan, Genovés, Barcelona, IVAM, 1992.
- Gombrich, Ernest, La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid, Debate, 2000.
- Gombrich, Ernest, La historia del arte, Madrid, Alianza, 1990.
- Guasch, Ana María, El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural, Madrid, Alianza, 2000.
- Honnef, Klaus, Arte contemporáneo, Colonia, Tachen, 1993.
- Honnef, Klaus, Warhol, Köln, Tachen, 2000.

- Hughes, Robert, A toda crítica, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Janson, H. W., Historia general del arte, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Koch, Stephen, Andy Warhol superstar, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Lipovetsky, Gilles, La era del vacío, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Lucie-Smith, Edward, Artes visuales en el siglo XX, Colonia, Könemann, 2000.
- Lucie-Smith, Edward, Artoday. Movimientos en el arte desde 1945, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Marchán Fiz, Simón, Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974), Madrid, Akal, 1994.
- Molíner, María, Diccionario del uso del español, Madrid, Gredos, 1998.
- Munari, Bruno, Diseño y comunicación visual, México, Gustavo Gili, 1990.
- Osterwold, Tilman, Pop Art, Köln, Tachen, 1992.
- Rochfort, Desmond, Pintura Mural Mexicana, México, Noriega, 1999.
- Stangos, Nikos, Conceptos de arte moderno, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Sureda, Juan, Historia de la pintura-escultura y arquitectura, Madrid, Akal, 1985.
- Swingewood, Alan, El mito de la cultura de masas, México, Premiá, 1987.
- Thompson, John B., Los media y la modernidad, Barcelona, Paidós, 1998.
- Warhol, Andy, Mi filosofía de la A a la B, Barcelona, Tusquets, 1998.

Esta estancia de dos años en México para cursar los estudios de Maestría en Artes Visuales, así como la realización de esta Tesis, fueran posibles sólo gracias a una beca proporcionada por la Secretaria de Relaciones Exteriores de México y de el Instituto Camoes de Portugal.