

00225
46



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

“Las Prácticas Tradicionales en el Arte Contemporáneo”

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta.

IVÁN TRUETA SEGOVIA.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Iván Trueta Segovia
FECHA: 08/enero/2003
FIRMA: [Firma]

Director de Tesis: Lic. Francisco Castro Leñero.
México, D.F. 2003.



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.

Índice:

Introducción.	4
1. Antecedentes.	5
2. Pintores contemporáneos. La obra de Robert Kitaj, David Hockney, Lucian Freud y Jim Dine.	15
2.1 Formacion.	15
2.2 El dibujo.	17
2.3 Apropiaciones.	25
2.4 El estilo.	37
3. Reflexiones: el proceso de "hacer y comparar"	56
4. El arte actual y la libertad.	67
5. Mi produccion plástica	70
6. Conclusiones.	76
Bibliografía.	

Introducción:

Dada la diversidad de medios y tendencias que caracterizan el momento actual de las artes plásticas, en el que el artista puede elegir libremente cualquiera de ellos, no resulta sorprendente pero si injustificado que las obras fundamentadas en prácticas tradicionales sean atacadas, o hayan quedado, en muchos casos, relegadas a un lugar residual o anecdótico en el escenario del arte contemporáneo o dentro de lo que se considera la expresión artística actual.

El campo de las prácticas tradicionales puede resultar muy extenso, razón por la que he restringido mi estudio hacia la que yo elegí para desarrollarme como artista visual que es la pintura.

La vigencia de la pintura se pone en duda cotidianamente, incluso se sigue proclamando su muerte como se ha hecho desde la segunda mitad del siglo XX aunque en realidad, nunca se ha dejado de pintar. Muchos artistas actualmente son pintores ortodoxos que practican la pintura y el dibujo como centro de sus obras sin que eso signifique renunciar a la búsqueda de originalidad.

Con la finalidad de investigar y exponer mi opinión sobre la vigencia de la pintura en el arte actual, analicé la obra y los procedimientos pictóricos de cuatro pintores importantes que elegí por la influencia que han generado en mi desarrollo como pintor.

Tres de ellos: Lucian Freud, David Hockney y Robert Kitaj se ubican desde el principio de sus carreras en el ejercicio de la pintura de manera rigurosa. El cuarto artista elegido es Jim Dine, cuyo desarrollo profesional discrepa de los anteriores porque se inicia en los movimientos vanguardistas de los sesenta y posteriormente los abandona para abrazar las técnicas tradicionales de la pintura y el dibujo con las que continua desarrollando su obra.

En este trabajo hago un recorrido por la obra de los cuatro pintores señalados así como de su importancia en la problemática más actual del arte, y finalmente muestro la influencia que estos pintores han ejercido en el desarrollo de mi obra.

Capítulo I: Antecedentes.

Para poder desarrollar el trabajo que llevaré a cabo sobre la vigencia de la pintura, considerada una práctica tradicional, en el complejo escenario del arte actual, es necesario definir el estado de dicho escenario: ¿qué aspectos históricos fueron los causantes de su evolución, desde el siglo XVIII hasta la increíble diversidad que lo caracteriza actualmente? y ¿qué papel juega la pintura, teniendo tan larga tradición, dentro de esa diversidad?.

En un breve recuento, se puede decir que los primeros síntomas de una revolución artística se empezaron a dar a mediados del siglo XVIII¹, desembocando finalmente, en el arte de nuestros días. El desarrollo histórico de dicha revolución, no ha hecho más que divergir progresivamente de la concepción artística tradicional de Occidente. Para poder entenderla haré un resumen en este capítulo.

La oposición del arte actual al arte del pasado no se refiere únicamente a problemas de forma, técnica y concepto, sino que ha afectado,

también a su uso social, el cual se ha modificado radicalmente.

Francisco Calvo Serraller señala que las diferencias más importantes entre el arte contemporáneo y el del pasado son: a) la producida por no entender lo que en él se representa, cuando se representa algo, ya que a partir de que inició el siglo XX se ha practicado un arte no figurativo o abstracto; b) la de que su pretexto ya no es únicamente el mostrar la belleza del mundo; c) el que se refiere a no responder formalmente a ningún orden objetivo, es decir, que prescinde de los elementos de ordenación matemática mensurable que habían caracterizado su historia anterior como la perspectiva, la proporción, la simetría o la armonía; d) el de que ya no es clasificable ni reconocible desde el punto de vista de cuatro medios - hablando de artes plásticas -, como la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado, dado que en muchos casos nos vemos incapacitados para diferenciarlo, incluso, de los objetos comunes y corrientes que rodean al ser humano y e) el de que ha perdido también su carácter narrativo, es

¹ Calvo Serraller Francisco. El arte contemporáneo, editorial Taurus - Santillana. España. 2001.

El autor afirma que los cambios en el arte se dan a partir del Romanticismo, al cual considera la primera vanguardia.

decir, que ya no se basa en contar una historia mediante imágenes.

En suma, lo que revolucionó el arte de nuestra época fue el rechazo de los pilares fundamentales de la tradición: la historia y la belleza. Desde la segunda mitad del siglo XVIII se hizo alusión a que el artista no podía plantear, solamente, la imitación de la naturaleza según el restrictivo cauce de lo bello, porque su objetivo era mucho más ambicioso y no renunciaba a representar cualquier aspecto que fuera expresivo o veraz. Es decir que ahora lo importante no era atender las exigencias del “gusto oficial” con todas sus limitaciones, sino la necesidad de transmitir un mensaje aunque resultase feo y/o desagradable.

Entonces, si por un lado las artes plásticas podían y debían deslindarse de la obligación tradicional de contar la historia, o más bien, tal como demandaba el clasicismo, una historia ejemplar (ya que a partir de entonces cualquier tema o acontecimiento, por más vulgar y mundano que resultase, era pretexto suficiente para crear una obra). Mientras que por otro, su forma no

debía supeditarse en principio al cumplimiento de ningún canon mensurable, ¿Cuál sería entonces el fundamento del arte nuevo? ¿Cómo precisar, en definitiva, ese arte que ya no buscaba una imitación selectiva de la realidad en pos de representar su belleza? “Según dictaminó antes de concluir el siglo XVIII el romántico Schiller, el régimen estético que correspondía a este nuevo arte se basaba en la libertad”², que es como decir que en lo sucesivo el arte carecería de cualquier principio o fundamento estables, porque el ejercicio de la libertad lleva implícito no aceptar ninguna determinación dogmática, ningún canon preestablecido ni un contenido obligatorio.

Esto es lo que explica que hoy, cuando el revolucionario arte de nuestra época³ lleva consumidos dos y medio siglos, largos de historia, todavía se discuta no el valor de una obra, sino “qué es el arte”. Esto es porque, como dije anteriormente, al convertirse la libertad en la justificación del arte, nos vemos en la imposibilidad de establecer una serie de “reglas” con la cuales poder juzgarlo o simplemente definirlo y clasificarlo. La polémica

² Schiller, Friedrich. Cartas sobre la educación estética del hombre. Antrhropos, Madrid, 1990. *apud*. Calvo Serraller, Francisco, *ibid*.

³ N. Del A. Según Calvo Serraller, el arte de nuestra época comprende desde el siglo XVIII, donde se iniciaron los cambios mencionados, todas las vanguardias, el siglo XX, y hasta el día de hoy.

es muy pertinente porque aún a estas alturas no sabemos exactamente que es, y de ahí viene la formulación desesperadamente tautológica, "arte es lo que llamamos arte, y lo seguimos llamando así simplemente porque quienes lo producen se llaman, por su parte, artistas"⁴.

Libre y moderno⁵, el arte a partir del siglo XVIII adoptó el término militar de vanguardia, mientras que la sociedad a quien iba dirigido se resistió al vértigo de tanto cambio. Si quisiéramos encuadrar el proceso histórico de la épica vanguardista en fases, habría que señalar tres: la primera, desde sus orígenes hasta aproximadamente 1880, en la que la vanguardia se empeñó en la modernización del contenido; la segunda, entre 1880 y 1930, en la que se centró en la modernización de la forma; y por fin la tercera, desde el fin de la II Guerra Mundial hasta la actualidad, en la que progresivamente el gusto social se ha ido acostumbrando y aceptando cada vez más los constantes cambios, con lo que el concepto mismo de vanguardia como "ruptura" se ha ido diluyendo hasta un grado de indiferenciación total⁶.

Libre, moderno y circunstancialmente vanguardista, no se podría explicar el arte contemporáneo sin darse cuenta de una de sus características más revolucionarias y esenciales: la de que es ya por definición un arte público, es decir, un arte concebido, ejecutado y dirigido para el consumo anónimo, para el mercado. Muy probablemente, el mecanismo que hizo posible el encuentro del arte con el público, el de las exposiciones temporales, fue creado también en el siglo XVIII y no ha parado de extenderse desde entonces. Fue por eso por lo que lo exhibitivo acaparó de tal forma el sentido de la obra de arte que ésta empezó a perder el "aura", esa especie de resplandor sagrado que anteriormente la enaltecía como objeto de culto. Al lado de esta metamorfosis, el peso de los enormes cambios tecnológicos y su influencia en el arte es casi una cuestión comparativamente de menor tamaño e importancia. A final de cuentas, sean cuales sean los cambios técnicos que afectan a la producción material del arte, que los ha habido a través de toda la historia, lo que nos ha interesado y nos

⁴ Calvo Serraller, Francisco, *loc.cit.*

⁵ *ibid.* "Moderno", "lo hecho al modo de hoy o actual".

⁶ *ibid.*

interesa en una obra artística es que “lo sea” y no con qué procedimientos.

Ahora cabe mencionar que, si bien el arte sufrió cambios drásticos en lo que se refiere a su forma, su procedimiento y su uso social, a partir del siglo XVIII, no alteró así los medios de producción, ya que, desde entonces y durante todas las vanguardias, o la época moderna, la pintura siguió teniendo un papel protagónico, seguida de cerca por la escultura, y un poco después por el grabado y el dibujo. No fue sino hasta el siglo XX cuando los artistas, haciendo uso de su libertad, comenzaron a desarrollar obras a través de medios novedosos y desconocidos históricamente, que diferían de manera radical con los que se habían utilizado en toda la historia anterior, refiriéndose a ellos, como lo hacemos hoy, como “medios alternativos”. Fue así como las prácticas tradicionales, siendo la pintura una de ellas, empezaron a perder adeptos, no solo entre los productores de arte sino, también, entre los espectadores.

Con respecto a lo anterior, Gerardo

Mosquera⁷ explica que quizás en ningún otro momento de la historia, la pintura haya tenido menos peso en los circuitos de legitimación del arte. La caída de la misma tiene que ver con el auge del video, la instalación, el performance, la fotografía y otras manifestaciones artísticas, conjuntamente con la consolidación de un tipo de lenguaje internacional derivado de las poéticas del conceptualismo y el minimalismo que han sido, desde la década de los sesenta y hasta hoy, las modas dominantes, relegando la pintura y el dibujo a un lugar residual o anecdótico, como se ha visto en las ediciones últimas de eventos de gran magnitud como la “Documenta” o la “Bienal de Venecia”⁸.

Ha quedado constituido ya lo que podríamos llamar un “lenguaje internacional” del arte, que prevalece en la “escena internacional”. Es un lenguaje que se refiere a una práctica libre, ecléctica, nada ortodoxa, del minimalismo y el conceptualismo. Su estrategia general se basa en la idea de instalar componentes significantes diversos, que pueden ir desde monitores, objetos e

⁷ Mosquera, Gerardo. Catálogo de “Cinco Continentes y una ciudad”, salón internacional de pintura, Gobierno del Distrito Federal, México, 2001.

⁸ Huici, Fernando “El nuevo arte alemán recupera los abandonados terrenos del pincel”. Periódico El País, sección Babelia, Madrid, sábado 26 de mayo del 2001.

imágenes apropiadas hasta sonidos y seres vivos, interrelacionados en un espacio. Las poéticas del minimal y el conceptualismo se han difuminado de su fundamentalismo de origen para penetrar en diversas prácticas del arte. Han tenido más relevancia como elementos estructuradores de obras de diversa índole, que como "tendencias" artísticas en si mismas. Hoy determinan en buena medida el lenguaje de numerosas obras, su discurso, la manera en que aquellas son desplegadas y exhibidas, y aun el diseño mismo del espacio y el ambiente de exposición en forma de una caja blanca minimalista.

Prevalcen, el peso de la idea, el sentido analítico, la repetición, la frialdad en la presentación, la activación del espacio, la apropiación, la concentración, etc. Además de que en muchos casos, el espectador funciona como componente de la obra misma. Estos recursos y modos, usados en muy diversas dosis y combinaciones, se han ido fijando a la manera de un lenguaje al que se le considera "lo actual".

Me gustaría mencionar aquí, que las artes

plásticas tradicionales como la pintura, el grabado y el dibujo, habían sido, y siguen siendo, artes del espacio, porque su misión es la yuxtaposición de cuerpos. Pero ahora, y de manera muy evidente en el caso de los medios alternativos, se acercan más a las artes del tiempo, como la literatura y la música, porque su medio radica en la sucesión de acciones. En este sentido importa mucho recordar el significado etimológico de la palabra latina "moderno" - "lo hecho al modo de hoy o actual"-, cuando lo genuinamente moderno en el arte contemporáneo es que basa su fundamento en el cambio, la inapelable sucesión de novedades o modas. De esta manera, frente a la concepción clásica del arte basado en normas intemporales, el necesariamente inestable de nuestra época se rige por el tiempo, cuya única cualidad es el cambio. Es decir que los valores del arte de nuestra época han perdido toda consistencia dogmática, porque ya no se cree que existan valores absolutos e intemporales fuera de los cambiantes avatares del tiempo.

En el caso extremo, aparece la figura del

artista internacional de la instalación, nómada contemporáneo que se desplaza de una exhibición internacional a otra, llevando en su maleta los elementos de la futura obra o las herramientas para hacerla *in situ*. Esta figura, alegórica de los procesos de globalización, representa una ruptura clave con la figura del "artista-artesano". Esta última asociada con el pintor y escultor tradicionales, vinculados con un taller donde realizan sus obras, para ser exportadas.

El artista se exporta ahora a sí mismo, convirtiéndose en un transeúnte cosmopolita que condensa procesos globales. Su manera de trabajar se aproxima más a la del hombre de negocios o del ingeniero, que viajan constantemente para atender proyectos específicos. El taller queda más como laboratorio de proyecto y diseño que de producción. Se quiebra así el vínculo físico artista - taller - obra, que los asociaba anteriormente. Este tipo de obra y manera, están en relación directa con el lenguaje minimal - conceptual internacional, no con la línea histórica de la pintura. "Con ellas se facilita y abarata notablemente un tipo de circulación basada

en las bienales, las muestras temáticas y otras formas de exhibición colectiva global"⁹.

La reaparición de la pintura - pintura en los círculos *mainstream* a inicios de los ochenta, no condujo en general a una escena más pluralizada en relación con las morfologías del arte. Por el contrario, la fuerte pulsación del mercado que se hizo en aquel momento de auge económico generó sospechas acerca de la pintura en sí. Se la veía como un objeto fatalmente comercial, adecuado al mercado¹⁰.

La pintura era entonces prácticamente un agente nocivo para lo que se consideraba "la expresión actual".

Fue precisamente tras aquel breve *boom* pictórico que, en la siguiente década, se consolidaron con mucha más fuerza los procesos a los que he hecho referencia.

Un proceso diferente al de la música, la literatura y el teatro, llevó a la plástica a minimizarse como comunicación social en el mundo de los medios masivos y la publicidad, para maximizarse como objeto portador de un valor fetichizado,

⁹ Mosquera, Gerardo, *op. cit.* pag. 8.

¹⁰ Berger, John, *Modos de Ver*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

traducido en valor económico. En una contradicción con la época, enfatiza el artefacto, aunque este se haya desmaterializado, pero siempre dejando un soporte o evidencia físicos, en detrimento de la difusión del mensaje.

En realidad, la plástica tuvo que desarrollar una manera de recuperar el "aura", que había perdido tiempo atrás, entre otras razones, para poder justificar el valor económico de las obras compuestas de objetos que en nada podían ser diferenciados de los objetos, herramientas y materiales comunes y corrientes que se usan cotidianamente. El valor de dichos artefactos no es intrínseco a su materialidad ni a su sofisticación técnica, sino construido en un campo de relaciones compuesto por el artista, la galería, el marchante, el crítico, el museo, etc. a quienes englobaré como "institución cultural". Esto es: al encontrarnos incapacitados para establecer diferencias, la institución cultural define lo que acepta y lo que rechaza, con lo que no se logra distinguir entre lo que es y no es arte, sino que se genera una fuerte tensión entre el centro y la periferia, o sea entre los

artistas legitimados y los no legitimados.

Encontré una cita del renombrado instalador Ilya Kabokov que tiene relación con lo anterior: "El arte contemporáneo, en mi opinión, existe solamente gracias a las instituciones artísticas (culturales), y, lógicamente, puede ser puesto ya sea dentro, o muy cerca de estas instituciones.

La razón es muy simple: en contraste con el pasado, el arte contemporáneo no es valuable por sí mismo, y fuera de instituciones culturales, en muchos casos, es solo una pila de basura"¹¹.

Crear esta pequeña parcela tal vez haya sido el único modo para las artes plásticas, de no disolverse en la cultura de masas. Su estrategia fue maximizar el aura en la época de la reproducción técnica, lo que equivaldría a autolimitar sus posibilidades de comunicación

En suma, la plástica desarrolló la capacidad de producir objetos auráticos coleccionables e hipervalorados, "aptos para funcionar como rubros de inversión, prestigio y lavado de dinero"¹², destinados al coleccionismo y al museo. Y esta cualidad ha hecho que cualquier producción resulte

¹¹ Kabokov, Ilya. Sarajevo 2000, proyecto cultural internacional de arte contemporáneo, Venecia, 2000.

¹² Mosquera, Gerardo, *op. cit.* pag. 8.

comercializable, aun los pedazos de fieltro de Joseph Beuys, o, más cercano a la fecha, la caja de zapatos de Gabriel Orozco.

Proclamar la muerte de la pintura ha sido una obsesión del arte moderno que ha llegado hasta nuestros días. "Hoy ha muerto la pintura", exclamó Paul Delaroche en 1839, cuando la cámara fotográfica logró imitar las cualidades miméticas de la pintura. Pero él no fue el único. También la mataron los dadaístas de Berlín, los comités de Moscú encargados de determinar el rol del arte en una sociedad comunista, los muralistas mexicanos que repudiaban la pintura de caballete como "el fascismo del arte", Marcel Duchamp, desde luego, desdeñaba a los pintores como "artistas olfativos" –artistas enamorados del olor a pintura-, y el mismo Dalí se declaró listo para matar la pintura¹³. El pintor Arturo Rivera, hace no mucho, acusó públicamente a los funcionarios del INBA de querer "matar la pintura para privilegiar las artes alternativas"¹⁴. Esto no resulta sorprendente si se entiende que se trató de comprender el arte por medio de una "narrativa maestra"¹⁵ que obedeció a los cánones

europes desde que Vasari, en el siglo XVI, inventó lo que seguimos llamando historia del arte. Esta historia tiene un carácter progresivo lineal, que forzosamente excluía como "no arte" cualquier otra manifestación que no se acomodara a esa narrativa maestra del arte occidental. Tómese como ejemplo al arte africano, el de la India, o cualquier otro que quedara, usando palabras de Danto, "fuera del linde de la historia".

Es necesario mencionar que esta historia del arte no era la historia de todos los artes, ni de todos los medios de producción, era la historia de la pintura, y permaneció igual durante todas las vanguardias hasta aproximadamente 1950 cuando los artistas, hartos del protagonismo de un medio, y habiendo encontrado nuevas salidas para la producción de obras de arte consideraron, lógicamente, que la pintura pertenecía a una forma de vida ahora desacreditada, y que tenía que ser reemplazada por el fotomontaje, la fotografía, el *performance*, el video, la pintura mural, el arte conceptual, o cualquier otra cosa diferente a la pintura.

¹³ Danto, Arthur C. Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Piados, Transiciones. España, 1999.

¹⁴ Rivera, Arturo. "Cancela Arturo Rivera presentación en Bellas Artes", por Silvia Gámez, periódico Reforma, sección cultura. Viernes 21 de septiembre de 2001.

¹⁵Danto, Athur C. *Loc. Cit.*

Lo cierto es que para abordar la diversidad de medios y tendencias que coexisten actualmente, no hay ninguna narrativa maestra capaz de ser aplicable. Es por eso que Danto se refiere a nuestro período como “posthistórico”, que es un sinónimo de “Posmoderno”, es decir, que la historia del arte, como una narrativa maestra a través de la cual se puede entender el arte en su conjunto, ha llegado a su fin. Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un “linde de la historia” para que la obras de arte queden fuera de ella.

A final de cuentas, se hizo arte antes de que hubiera una historia del arte. Una prueba interesante es el modo en el cual fueron percibidas las obras en oro y plata que viajaron de México a Europa ya en el siglo XVI.

Alberto Durero escribió lo siguiente:

“Yo también he visto las cosas traídas al rey desde la nueva tierra dorada: un sol todo de oro de una braza, también una luna toda de plata igual de grande; también dos cámaras llenas de instrumentos de ese pueblo, igualmente toda clase de armas, armaduras, catapultas, maravillosos

escudos, extraños adornos, camas colgantes y toda clase de cosas para diferentes usos, más hermosas para tener que los prodigios. Esas cosas eran todas tan preciosas que estaban valuadas en cien mil gulden. En toda mi vida no había visto nada que alegrara mi corazón como lo hicieron esos objetos. Porque vi entre ellos maravillosas obras de arte y me admiré del ingenio sutil de los habitantes de las extrañas tierras. No se cómo expresar todo lo que experimenté en ese momento”¹⁶.

Pedro Mártir, historiador español del Nuevo Mundo, que vio en Valladolid los objetos enviados por Moctezuma a Carlos V, el mismo año en que Durero los vio en Bruselas, no tuvo dificultades para reaccionar ante ellos estéticamente: “aunque admiro poco el oro y las piedras preciosas, estoy sorprendido porque la habilidad y el esfuerzo artesanal de sus obras sobrepasan lo material de ellas (...) No recuerdo haber visto nunca nada tan atrayente a los ojos humanos por su belleza”¹⁷.

Estos testigos escribieron en 1520. La primera edición de la historia del arte de Vasari fue publicada en 1550, y creo que es importante señalar la

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

diferencia en la respuesta estética ante las obras de arte antes de la invención de la historia del arte, considerando a Vasari como el fundador de una narrativa maestra de desarrollo lineal.

La diferencia radica en que, ni Durero ni Pedro Mártir tuvieron la tarea de ubicar esas obras en una narrativa. Cosa que, a partir de 1550, tuvo que hacerse por fuerza.

Entonces, si hoy en día no hay reglas generales para el arte, igual que no las había antes de 1550, y se entiende que una narrativa maestra excluyente no es adecuada para el arte actual, de nada sirve continuar despreciando a la pintura, porque es bien cierto que, en realidad, en ningún momento de la historia se ha dejado de practicar. De hecho, muchos artistas de hoy son pintores, incluso algunos, como los cuatro que estudiaré en los capítulos siguientes, están considerados entre los artísticamente más importantes. Ellos hacen evidente su deseo de continuar explotando el medio de la pintura sin que eso signifique renunciar a la búsqueda de originalidad. Razón por la cual han sido propuestos en esta tesis.

En adelante, no llevaré a cabo una investigación acerca de lo que es o no es arte, porque eso, como ya vimos, resulta imposible. De todas maneras, que una cosa no se pueda explicar, en el sentido de que no nos sea posible delimitar con claridad sus fronteras, no significa que sea algo ilusorio o una simple superchería, como no lo fue el descubrimiento de América por Colón. Tampoco las dificultades para establecer una regla crítica para discriminar la calidad de una obra de arte deben tomarse como el triunfo de lo arbitrario.

Me preocuparé, pues, no por demostrar, sino por mostrar lo que los artistas de nuestros días han hecho a través de la pintura. "Por lo demás - como bien dice Calvo Serraller -, que hoy todavía discutamos qué es arte, sabiendo además que no llegaremos ya probablemente jamás a ninguna formulación dogmática definitiva al respecto, no nos priva de la experiencia y del saber derivado a partir de la historia de esta aventura, es decir, que quizá no sabemos exactamente adonde vamos por la senda del arte actual, pero eso no significa que estemos ciegos¹⁸".

¹⁸ Calvo Serraller, Francisco. *Op. cit.* pag 5.

2. Pintores Contemporáneos.

La obra de Robert Kitaj, David Hockney, Lucian Freud y Jim Dine.

He elegido estos cuatro pintores para ilustrar la manera en la que se aborda la práctica tradicional actualmente. Lucian Freud, David Hockney, Robert Kitaj y Jim Dine son artistas que, aunque de nacionalidades, edades y estilos diferentes, han fundamentado su producción plástica en valores similares. Sus carreras y procedimientos han sido distintos, sin embargo, como veremos a continuación, sus trayectorias e investigaciones son equiparables.

Se caracterizan por poseer una formación pictórica ortodoxa, por practicar la pintura y el dibujo como centro de sus obras y no a manera de componente de instalaciones. Al mismo tiempo desbordan la pintura hacia desarrollos no canónicos, hasta ponerla en una tensión que renueva su potencia signifiante. Sus discursos refieren a la pintura como medio de creación poderoso, sus obras son valiosas gracias a los poderes de repre-

sentación de la pintura, que hacen posible elaborar sentidos más allá de los tradicionales. O, lo que es lo mismo, la originalidad de estos artistas no radica en el medio, sino en cómo lo usan para indagar en las preocupaciones actuales del arte y de la esencia humana. Creo pertinente mencionar, además, que ninguno se ha alejado de la figuración.

Todos ellos comenzaron a desarrollarse en el campo profesional del arte en los años sesenta, y hasta el día de hoy, continúan dedicando sus vidas a la pintura.

Empezaré mi estudio desde que iniciaron su formación profesional para después abordar sus procesos creativos y las razones por las que han elegido conservar las prácticas tradicionales.

2.1. Formación:

El primer punto que quisiera tocar es el de la formación profesional que cada uno de ellos se preocupó por obtener: Lucian Freud, nieto de Sigmund Freud y el más viejo de ellos, nació en Berlín, Alemania, de donde se trasladó con su familia a Inglaterra, lugar en el que llevó a cabo

sus estudios profesionales en dos escuelas distintas. La primera, *The Central School of Arts and Crafts*, a la que ingresó en 1938, y que un año después, en 1939, dejó para inscribirse a la *East Anglian School of Painting and Drawing*, donde recibió las enseñanzas de Cedric Morris, director de la escuela, enfocadas hacia la disciplina y el constante ejercicio de la pintura y el dibujo, que le sirvieron de base para formar su particular estilo pictórico. Posteriormente, hizo estancias profesionales en diversas escuelas entre las que destacan el *Goldsmiths' College* de Londres, en 1942, y la *Slade School of Fine Art*, en la misma ciudad en 1953¹.

Robert Kitaj, nacido en Estados Unidos, demostró un gran interés por el dibujo desde que era muy pequeño, aunque su formación fue más bien autodidacta, excepto por algunos cursos cortos de dibujo y pintura en diferentes escuelas de Nueva York. No fue sino hasta principios de los cincuenta, que viajó a Viena y se quedó ahí para ingresar a la *Akademie*, donde trabajó con Alber Paris von Guttersloh, antaño amigo y compañero

de Egon Schiele, quien lo entrenó de forma académica y rigurosa, haciéndolo adquirir, sobre todo, una gran habilidad para el dibujo. Una vez concluida esta etapa, se mudó a Londres donde entró al *Royal College of Art* al mismo tiempo que David Hockney, en 1959, y al que posteriormente regresó como profesor después de algunos años².

David Hockney, por su parte, es de nacionalidad inglesa. De la misma forma que Kitaj, se dedicó desde muy joven a la práctica de la pintura y el dibujo. De 1953 a 1957 estudió en la *Bradford School of Art*, y después, en 1959, en el *Royal College of Art*, ambas situadas en su tierra natal. Cabe mencionar, que su formación fue más bien enfocada hacia la figuración³.

Por último resta Jim Dine, originario de Estados Unidos. Él adquirió su formación profesional en dos escuelas distintas, a saber: la *Boston Museum School*, a mediados de los cincuenta, y subsecuentemente en la Universidad de Ohio, a finales de la misma década, bajo la tutela de Fredrich Leach donde, también, fue instruido con gran énfasis en la importancia del dibujo⁴.

¹ Hughes, Robert. *Lucian Freud Paintings*. Thames and Hudson Ltd. Londres, 1989, reimpresión en 2001.

² Livingstone, Marco et al. *KITAJ*. Phaidon, Londres, 1990.

³ Geldzahler, Henry, et al. *David Hockney, a Retrospective*. Los Ange-

les County Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1989.

⁴ Livingstone, Marco. *Jim Dine, Flowers and plants*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1990.

He descrito hasta ahora la formación que se podría llamar "oficial", pues fue llevada a cabo en academias y escuelas de arte. Pienso que esto es importante porque en dichas instituciones se les inculcaron bases sólidas en cuanto a la disciplina y el rigor en el uso de los medios de la pintura y el dibujo. Digo lo anterior para poder dar el siguiente paso, que considero de mucha más relevancia, y este es el de la formación "no oficial" o autodidacta que los cuatro consiguieron de forma individual. Considero que la buena o mala formación como artista visual no está condicionada por el hecho de asistir a una buena escuela, tampoco que esté relacionada con la obtención de un título profesional. Más bien creo que depende del interés personal en la búsqueda de aprendizaje y experiencia.

Dado que los artistas estudiados son figurativos, inicio con el dibujo.

2.2. El dibujo.

Empiezo por relacionar el trabajo de Hockney, Freud y Kitaj, para dejar al final, no por restarle importancia, sino porque su proceso ha sido un poco diferente, a Jim Dine.

La búsqueda de aprendizaje de estos artistas no deja de ser sorprendente. Después de revisar los ensayos que han hecho sus biógrafos, las entrevistas que han rendido a los mismos, además de su abundante producción, pude encontrar que hay varias constantes: los tres demostraron un gran interés por la educación de la mano y la vista desde que eran muy jóvenes. En este contexto es fascinante ver la cantidad de dibujos y estudios que con este fin llevaron a cabo, pero lo más relevante es, desde mi punto de vista, la actitud de entrenamiento con la que lo hicieron. Voy a apropiarme de algunas de sus palabras.



David Hockney. *My self and my heroes*.
Aguafuerte, 1961

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“...Si Nijinsky dijo que el genio era quedarse en el aire un poco más que cualquier otro, dibujar un poco mejor que cualquier otro también es genio⁵”, es el genio de Hockney, opina su colega Robert Kitaj, de quien también pongo algunas citas “...por encima de todas las cosas estaba el dibujo. Siempre fui un niño loco por el dibujo...nunca quise hacer otra cosa que arte...”. Según afirma Marco

Livingstone, cuando Kitaj estuvo en Londres se sintió complacido, no solo por el ambiente, sino también por la insistencia de la academia en dibujar de modelo todos los días. Fue esta educación rigurosa, unida a la que recibió en Viena y antes en Nueva York, la que forma parte esencial de su tra-



Robert Kitaj. *Ivy Cavendish*.
Oleo/Tela, 1958.



Robert Kitaj. *Femme du peuple I*.
Pastel, 1974.

Pintores Contemporáneos bajo, aun hoy, con un fuerte énfasis en el dibujo⁶.

Freud, aunque resulta obvio decirlo, tenía un gran talento desde que era pequeño, fue un dibujante incansable, en constante entrenamiento. “Todo lo que quería hacer era dibujar, y de ahí partir hacia otra cosa”, lo que adquiere aun más

sentido con otro testimonio: “Yo nunca pude poner una cosa dentro de una pintura que no estuviera materialmente frente a mi. Eso sería una mentira sin sentido⁷”.

Ingres ha estado presente siempre en la obra de Lucian Freud, aún cuando comenzó a pintar. Estudiaba su perfección para dibujar. Lo ve como “algo inalcanzable⁸”. De hecho, no se considera a

⁵ Kitaj, Robert B. Nota escrita para la exposición retrospectiva de David Hockney. *Op. Cit.* P. 16.

⁶ Kitaj, Robert B. Entrevistado por Marco Livingstone. *Op. Cit.* P. 13.

⁷ Freud, Lucian. *Op. Cit.* P. 16.

⁸ *ibid.*

TESIS CON
LA DE ORIGEN

si mismo como un colorista expresivo, y afirma que su expresividad viene del dibujo.



Lucian Freud. *Interior with plant, reflection listening (self portrait)*
Oleo/Tela, 1967/68.

Así pues, para estos artistas el ejercicio del dibujo ha sido y será siempre básico para el pro-

ceso de creación, pues no solo lo practicaron desde pequeños y se interesaron por el en la escuela, sino que continuaron utilizándolo como una rutina.

Quiero dejar claro que el hecho de que hayan sido buenos dibujantes no los convierte automáticamente en artistas, hay que recordar que estoy hablando aun de sus etapas formativas. Pero, si se ha elegido la figuración, es indispensable acostumbrarse a observar y representar, pues es por medio de esa representación como se logrará llevar a cabo una obra.

Sería necesario incorporar ahora un dato acerca del contexto del arte mundial en esos días, dato relevante que servirá para futuras reflexiones. La etapa en la que se encontraban los tres pintores en ese momento, coincidió con dos sucesos importantes en el mundo del arte: a) el establecido éxito de la exportación del expresionismo abstracto norteamericano a Europa, y b) la notable crisis de la pintura abstracta en Nueva York⁹. A este respecto, Marco Livingstone¹⁰ nos dice que en ese periodo muchos artistas tendieron a tomar como modelo a sus predecesores inmediatos, como una

⁹ Geldzahler, Henry. *Op. Cit.* P.16

¹⁰ Livingstone, Marco. *Op. Cit.* P.16

TESIS CON
LA PALABRA DE ORIGEN

manera de asegurar su modernidad, es más, los estudiantes son generalmente atraídos por las vanguardias recientes aclamadas por la crítica, probablemente en busca de un éxito más inmediato. Desde luego, muchos de los contemporáneos de Hockney, Freud y Kitaj no fueron la excepción.

Me refiero a este contexto, porque es ahora donde quisiera abrir un pequeño paréntesis para recuperar a Jim Dine. Como mencioné anteriormente, su acercamiento a la práctica tradicional fue distinto, me atrevería a decir, incluso, que fue en sentido contrario.

Jim Dine fue precisamente uno de estos colegas contemporáneos que en la universidad se acercó con mucho interés a las tendencias de moda.

En su obra temprana, fue la realidad banal de la vida urbana en nuestra era industrial lo que

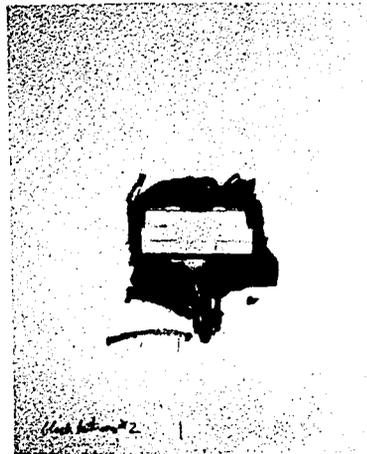


Jim Dine. *Green Suit*.
Oleo y Ropa, 1959.

inicialmente le dio forma a las emociones y a sus ideas sobre el proceso creativo¹¹, haciendo que se identificara primero con el movimiento *Junk art* de finales de los cincuenta y después con los inicios del *Pop art* a principios de la década siguiente. Algunas de las imágenes más memorables de ese periodo fueron hechas con objetos extraídos de las calles e insertados directamente en sus obras; tal es el caso de la ropa embarrada de pintura y trans-

formada en un autorretrato, o del lavamanos ordinario insertado en el centro de uno de sus más notorios trabajos.

Gradualmente Dine se movió hacia motivos más emblemáticos como el corazón de San



Jim Dine. *Black Bathroom #2*.
Oleo y Lavamanos chino / Lienzo,
1962.

¹¹ Livingstone, Marco. *Op. Cit.* P.16.

Valentín o la "ropa – autorretrato" que eran inmediatamente reconocibles y lo suficientemente generalizados para crear una variedad de asociaciones y emociones.



Jim Dine. *Coming in the sun*.
Acrílico/Tela con objetos, 1971.

La metamorfosis en el trabajo de Jim Dine desde 1970, de manipulador de objetos encontrados e imágenes emblemáticas, a observador preciso de la naturaleza, se manifiesta claramente en sus estudios de formas botánicas y humanas, con los que decisivamente alteró el curso de su arte. Es sorprendente la transformación, que se aleja de la vanguardia y se mueve en favor de la tradición europea. Esto se expresa consistentemente a través de las particularidades de la marca del "hecho a mano" en relación con una gama de temas que ha hecho suyos por medio de un proceso de constante reexaminación.



Jim Dine

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Muchos que admiraban el espíritu anárquico de su producción temprana han encontrado difícil seguirlo en esta reinención de sí mismo, por el lento proceso de reeducación de la mano y la vista, como un artista de oficio. La reconsideración de sus prioridades, incluyendo el rechazo a la provocación modernista “por su propio bien¹²”, pueden parecer traición para algunos.

La decisión de trabajar del natural, causada por una combinación de circunstancias e influencias, llevó a Dine a moverse de la corriente urbana contemporánea hacia el atemporal naturalismo. En vez de presentar un sistema de objetos intercambiables, Dine empezó a distanciarse de la vanguardia mediante la representación, lo más fiel posible, de la persona o forma natural con la que estaba en comunión.

El dibujo del natural formó parte del proceso de Dine durante los cincuenta, y solo había empezado a conocer sus principios básicos cuando su aceptación en el ámbito vanguardista por 1960 lo hizo abandonar la práctica por más de una década. En este periodo no pudo encontrar la manera de

producir dichos dibujos, ni siquiera en privado, sin comprometer su posición, pero cuando decidió comenzar a dibujar de nuevo lo hizo con la verdadera convicción de que había encontrado “una nueva manera de expresarme¹³”, y eso fue algo muy admirable. Su emoción fue tal que ni siquiera pensó en la posibilidad de que, al regresar a esa actividad, podría estarse jugando su posición histórica.

“No pude hacerlo en la universidad, no podía obligar a mi mano a hacerlo. Recuerdo que fui aproximadamente un semestre a la escuela del *Boston Museum* en la mitad de los cincuenta, tenía probablemente diecinueve años. Simplemente no pude hacer lo que querían que hiciera. Era un lugar académico. No podía sentarme frente al modelo, no podía hacer nada de eso. Yo sólo quería hacer grandes cosas expresionistas que no requerían de práctica para hacer nada. Era sólo una saliente de energía. Pero en la Universidad de Ohio, en los últimos dos años, un hombre llamado Fredrick Leach vino a dirigir la escuela. El había sido educado de forma académica, y me hizo cambiar hacia

¹² Dine, Jim. *Ibid.*

¹³ Dine, Jim. *Ibid.*

los grandes dibujos antiguos. Hice algunos dibujos copiando a Fra Bartolommeo y algunos otros de Nancy - su esposa -, tratando de hacerlo propiamente, y lo logré. Me di cuenta entonces que podía hacerlo. Entonces hice algunos autorretratos también, pero no muchos. Y ahí me detuve hasta los setenta, fue en ese momento cuando me dediqué a ello por completo"¹⁴.



Jim Dine. *Self portrait*.
Carbón/Papel, 1958.

Dine recuerda que fue en Vermont, en 1971 cuando empezó de nuevo a dibujar caras humanas del natural. Lo hacía todas las tardes usando a su primo y a los hijos de este como modelos. A partir de ese momento se dedicó completamente al dibujo como disciplina.

"Era mas confortable hacer esto. Esto - el dibujo - habló conmigo y me llamo a hacerlo. Fui llamado a usar mis habilidades, con las que nací, mejor que sentarme sobre mis manos en el nombre de un movimiento o un punto de vista adoctrinado,

o minimalismo, o lo que sea. No soy yo. me descubrí como un artista romántico en ese punto, y nunca mire atrás"¹⁵.



Jim Dine. *The Nurse*.
Carbón, oleo y lapiz/papel, 1975.

Dejo hasta aquí el proceso de Dine y cierro el paréntesis pues, con lo descrito anteriormente, ya puedo continuar con el estudio de los cuatro al mismo tiempo.

Hablábamos del ejercicio del dibujo como proceso de formación. Muchas son las citas

que podría utilizar para seguir hablando del tema, pero prefiero abreviar haciendo referencia a que los cuatro dieron mucha importancia a la experimentación del dibujo naturalista. La suya es una pasión por el mundo tal y como es, pero es una pasión marcada por el deseo de hacer el enigma

¹⁴ Dine, Jim, *Ibid.* todas las citas del artista son de entrevistas con Marco Livingstone en Londres el 20 de Noviembre de 1991, y el 17 de febrero de 1992. También en Nueva York, el 2 de Abril de 1992.

¹⁵ Dine, Jim. *Ibid.*

de la experiencia simple más habitable y congeniable, que ellos mismos llaman romanticismo. "Si, soy un romántico", admite Kitaj¹⁶ de la misma manera que Dine. Se interesan por presentar su representación con total honestidad: "Lo que es, es lo que es", como dijo David Hockney.

Cuando se elige el camino de la representación es necesaria la educación técnica. El ejercicio del dibujo es primordial porque es la manera más básica de representar. Mediante el uso del mismo el artista aprende, a base de práctica, a observar correctamente y después logra que la mano obedezca a la vista.

"Para traspasar la gracia del mundo a un papel, para encontrar el contorno preciso de los objetos que percibimos, es indispensable saber mirar. Y ese es el secreto del dibujo¹⁷".

Para estos pintores el dibujo ha tenido un papel importantísimo en su desarrollo profesional, pues su obra se encuentra sustentada en él.

A lo largo de sus vidas, no solo han pintado. También han dedicado buena parte de su producción al grabado. Este último requiere de una gran

habilidad manual y de mucha paciencia que derivan, naturalmente del dibujo.

Con esta constante, disciplinada y paciente búsqueda de educación, que condensa la práctica y la experiencia en el ejercicio del dibujo, el grabado y la pintura figurativos, lograron formar un conjunto de conocimientos firmes con los cuales pudieron seguir y cumplir sus proyectos artísticos.

A final de cuentas, parece que para ellos la formación de un oficio fue un aspecto de considerable atención, pues es indispensable para este tipo de práctica pictórica.

Ahora bien, otro elemento importante en la formación de estos artistas ha sido la historia del arte, pues el arte, como dice Lucian Freud, siempre deriva del arte.

Es común que los artistas tomen "préstamos" de otros artistas, anteriores o contemporáneos, y esos préstamos deben ser tomados en cuenta para saber cuales son los procedimientos y tradiciones a los que determinado pintor hace o pretende hacer referencia.

Por ello describo, a continuación, cuales han

¹⁶ Kitaj, Robert B. *Op. Cit.* P.16.

¹⁷ *Ibid.*

sido las apropiaciones de estos pintores.



Jim Dine. *Glyptothek Drawings, Drawing 6*.
Carbón/papel, 1987/88.

2.3. Apropiaciones.

“La historia del arte – afirma Gert Schiff¹⁸- es una historia de apropiaciones. Los artistas incorporan en sus obras formas y procedimientos formales de maestros anteriores y por ello se enganchan en un diálogo con estos reverenciados modelos”, mismos que les sirven de guía para desarrollar una

¹⁸Schiff, Gert. “A moving focus”. *Op. Cit.* P.16.

manera personal de creación y un código o lenguaje con el cual generar estructuras de comunicación. Sería importante entonces, estudiar cuales han sido los reverenciados modelos de los pintores que ahora se tratan. No solo del arte, sino también de la literatura y la ciencia, pues así será más fácil comprender sus maneras, procedimientos y posturas.

Comienzo con Kitaj. “Para mí, los libros son como los árboles para el pintor de paisaje”¹⁹, quien, desde luego, cuando llegó a Londres en los comienzos de 1958 ya tenía una educación considerable sobre arte, política y literatura.

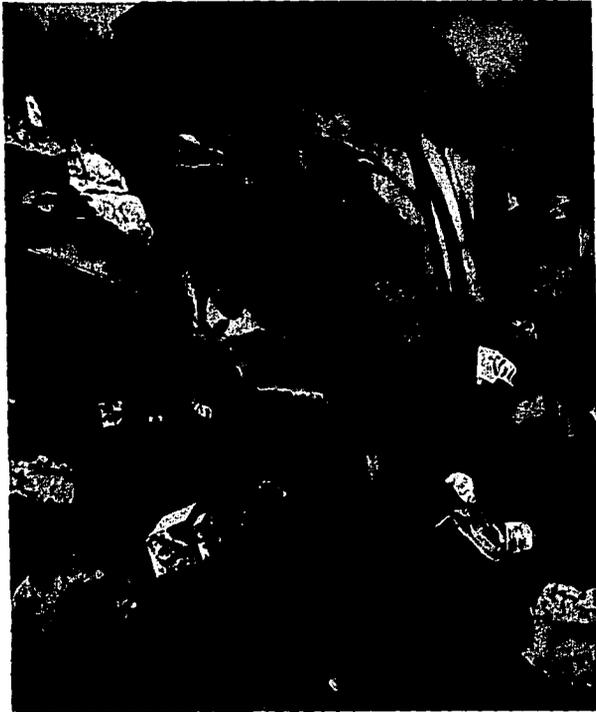
El se ha preocupado por incorporar en su pintura experiencias intelectuales, emocionales y sensoriales, para que todos puedan encontrar el punto de acceso más pertinente para su propia personalidad, conocimiento y experiencia. De todas formas, siempre es difícil penetrar en las preocupaciones del autor cuando no se quiere investigar mucho, pues su trabajo es fruto de una mente culta y reflexiva.

Fue la tradición surrealista la que el joven

¹⁹Kitaj, Robert B. *Loc. Cit.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Kitaj tomó como guía, refiriéndose a si mismo, aun hoy, como "nieto del surrealismo", aunque se reconoce mas como "neosurrealista" que como surrealista ortodoxo pues él no tomó como referencia el psicoanálisis de Sigmund Freud.



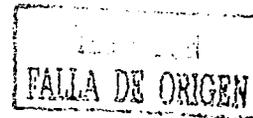
Robert Kitaj. *If Not, Not*.
Oleo/Tela, 1975.

La manera intuitiva en la que componía sus pinturas en los sesenta encontró mejor sustento con Carl Gustav Jung y su concepto de la imaginación activa, en el cual, según Kitaj, "la conciencia es solo un agente que distingue lo que viene en la fantasía de uno mientras surge...Uno es instruido (por C. G. J.) para ser crítico de esas fantasías, para solo escribirlas, como describiendo un sueño o una obra de teatro, sin editar o criticar. Esto fue una revelación para mi porque ya tenia en el habito de pintar así de todas maneras."²⁰

Mientras estaba en Londres, se encontró con los estudios iconográficos de Edgar Wind, los cuales coleccionó como fuente de material, tanto visual como conceptual, y fueron un complemento y extensión a su devoción por el surrealismo debido a sus fascinantes yuxtaposiciones y su persuasiva tesis sobre la capacidad de la imagen de dar forma a las ideas. Reconoció entonces una conexión directa entre el surrealismo y dichos estudios iconográficos.

El significado de una pintura o dibujo puede cambiar incluso para el autor debido a la compleja

²⁰ *Ibid.*





Robert Kitaj. *The Ohio Gang*.
Oleo/Tela, 1964.

relación entre la intención conciente y el impulso del inconsciente, relación que interesa mucho al pintor: “yo creo que las pinturas tienen muchas vidas, personalidades e intenciones”. Kitaj, con respecto a lo anterior, cita a William Empson (“Las maquinaciones de la ambigüedad son las raíces

mismas de la poesía”): “Yo solía sumergirme en sus maravillosos libros y poemas en los días de Londres. Sus “siete tipos de ambigüedad” tenían una influencia sobre mi. Uno de sus tipos permite al poeta (artista) encontrar su intención en el curso de la escritura (leer - pintar), para descubrir su idea después de haber empezado. Esto es muy importante en mi propio trabajo. ¿Por que no podría yo encontrar intenciones, ideas, significados mucho después?, esto me ha ocurrido...”²¹.

El material visual impreso que encontraba en diversas fuentes siguió ejercitando su imaginación. Las películas y las imágenes de reproducción mecánica fueron para él lo mismo que los grabados y las ilustraciones fueron para los artistas de tiempos pasados.



Robert Kitaj.
Marynka Pregnant II.
Pastel, 1981.

²¹ *Ibid.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pero la búsqueda de influencias no se quedó solo en el surrealismo ni en las imágenes impresas. Durante una de sus visitas a su amigo y colega David Hockney en París, redescubrió los pasteles de Edgar Degas. Estos dibujos le causaron una fuerte impresión, tanta que se puso a trabajar casi fanáticamente en reeducarse en el oficio del dibujo, práctica que había abandonado por algún tiempo, pero que a partir de ese momento mantuvo como una constante.



El retomar el arte de fines del siglo XIX pronto tomó mucha importancia, tanto que lo llevó a considerarse como un Post impresionista, y así, su obra comenzó a incorporar formas y procedimientos formales de dicha época.

Robert Kitaj.
Marynka Smoking.
Pastel, 1980.

Marco Livingstone afirma que “en un período en el que muchos artistas tendieron a tomar como modelo a sus predecesores inmediatos como una manera de asegurar su “modernidad”, quedó, para algunos artistas más ambiciosos – artistas que quieren asegurar una sustancia más duradera en su trabajo, en vez del éxito inmediato – buscar sus guías, como los artistas rigurosos siempre lo han hecho, en el trabajo de los grandes maestros, en el caso de Kitaj: Van Gogh, Cézanne, Toulouse Lautrec, Degas, Seurat, Rodin y otros”.

Así, su obra incorpora la observación directa de la naturaleza, circunstancias personales, procedimientos y personajes extraídos de diversas fuentes como el arte, la literatura y la historia. Pero hay que darse cuenta de que también incorporó elementos estilísticos propios de su época, pues es obvia la influencia de la abstracción y del expresionismo.

Robert Kitaj tiene muchas afinidades con David Hockney, no en vano son muy amigos desde que fueron estudiantes, y sus obras son bastante parecidas sobre todo en lo que se refiere a la parte



formal. Hecho que me lleva a describir el proceso de este último.



Robert Kitaj. *Sighs from Hell*.
Pastel, 1979.

David Hockney, quien es también un “artista investigador”²², conoce bien la historia y la teoría del arte. Es “un artista intensamente cerebral”²³. Ha estado siempre interesado en adquirir una serie de significados formales. Preguntas sobre el estilo

²² Knight, Christopher. “Compositive views”, *Op. Cit.* P.16.

²³ Silver, Keneth E. “Hockney on stage”. *Ibid.*

pictórico, en parte influidas por un gran interés en el trabajo de Kitaj. No es coincidencia entonces, que esté influenciado por la literatura, sobre todo por los poemas de Walt Withman. Incorpora a su obra personajes de poesía, literatura y cuentos de hadas, que comenzaron a aparecer desde los sesenta.

Las referencias que hace del arte mismo son muy claras. Es un artista que admira el trabajo de otros y acepta sus influencias. Por ejemplo, para Hockney, Picasso era una figura heroica, no hay más que mirar todos los cuadros en los que lo ha retratado, o que ha copiado fragmentos de las pinturas del maestro. Tuvo un periodo “picassoide” muy rico, y siempre criticó que el trabajo tardío del mismo fuera menospreciado.

Es más, Hockney tiene un diálogo con Picasso. Y este hecho es de considerable significación porque Picasso es el único artista de su envergadura que nunca enseñó, que nunca generó una escuela, y sus innovaciones formales, con excepción del cubismo, fueron demasiado personales para ser apropiadas por otro artista. Hockney, cuyo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

trabajo ha sido en ocasiones subestimado como ligero, muestra una profunda investigación en algunos de los modos de creación de Picasso, que se hacen más evidentes en los trabajos fotográficos y pictóricos, ya hacia los noventa, en los que se apropia de la manera en que el cubismo observaba un objeto desde diferentes puntos de vista, para lograr imágenes planas que puedan ser literalmente "recorridas". Esto es: muestra no solo lo que ve y lo que conoce, sino cómo lo ve y cómo lo conoce.



David Hockney.
*Three Chairs with a Section of
a Picasso Mural.*
Oleo/Tela, 1970.

Podríamos decir que él ha sido suficiente para llenar la falta de seguidores del artista. "Ha sido capaz de adaptar su lectura de Picasso a sus muy propios y diferentes problemas representacionales, y por ello crea obras que son frescas, innovadoras y personales"²⁴.



David Hockney.
The Artist and Model.
Aguafuerte, 1973/74

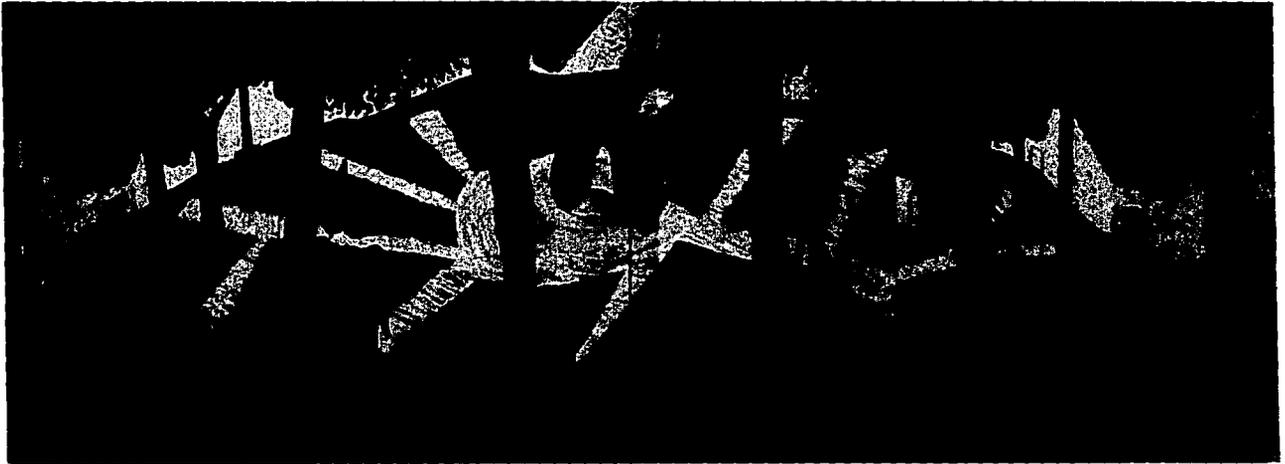
Por otro lado, no solo está influenciado por Picasso y Kitaj. Admiraba también a Francis Bacon, y al mismo tiempo incorpora referencias visuales de Giotto y Paolo Ucello.

²⁴ Schiff, Gert. *Loc. Cit.*

Hockney se las arregló para adaptar sus lecturas de los diferentes artistas que tomó como modelo a las exigencias del arte de aquellos días. Su trabajo no se alejó mucho de las características del estilo expresionista; como estudiante había estado muy interesado en la obra de Oskar Kokoschka y Chaim Soutine, mientras revelaba obvias afinidades con las pinturas y esculturas contemporáneas de Jean Dubuffet, Francis Bacon, Lym Chadwick y otros expresionistas que no habían entrado por completo a la abstracción. Pues Hock-

ney, por su parte, tampoco gravitó hacia la abstracción completa, que se había convertido en el estándar legitimado de la verdadera vanguardia. Era ya un código académico con un creciente escenario de principios sistémicos. En palabras de Hockney: *"the very term academic is not about style; its really about attitudes, a drying up, and sterility"*²⁵.

Dejo hasta este momento a Hockney para pasar a las referencias de Jim Dine. Ya había mencionado la transformación del espíritu anárquico de aquella obra temprana, para convertirse, por medio



David Hockney. *A Walk around the Hotel Courtyard Acatlán*. Oleo/Tela, 1985.

²⁵ *Op. Cit.* P.16.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de un largo proceso de reeducación, en un artista allegado a la práctica tradicional.

A través de dicho proceso encontró la manera de usar directamente los descubrimientos que podía hacer con la observación directa, como había sido el caso para muchos de los artistas que admiraba tanto del pasado como Alberto Giacometti y detrás de él una pléyade de grandes artistas de oficio que incluye a Durero, Leonardo, Rembrandt, Van Gogh, Cézanne, Picasso y Matisse.

Pero más que la tradición de representar el cuerpo humano, Dine prefirió usar plantas y flores como tema adecuado para su producción, impulsado por su amistad con el pintor botánico escocés Rory McEwin.



Jim Dine. *Dried Liatris in a Bernard Leach Pot*.
Carbón y Pastel/Papel,
1977.

El acercamiento de Dine al proceso del dibujo común, uno de constante corrección y reinención, hizo posible que emulara la precisa y casi fotográfica técnica de McEwin. Él claramente respondió a la actitud hacia la observación revelada en la publicación de un texto póstumo de McEwin en el que se describían sus intenciones: "... Yo pinto flores como una manera de estar tan cerca como sea posible de lo que percibo como la verdad, mi verdad del tiempo en el que vivo. Esto sobre todo significa mirar, mirar y pensar, después pintar, y entonces pensar cuan mejor podría ser la pintura"²⁶.

Por lo anterior, Dine comenzó a coleccionar antiguos grabados de plantas y flores, estudios botánicos que le sirvieron como fuentes de las cuales dibujar, incluso aparecen directamente en sus obras, copiaba tanto del natural, como de grabados hechos por otras personas basados en el modelo natural. Aspirando realmente a los estudios de la naturaleza de artistas como Durero y Leonardo, a quienes se refiere como "los artistas más devotos que conozco".

²⁶ McEwin, Rory. *Apud*. Livingstone, Marco. *Op. Cit.* P.16.



Jacopo Ligozzi. *Mandrake*.
Acuarela/Papel, 1480.

Jim Dine. *Mandrake Root*
(After Ligozzi).
Carbón, Grafito y Acuarela/
papel, 1985.

Aquí tenemos otro dato interesante, pues resulta que Dine, de la misma forma que Hockney, ha sido influenciado por Kitaj. Admite que fue en parte por complacerlo que se metió en ese camino “porque era muy persuasivo en cuanto a que eso era lo que yo debería estar haciendo...y tenía toda la razón²⁷”.

He dejado al final a Lucian Freud porque, es fácil darse cuenta, su pintura es estilísticamente muy distinta que la de los otros tres. La suya es

²⁷ Dine, Jim. *Ibid.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

una pasión por el cuerpo humano tal y como es, hecho que lo separa un poco de los demás.

Calificado por la prensa especializada recientemente como “inquisidor de la expresión humana”²⁸, Lucian Freud es, de los cuatro, el que más conserva la tradición figurativa occidental. Y lo veremos muy claramente al que enlistoar cuales son sus referencias.

“Cuando era joven no estaba obsesionado con trabajar de una forma específica, aun cuando sentía muy poca libertad. La rigidez del Surrealismo, su rígido dogma de irracionalidad, parecían muy limitantes. Yo nunca pude poner una cosa en mis pinturas que no estuviera materialmente frente e mi. Eso sería una mentira sin sentido”²⁹.

No se puede negar el toque del surrealismo, al menos en su obra temprana: hace escenas con cabezas de cebra y objetos “oníricos”, que se manifestaron por su revisión concienzuda de la obra de Miró de De Chirico. Aunque es un artista que podríamos llamar inclasificable. “Yo siempre sentí que mi trabajo no tenía mucho que ver con el arte; tenía admiración por otros artes, pero estos tenían

²⁸ Gómez, Lourdes. “Todos los cuerpos de Freud”. Periódico El País, sección Babelia. Madrid, sábado 15 de junio de 2002.

²⁹ Freud, Lucian. *Op. Cit.* P.16.



Lucian Freud. *Quince on a Blue table* Oleo/Tela, 1943/44.

poco espacio para mostrarse en mi obra porque yo esperaba que si concentraba suficientemente la intensidad de escrutinio, por si solo forzaría la aparición de vida dentro de mis pinturas. Yo ignoraba el hecho de que el arte, después de todo, deriva del arte. Ahora me doy cuenta de que ese es el caso".³⁰

Aunque se siente muy influenciado por Durero, es Ingres el que ha estado presente siempre en su obra desde que comenzó a pintar. Estudiaba su perfección para dibujar. Lo ve como "algo inalcanzable"³¹.

"La pintura histórica de Ingres tiene el humorismo de la locura. No podía dibujar sin inventar. Su

dibujo es evocativo en el sentido en que nos fuerza a creer en él. Una línea, cualquier simple línea de sus dibujos es digna de mirarse"³².

Lucian Freud se desarrolló artísticamente y realizó toda su carrera como pintor en Inglaterra, país en el que fue aceptado prácticamente desde el principio de su proyección pública en la segunda



Lucian Freud. *naked Girl*. Oleo/Tela, 1966.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mitad de la década de 1940. Muy poco después se relacionó con otros colegas ilustres como Francis Bacon, Franck Auerbach, Michael Andrews, Howard Hodgkin, etc. pintores de estirpe y maneras muy variadas, pero sobre cuya amistad se montó lo que después se ha llamado "Escuela de Londres".



Lucian Freud. *Reflection with Two Children (self portrait)*
Oleo/Tela, 1965.

Al muy sagaz Herbert Read, uno de los mejores críticos de arte del siglo XX, no se le escapó la importancia del joven Freud, al que, en una fecha muy temprana, junto con Francis Bacon, consideró como representante de la Edad de la Desilusión, la etapa moderna posterior y antitética de la Edad de la Revelación, encarnada por Ben Nicholson. Read además acuñó una forma extraordinaria para explicar el estilo y la actitud de Freud, al que tildó del "Ingres del existencialismo". Fue una apreciación crítica muy aguda, no solo porque puso de manifiesto la pasión de Freud por el genio dibujístico del pintor francés, tan admirador de Rafael como de los antiguos flamencos, sino porque con ello reveló comprender la compleja y rica fuente de inspiración artística moderna de ese joven germano-británico, muy culto, refinado, profundo y exigente. Pero quien mejor que él mismo para explicar cuales han sido los artistas a los que admira. No hace mucho, en 1987, cuando la plenitud de su fama alcanzaba las máximas cotas internacionales, Lucian Freud tuvo la oportunidad de expresar cuales eran sus modelos artísticos preferidos,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Lucian Freud. *Naked Portrait with Reflection*.
Oleo/Tela, 1980.

al participar en la serie de exposiciones, que, con el título de “El Ojo del Pintor”, organizó la *National Gallery* de Londres. Entre el acervo de ese gran museo, Freud seleccionó siete Rembrandts, tres Constables, tres Degas, dos Halls, dos

Ingres y un cuadro respectivamente de Velázquez, Rubens, Chardin, Turner, Daumier, Monet, Whistler, Cézanne, Seurat y Vuillard. Si a esta significativa línea de preferencias, le añadimos la de Wateau, que, junto con Rembrandt, es quizá el pintor histórico más presente en la obra de Freud, tendremos definido no solo el horizonte de su gusto personal, sino toda una declaración estética³³.

Su biógrafo y curador de la reciente exposición retrospectiva de Freud en la *Tate Britain*, William Feaver, afirma que además “le atraen otros artistas que adora: Constable, Picasso, Auerbach, Hockney, entre otros, y cuando un cuadro le afecta se siente exhausto de gozo”³⁴.

Nos damos cuenta aquí, que la larga cadena de apropiaciones de la historia del arte sigue sin quebrarse. Los pintores continúan nutriéndose de las enseñanzas y descubrimientos de otros pintores, que les sirven para encontrar sus propios caminos pero, naturalmente, con nuevas preocupaciones.

Recapitulando, lo que se puede dejar en claro hasta este punto es que la educación técnica de la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

³³ Calvo Serraller, Francisco. “La conquista del silencio”. *Periodico El País*, sección Babelia. Madrid, sábado 15 de junio de 2002.

³⁴ Feaver, William. *Apud*. Calvo Serraller, Francisco. *Ibid*.

mano y la vista, a la que anteriormente había llamado oficio, que se forma a base de práctica, constancia y disciplina; unida a la revisión concienzuda del trabajo de otros maestros, que además de la veneración por esos modelos comprende una base de datos visuales y procedimientos a los cuales hacer referencia para solucionar determinados problemas pictóricos, generan una cimentación firme en la que se pueden basar una serie de experimentos para acceder finalmente a una manera propia de creación, a la que se le llama recurrentemente estilo.

2.4. El estilo.

He utilizado ya bastantes veces este término, por lo que considero pertinente definirlo: E. Gombrich explica³⁵ que estilo es una ley a la cual parecen obedecer todas las creaciones de un pueblo, en el caso de la antigüedad, pero también puede aplicarse esta definición a un movimiento, grupo o vanguardia artística. Hoy, que las leyes o normas generales han perdido la consistencia dogmática que tuvieron en el pasado, podríamos decir que el estilo es el conjunto de reglas, procedimientos y

características visuales que un artista mantiene, de forma individual, como una constante y que lo diferencian de los demás artistas. El estilo no tiene que ser forzosamente permanente, o más bien puede ir depurándose de manera directamente proporcional a la experiencia del artista, es decir que este último va sintetizando y tomando o desechando los elementos que necesita hasta que consigue un lenguaje pictórico personal adecuado a los proyectos que se plantea a lo largo de su carrera.

El estilo como un rango de posibilidades formales para un efecto estético se convierte en objeto de considerable atención cuando se pretende comprender la trayectoria de un pintor.

Para no perder el orden, continuo con Robert Kitaj. Las imágenes en su obra han sido siempre de "seductora complejidad y fuerza misteriosa"³⁶, fácilmente dominan nuestra atención, y es en ellas donde se encuentran más problemas de decodificación, por lo que resulta necesario saber como fueron hechas.

Los métodos con los que Kitaj esparce la pintura sobre el lienzo son tan variados como sus

³⁵ Gombrich, Ernest, *Historia del arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella, ediciones Garriga, S. A. Madrid, 1995.

³⁶ Livingstone, Marco. *Op. Cit.* P.16.

fuentes intelectuales: pinceladas impulsivas sobre la tela, aplicadas sutilmente como fuente de color; densidad física con la adición de elementos a manera de collage, o tratados con una forma concisa de dibujo lineal. Técnicas tomadas del expresionismo abstracto, del surrealismo. El ejemplo de sus contemporáneos Robert Rauschenberg y Francis Bacon, pero con tan alto grado de individualismo que sería incorrecto hablar de copias. Kitaj, de hecho, estaba citando tanto la técnica



Robert Kitaj.
Erasmus Variations.
oleo/Tela, 1958.

como el estilo, saltando de un lenguaje a otro, cada uno con sus propias asociaciones históricas, del mismo modo que tomó muchas de sus imágenes, apropiándose de cualquier cosa que le pareciera interesante, para extender su rango y declarar "la facultad de hablar con cualquier



Robert Kitaj. *The Rise of Fascism*. Pastel y Oleo/papel. 1979/80.

voz", dependiendo de las cosas que quiera comunicar en cada caso.

Un aspecto del método surrealista que le fue de utilidad es el collage, que le proporcionó una manera de juntar sorpresa y provocación de pensamiento en sus imágenes. Muchas de sus obras están basadas en el collage, ya sea literalmente, incorporando objetos pegados a la superficie de los lienzos, o bien, en la traducción de muchas fuentes en una sola imagen pintada o dibujada totalmente a mano. Muchas son también las referencias que hace al impresionismo, dibujando al

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pastel, siguiendo el ejemplo de su admirado Degas y fusionándolo con esta muy suya manera de yuxtaponer fuentes y estilos.

Sin embargo, Kitaj ha utilizado todos los medios para que sus pinturas no sean circunscritas a un período de tiempo específico. Las obras

tienen, generalmente, un largo proceso de gestación, formuladas por una mezcla de impulsos y fuentes que se refuerzan el uno al otro mientras controlan excesos en alguna dirección particular.

Todas estas yuxtaposiciones han generado un lenguaje complejo para el espectador. Él es consciente de la impenetrabilidad de su trabajo, no le molestan demasiado las ambigüedades y misterios que existen en sus pinturas, sin importar que tanto sean explicadas por él o por otros. El misterio es una cualidad que admira del arte del pasado y piensa que también es una característica presente en gran parte de la pintura, la literatura y la música de nuestros tiempos, que presuponen un conocimiento por parte de la audiencia sobre los temas y referencias del artista.

A final de cuentas, el arte siempre se produce para el espectador, personaje que Kitaj ha tenido en cuenta. Pues si bien es cierto que una pintura no se puede leer igual que un libro, porque las asociaciones conceptuales que cada espectador desarrolla al

Robert Kitaj. *Against Slander*.
Oleo/Tela, 1990.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



enfrentarse a la imagen son diferentes, ésta casi siempre tiene un porque y algo que mostrar.

Así pues, la experiencia en la pintura llevó a Kitaj a utilizar la palabra. La ansiedad de que los medios visuales por sí solos podían ser insuficientes para lograr una mejor comunicación con el espectador lo obligó a desarrollar material manuscrito o impreso, junto con la pintura o aún dentro de ella, como una manera de esclarecer sus temas.



Robert Kitaj.
Little Suicide Picture.
Oleo/Tela, 1969.

Incorporó a la obra claves escritas para hacer más fácil la conexión de las mismas con el material literario o artístico que le proporcionó algunas de sus ideas. De esta forma sugiere al espectador la posibilidad de descifrar el significado de las imágenes o de explorar ideas en la tangente

del tema central. Sus obras se vieron marcadas por una tendencia reductiva hacia un mayor impacto visual y emocional.

El éxito profesional y las mejoras en el oficio lo llevaron a querer producir trabajos más ambiciosos. Sus pinturas seguían estando basadas en la intuición, y continuó explotando los temas que siempre le interesaron: poesía, historia, héroes y villanos. Con un tratamiento de "collage pintado" e imágenes yuxtapuestas intencionalmente. Estas imágenes continúan teniendo "vidas secretas", pero la experiencia le permitió aterrizarlas más y depurar un poco la multiplicidad de interpretaciones de manera que fueran accesibles para la audiencia. Aunque esto no significa que se convirtieron en un trabajo simple, pues aún necesitan claves escritas para ser decodificadas. Solamente simplificó la complejidad visual para lograr un acercamiento directo.

Los saltos estilísticos y las claves para significados futuros, más que amenazar la coherencia de la obra, proporcionaron una metáfora visual apta para la cultura moderna.

En vez de hacer pastiches, Kitaj prefiere hacer contacto con el espectador a través de la observación de la naturaleza y la vida cotidiana como las premisas para construir un arte potente y contemporáneo, pero filtrado por su propia sensibilidad y su manera de concebir el arte.



Robert Kitaj. *Cecile Court, London WC 2 (The Refugees)*.
Oleo/Tela, 1983/84.

Vuelvo ahora a David Hockney, para quien la audiencia juega un papel muy importante en el desarrollo de su trabajo. La necesidad de conectarse con el espectador ha sido básica desde un principio.



Robert Kitaj. *The Neo-Cubist (Retrato de David Hockney)*.
Oleo/Tela, 1976.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

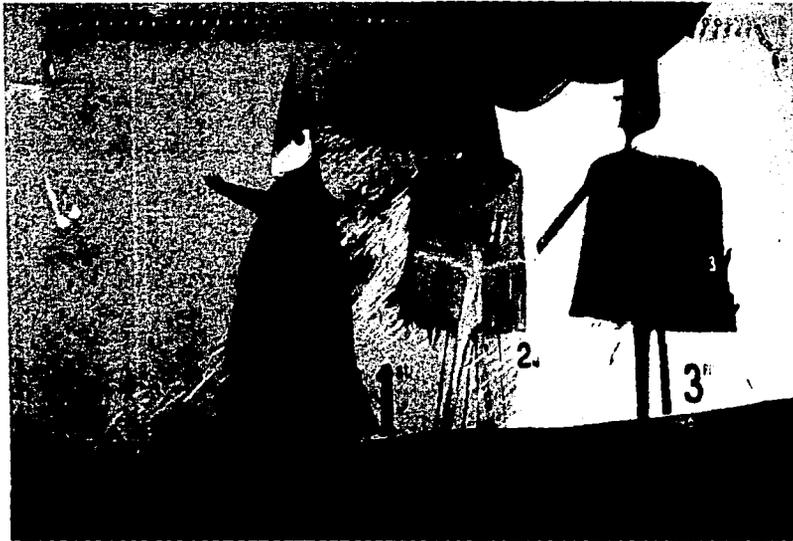
El no está interesado en crear belleza como un fin en si mismo. Es la urgencia didáctica, la necesidad de ser escuchado plenamente y entendido claramente la base de su popularidad fenomenal. Aprender y enseñar son sus metas.

Hockney hace su obra teniendo siempre en cuenta al espectador, hecho que se refuerza en sus afinidades con el teatro. Las imágenes de telones remiten inmediatamente a la escena teatral, hecho que lo llevó a entrar directamente al teatro haciendo diseño de escenografías a las que aplicaba los temas de sus pinturas.

Al tomar en cuenta al observador y para clarificar y enfatizar su condición de creador- espectador, insiste en la importancia de reconocer donde se

encuentra uno dentro de las complejas relaciones del discurso social, y muestra un claro sentido de responsabilidad social en la elección de sus temas. Por ejemplo: ha recurrido repetidamente al tema del amor, o más específicamente, del amor homosexual. Estas pinturas fueron hechas bajo el estilo expresionista, parecido al del graffiti callejero, que se ha convertido en una constante prominente en su obra, y que deriva principalmente de la obra de Jean Dubuffet. Las pinturas revelan una gran tensión

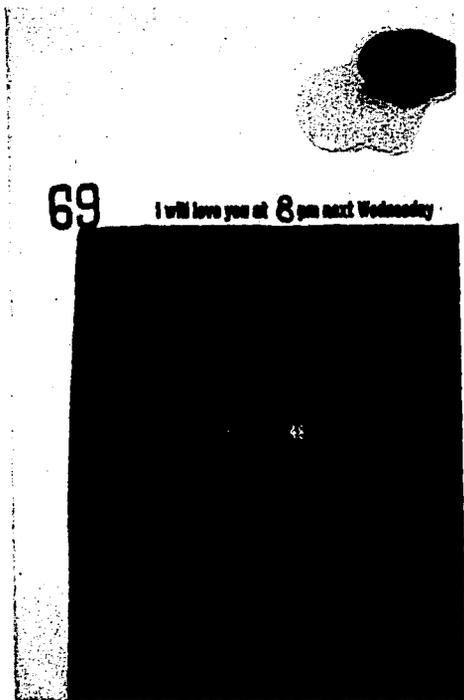
entre el contenido altamente personal y emocional, y el anonimato del estilo en el que fueron hechas: por un lado el graffiti es una forma de comunicación pública y expresionista en la que la identidad del creador es descono-



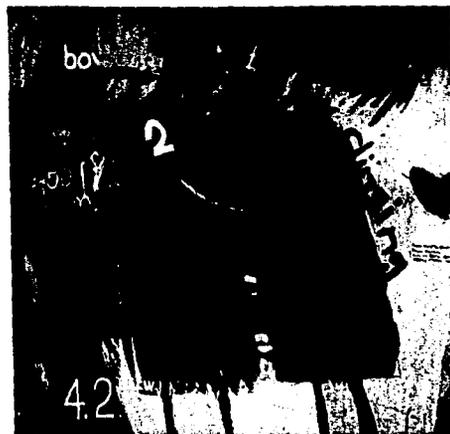
David Hockney. *A Grand Procession of Dignitaries Painted in the Semy-Egyptian Style.*
Oleo/Tela, 1961.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cida; por otro, la constante marca de los dibujos infantiles crea una especie de punto de vista no auto consciente, pero que a la vez se utiliza para revelar los pensamientos más privados, además de ciertas analogías en cuanto al anonimato de su creador. Finalmente, la apropiación estilística del antiguo muralismo egipcio, que es casi siempre rígido, formulístico y carente de personalidad individual. La individualidad e intimismo de sus temas y



David Hockney. *The Fourth Love Painting*.
Oleo/Tela, 1961.



David Hockney. *We Two Boys Together Clinging*.
Oleo/Tela, 1961.

lo anónimo del estilo coexisten en equilibrio dentro de las pinturas de Hockney, sin embargo, esta polarización es al revés que en todo el arte occidental. El contenido emocional, sugerido por el tema del amor homosexual en una cultura represiva es dado a conocer por medio del conocido discurso del arte occidental y su historia de la representación del cuerpo, o sea: el deseo masculino. Al mismo tiempo, la búsqueda de anonimato en las fuentes estilísticas es muy específico, y hay que decirlo, muy impersonal, pero hecho en un tiempo en

TESIS C
FALLA DE ORIGEN



David Hockney. *The Most Beautiful Boy in the World*.
Oleo/Tela, 1961.

el que cualquier uso del estilo expresionista era inmediatamente identificado con la articulación del Yo. Es decir, la obra de Hockney no está compuesta de elementos radicales, solo yuxtaposiciones radicales. Esta acertada revisión y reinención de polaridades es fundamental para comprender su obra. Como imágenes del deseo masculino, las llamadas "Love Paintings" y otros trabajos que

incorporan temas homosexuales difieren enormemente de las representaciones convencionales del deseo heterosexual en el arte occidental. Porque en nuestra cultura el deseo sexual requiere de la

cargada presencia de la polaridad hombre – mujer. El deseo homosexual, que no puede entrar en esa polaridad, requiere de la continua improvisación de nuevas polaridades. Es por estas improvisaciones que las pinturas del deseo homosexual se revelan no más o menos eróticas que otras imágenes similares dentro del canon convencional del arte occidental. Lo que las diferencia es el estilo a través del cual el deseo encuentra su forma.

Esto es: Hockney le dio vuelta a los principios convencionales: los resultados normales o esperados los lleva a cabo de forma "incongruente", del mismo modo que se hace una afirmación por medio de una negación. Usa el opuesto dialéctico de un significado literal.

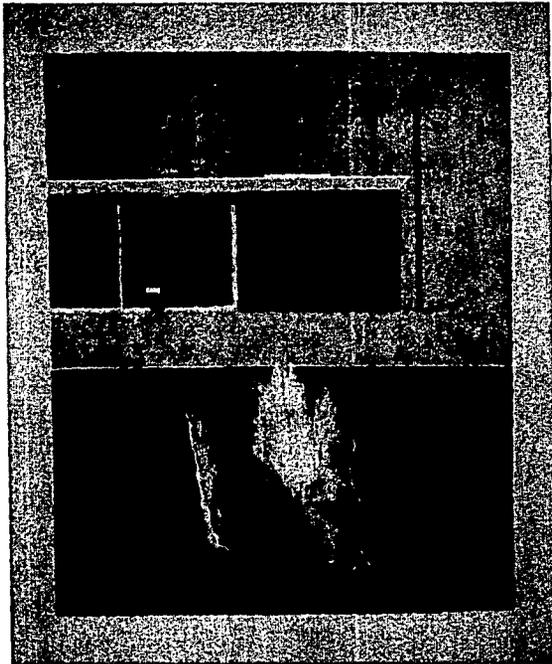
Hockney trabaja de una forma materialmente basada en la "verdad hacia el medio", que reside en una actitud formalista de acercarse a la pintura. Este compromiso con la verdad hacia el medio ha jugado un papel importante en toda su producción, y habitualmente lo ha informado de los caminos que debe seguir y las posibilidades de un medio que es nuevo para él. Por ejemplo: cuando empezó

TRABAJA CON
FALLA DE ORIGEN

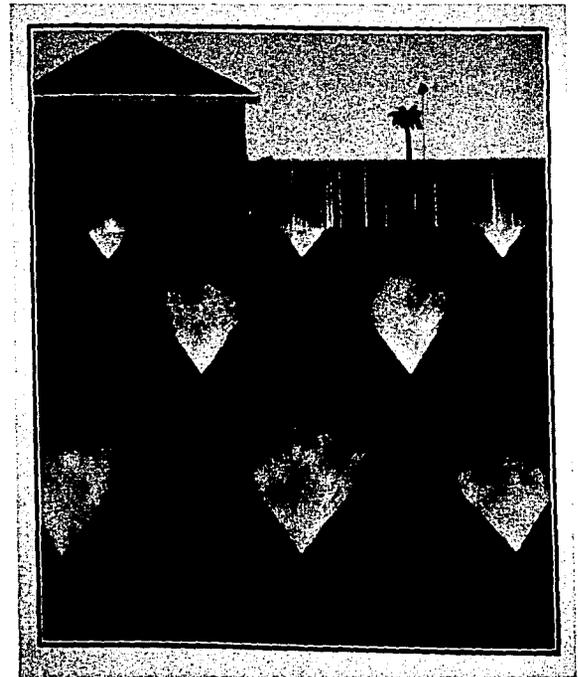
a considerar seriamente las posibilidades de la cámara fotográfica como herramienta, fue en esos términos. O cuando cambió del óleo al acrílico (material que se disuelve en agua), casi inmediatamente el tema del agua comenzó a aparecer en sus lienzos: regaderas, piscinas, aspersores, etc. Interesado en la materialidad de su obra, el acrílico

adquirió mucha importancia. Se enfocó en los efectos pictóricos del mismo: reflejos, transparencia, movimiento, quietud: agua. Se interesa por presentar sus representaciones con total honestidad.

El trabajo de Hockney se puede dividir en tres grandes etapas: las bien conocidas pinturas que incluyen retratos, temas del amor homosexual, pai-



David Hockney. *A Bigger Splash*.
Acrílico/Tela, 1967.

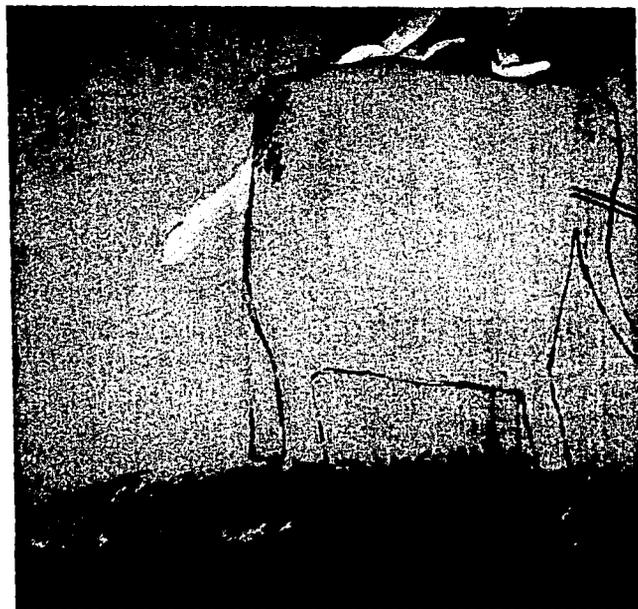


David Hockney. *A Lawn Being Sprinkled*.
Acrílico/Tela, 1967.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sajes y escenas de piscinas; las aclamadas escenografías y los trabajos más recientes basados en fotografía. Aunque las divisiones entre medios pueden no ser muy acertadas porque todo su trabajo tiene relación. El ha tomado fotografías toda su vida, y esas imágenes han sido a veces obras por sí mismas y otras veces fuentes importantes para muchas de sus pinturas; esas pinturas muchas veces han asumido una forma escenográfica, y esta a su vez, ha influido la producción de nuevas pinturas. Así pues, podemos hablar del trabajo de Hockney como una interrelación de la pintura, el teatro y la fotografía. Pero cualquiera que sea el medio, el oficio le ha permitido llenar su obra con información visual seductora, que obtiene de la conjunción de fuentes muy variadas.

“Todo el trabajo es llevado con un espíritu de investigación. Yo no estoy interesado en el mero objeto, yo voy creando hacia donde me llevan mis obras, y todo el trabajo en todos los medios distintos es parte de esa investigación”.



David Hockney. *The Cruel Elephant*.
Oleo/Tela, 1962.

Sigo ahora con Jim Dine. Es en su obra donde se puede resaltar significativamente el apego a la práctica tradicional. Pues para él es muy importante el proceso del dibujo basado directamente en el modelo. Aunque esto no significa que simplemente ponga un “espejo” frente al mismo. Hace hincapié en demostrar como la presencia ante él ha sido filtrada por su conciencia, por los senti-

TESTO CON
FALSA COPIA

mientos que tiene hacia esa persona o cosa, y modificados por el proceso antes descrito de auto corrección, por medio del cual han sido reestudiados. Sin embargo, por más descriptivos que sean sus estudios y dibujos del natural, continúan siendo tan ensimismados y autorrepresentativos como los objetos de su obra temprana.



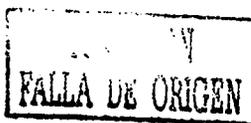
Jim Dine.
Lithographs of the Sculpture:
The Plant Becomes a Fan.
Litografía, 1974.

El proceso creativo de Dine, igual que el de los otros tres, es un proceso de retroalimentación a través del cual se va adquiriendo experiencia y gradualmente se va mejorando. En el caso de Freud, Kitaj y Hockney este proceso se dio desde su etapa formativa, y esa es la causante de que llegaran al dominio de las prácticas tradicionales un

poco antes que Dine. Este último, al contrario de los otros, tuvo que adaptar su metodología anterior, de artista manipulador de objetos, a las nuevas exigencias que él mismo se impuso. Podemos darnos cuenta de que aborda los mismos temas y continúa utilizando las imágenes de herramientas y otros objetos cotidianos como extensión del cuerpo humano, además de las ya conocidas imágenes emblemáticas como el corazón de San Valentín.

Dine confiesa que fue por la existencia de ciertas dudas acerca de sus habilidades técnicas, manuales y de observación, que continuó utilizando dichas imágenes de *ready-made* y los signos lingüísticos de sus años de formación. La urgencia de representar estaba ahí, pero le tomaría aun unos años de práctica antes de sentirse suficientemente confiado para embarcarse de lleno en la serie de dibujos y pinturas de plantas.

La decisión de trabajar tan concentradamente, directamente del modelo fue muy sorprendente para su audiencia por la manera en que la nueva dirección de su obra se empezaba a hacer cada vez más evidente en sus exposiciones, pero





Jim Dine. *A Careful Pencil Drawing*.
Grafito/Papel, 1978.

era claramente un proceso progresivo con el que logró trabajos impresionantes que al final, cautivaron de nuevo a los espectadores.

Una vez construido su oficio, Dine comenzó a fusionar estas imágenes tempranas con los estudios de plantas y humanos basados en la observación directa, y poco a poco fue eliminando los objetos para fusionar, ahora, formas botánicas con formas humanas.

Una vez que emergieron en la obra de Dine, las flores y plantas comenzaron a aparecer por todos lados y a través de medios distintos. Su admiración por los grabados antiguos lo llevó a hacer grandes series de grabados al mismo tiempo que las pinturas y dibujos.

Comenzó a hacerse muy evidente su apego a las tradiciones pictóricas europeas. En muchas de sus obras hace aparecer plantas junto con figuras humanas, y las hace servir como "atributos", como era el caso de las representaciones de los santos en el arte bizantino, o el posterior estilo internacional de la Edad Media.

De esta manera, relaciona los sentimientos que tiene por la persona retratada con los sentimientos que le despierta la planta.

"Estoy presentando evidencia de mi propia personalidad. Al final, eso es lo que estoy haciendo. Eso es a lo que puedo llegar. Si



Jim Dine. *Nancy Outside in July VI: Flowers of the Holy Land*.
Grabado, 1979.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mi personalidad es revelada en el dibujo de una planta esto sería la emoción y la manera en la que me sentí cuando la dibujé en ese momento, ese día, o, cómo los días pasan en la construcción de capas, cómo el inconsciente. La razón por la que he hecho dibujos de plantas toda mi vida es porque estoy enamorado de la planta. Yo dibujo, y esa es la manera de expresar mis sentimientos en ese momento, y también la manera de expresar mis sentimientos hacia la planta. Ambas cosas”.

El uso de plantas como modelo le permite una forma de escrutinio que no es posible con los seres humanos: “mis plantas están ahí por mas tiempo. Van a estar aquí todo el día, aunque están creciendo, o cambiando, o secándose. Están razonablemente ahí por una semana o así. Y así tienes más tiempo para observarlas”.

Para Dine hay una incuestionable dimensión religiosa en el más básico nivel de veneración, no solo en la comunión con la naturaleza y con sus dibujos de plantas, “mis dibujos botánicos existen por mi fascinación y reverencia por la naturaleza”, sino también en su manera de acercarse al arte.



Jim Dine. *Calla Lilies No. 2*
Carbón, Lápiz, Pastel,
Oleo y Acuarela/Papel,
1991.



Jim Dine. *Blue Vase*.
Grabado y Acuarela/Papel, 1978.

TESIS CON
FALLA DE ENTEN

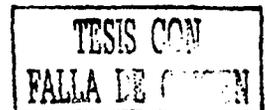
Falta Lucian Freud, que más que ninguno de los otros tiene una pasión especial por el cuerpo humano, la realidad de la carne. Este hecho requiere que sea un dibujante incansable, tiene una disciplina casi militar en cuanto al ejercicio del dibujo. Y no tiene ganas de parar, "solo le preocupa disponer de un modelo para continuar trabajando". Desea morir pintando. La pintura mantiene su mente funcionando. "Se inquieta cuando no tiene un cuadro en marcha", afirma William Feaver.



Lucian Freud. *Reflection (Self Portrait)*.
Oleo/Tela, 1981/82.

Freud no se considera un colorista expresivo, su color – comenta – no tiene una función simbólica: "no quiero que ningún color sea notable. Yo quiero que el color sea el color de la vida, y entonces tu lo notarías irregular si este cambiara. Yo no puedo proceder en el sentido modernista del color, como algo independiente; no quiero que la gente diga "Oh, que es esa pintura roja, o esa pintura azul que hiciste"... Los colores puros y saturados tienen un significado emocional que yo quiero evitar". Lo que le interesa es crear la ilusión de vida, y para ello es indispensable el color local, además del perfecto dominio del dibujo.

Observador apasionado, casi fanático de la realidad, que no reproduce de forma prolija, sino honda e intensa, los temas obsesivamente recurrentes de Lucian Freud han sido el desnudo y el retrato, que no pocas veces entremezcla, dando origen a una peculiar y angustiada nueva versión de estos tradicionales géneros, pero signados por el silencio más estremecedor. El estilo de Freud combina la precisión y dureza del contorno dibujado, con la fuerza pictórica del empaste rembran-



dtiano, lo que da a sus figuras una intensidad y dureza sobrecogedoras. Tiene una manera totalmente innovadora de retratar. Es muy honesto con lo que quiere representar, y está especialmente interesado en penetrar en la psicología de sus personajes. Ha pintado los más intensos tributos a otras personas, aunque para él todos sus cuadros son autorretratos. "Es cierto. Muestran más aspectos de él que de los modelos".

Más habituales como modelos en sus cuadros, tumbados en el diván, cama o butacas de sus dos estudios, son sus familiares. Su madre Lucie, sus cinco esposas y amantes, sus nueve hijos y, por supuesto, sus perros se han dejado escrutar en sucesivas etapas de sus vidas.

Sigue observando intensamente e insertando su brocha en la carne humana hasta arrancar cada arruga, marca y sentimiento. Mueve el pincel como si estuviera tocando el cuerpo que representa, su pintura es, además de una experiencia visual, táctil.

Ningún desnudo moderno tiene tanta carga carnal, tanta manifestación del deseo de profundi-

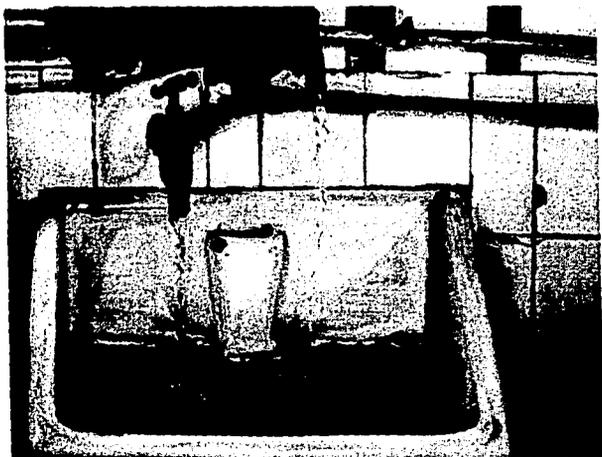


Lucian Freud. *Night Portrait*.
Oleo/Tela, 1985/86.

TESIS CON
FALLA DE CÍGEN

zar en los aspectos más íntimos del ser humano, razón por la cual, nunca ha pedido que sus modelos hagan una pose específica “solo estoy interesado en pintar a la persona como es, en hacer una pintura de ellos, no en usarlos para un fin ulterior del arte. Para mí, usar a alguien haciendo algo que no nace de ellos estaría mal”.

El modelo no es un instrumento de las fantasías del pintor, él no es capaz de pintar de otra manera que honestamente: “no hay voluntad libre, y el único trabajo verdadero que puedes hacer es sobre ti mismo. Yo pinto las pinturas que puedo pintar, no necesariamente las que



Lucian Freud. *Two Japanese Wrestlers by a Sink*.
Oleo/Tela, 1983.



Lucian Freud. *Wasteground with House, Paddington*.
Oleo/Tela, 1970.

Pintores Contemporáneos quiero”. “Somos llevados a hacer un gran trabajo por un impulso involuntario”.

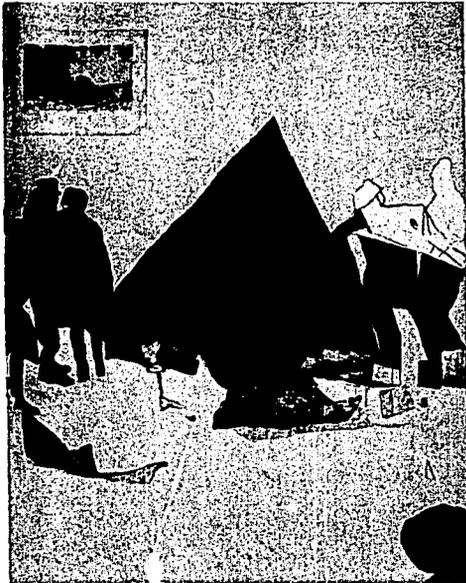
Lucian Freud, de la misma forma que Dine, tiene un acercamiento casi religioso hacia el arte. Una postura cada vez más rara en nuestros días, en cuanto a que el artista “sirve” a un poder mayor, él es solo un vehículo del arte, como un esclavo que se entrega al servicio de la creación.

“¿Que es lo que le pido yo a la pintura? Le pido que asombre, perturbe, seduzca, convenga”.

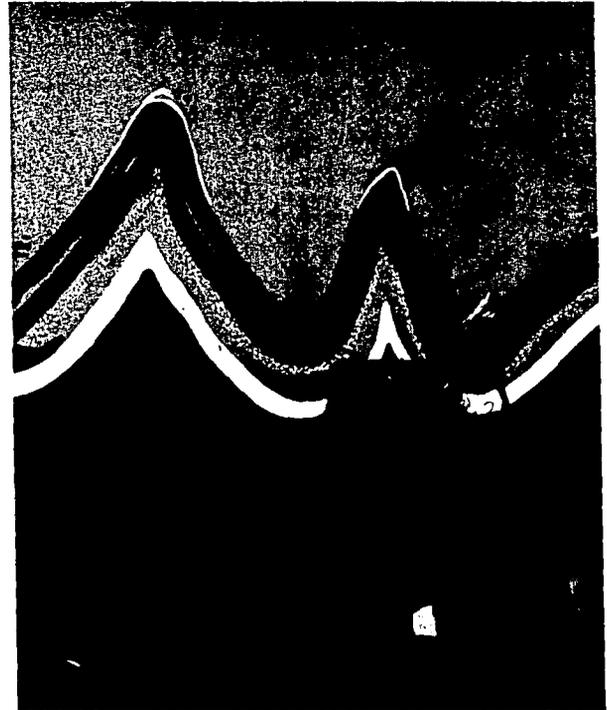
TESIS CON
FUENTE DE ORIGEN

Voy a dejar por un momento las particularidades de los cuatro artistas para poder sacar algunas constantes.

Es peculiar la preocupación por querer fusionar las antiguas convenciones de la pintura representacional con las nuevas convenciones del estilo abstracto y gestual contemporáneo. Este aspecto merece consideración y escrutinio. ¿Qué implica su habitual atracción a todo tipo de convenciones?, y ¿cómo posicionan su trabajo en relación con esas convenciones?.



Robert Kitaj. *Dismantling the Red Tent*.
Oleo/Tela, 1964.



David Hockney. *Flight into Italy-Swiss Landscape*.
Oleo/Tela, 1961.

Si pensamos en la obra de estos pintores podemos notar que está construida a base de convenciones formales, convenciones estilísticas, convenciones materiales, convenciones técnicas y, desde luego, convenciones sociales. Hacen evidente su deseo de representar el mundo. Para un artista que nunca ha estado interesado en realizar

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

una abstracción completa estos temas no son muy sorprendentes. Forman un catálogo del mundo visual, visto todos los días por todas las personas: retrato, desnudo, naturaleza muerta, paisaje, son los temas con los que trabaja cualquier artista que elige la representación. Algunos pintores se especializan en uno u otro, pero ellos no, igual que Rembrandt, hacen una fusión de todos.



Lucian Freud. *Two Irishmen in W. 11*.
Oleo/Tela, 1984/85.



Jim Dine. *Tomato Plant in October No. 2*
Carbón, Pastel y Acuarela/Papel, 1993.

Ahora bien. Solo con cierta dificultad podríamos describir el trabajo de Hockney, Kitaj y Dine como realismo. Es difícil usar el término que remite al ilusionismo de la figura, que está mucho más presente en la obra de Freud, para calificar lo sugerente del dibujo de contorno, la síntesis de formas y la economía de recursos visuales que utilizan.

Pero si lo vemos por el compromiso de representar los seres, artefactos y situaciones del mundo visible, entonces sí son realistas.

El realismo es el más conservador de los estilos modernos, pues tiende a rechazar la universalidad abstracta tan común actualmente. En su lugar, favorece la persistente representación del mundo como está consti-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tuido, mientras se sintoniza con la interminable modificación de la doctrina y la práctica tradicionales.

Tal vez sea este apego al realismo la causante de que, salvo Hockney, ninguno de los otros haya alcanzado un gran reconocimiento internacional hasta épocas muy tardías. Sirva de ejemplo que la primera gran retrospectiva de Lucian Freud que recorrió Washington, París, Berlín y Londres tuvo lugar en 1987, casi treinta años después de haber ingresado éste al campo profesional de la pintura. Lo que demuestra que tuvieron que pagar un precio por no seguir al pie de la letra la directrices vanguardistas según París y Nueva York.

En un momento en el que se defiende un lenguaje artístico internacional y globalizado, Freud, Dine, Kitaj y Hockney defienden, por su parte, las particularidades.

“Siempre fui un particularista – comenta Kitaj –, y ahora más que nunca me gusta pensar que los valores universales van a prosperar y residir en los más particulares, subjetivos orígenes...esto es por decir que esos orígenes son preciosos para

mí y no quiero negarlos. Esa es la lección más enfática que he dado a un pintor joven, primero, trata de registrar lo que crees que puedes ver en esa persona posando ahí, y, en la práctica más conceptual, ser sincero con lo que eres. Eso es opuesto, por ejemplo, a lo que mucha de la práctica moderna dictamina. Muchos, muchos artistas pasan sus vidas de la otra manera, la visión internacionalista se lleva lejos lo que pudo haber sido muy especial en la persona”.

Esto quiere decir que, aún cuando el arte internacional está sujeto a las modas, aún cuando ellos mismos no son completamente ajenos a esas modas y a las convenciones sociales (tal vez ningún ser humano pueda escapar a ellas). Se plantearon un objetivo individual fundamentado en sus creencias y en su concepción del arte, y persiguieron incansablemente dicho objetivo hasta lograrlo; no fueron ni son volubles.

3. Reflexiones: el proceso de “hacer y comparar”.

Al mirar la obra de cuatro creadores que tienen ya toda una vida dedicada a la pintura, me surge el interés de asentar algunas ideas, porque creo que todo lo que hasta ahora he mencionado de manera anecdótica, sin duda merece algunas reflexiones. Es fácil darse cuenta de que su obra ha cambiado mucho a través de los años. Ha ido mejorándose y madurando día a día. Por ello es que quisiera dedicar unas palabras a lo que Gombrich llama “hacer y comparar”¹:

Hildebrand atribuía las peculiaridades del arte de los niños a que se basaba en vagas imágenes memorísticas. Se concebía a tales imágenes como un residuo de muchas impresiones sensibles que, una vez depositadas en la memoria, habían cuajado en formas típicas de modo muy parecido a como pueden crearse imágenes típicas mediante la superimpresión de muchas fotografías. En tal proceso, la memoria guarda los rasgos característicos de los objetos, los aspectos que los presentan en su forma más distintiva. El artista primitivo,

Reflexiones: el proceso de “hacer y comparar”

como el niño, toma por punto de partida dichas imágenes memorísticas. Tenderá a representar el cuerpo humano frontalmente, los caballos de perfil, y los lagartos vistos desde arriba. Como está claro que el artista primitivo no copia del mundo exterior, se le imputa el copiar algún invisible mundo interior hecho de imágenes mentales. Ninguno de nosotros, creo, acarrea en el cerebro semejantes figuras esquemáticas.

Tomemos como ejemplo la primera ocasión histórica en que aquellos rasgos fueron eliminados lenta y metódicamente por el arte griego primitivo, apreciamos las fuerzas que tiene que superar un arte enfocado hacia la ilusión realista. Cada paso aparece como la conquista de un territorio hasta entonces ignorado, al que hay que proteger y fortificar mediante una nueva tradición de formación de imágenes. De ello resulta la tenacidad de los nuevos tipos.

Si pensamos el problema de qué era exactamente lo que el Renacimiento buscaba en la antigüedad clásica, se puede decir que la adopción de un nuevo lenguaje visual. Los préstamos toma-

¹ Gombrich, Ernest. Arte e ilusión. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

dos por los artistas del Renacimiento a la escultura clásica no se daban al azar. Ocurrían siempre que un pintor necesitaba una imagen de movimiento o gesto particularmente expresiva. Ese es el mismo método que utilizaron Dine, Kitaj, Freud y Hockney al tomar sus respectivos préstamos de los periodos de la historia que mencioné en el capítulo anterior. Así pues, la afirmación de Freud de que el arte nace del arte, más que de la naturaleza, adquiere ahora bastante sentido.

"Hace tiempo que hemos llegado a darnos cuenta de que el arte no se produce en un espacio vacío, que ningún artista es independiente de predecesores y modelos, que él, no menos que el científico y el filósofo, es parte de una tradición específica y que trabaja en una estructurada zona de problemas. El grado de maestría dentro de ese marco y, al menos en ciertos periodos, la libertad de modificar estas exigencias, es de presumir que formen parte de la compleja escala por la que se mide el logro"².

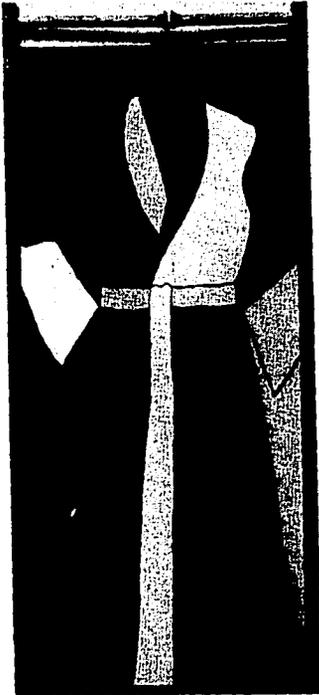
Pero cuanto mayor conciencia adquirimos del tremendo tironeo que arrastra al hombre a repetir

lo que ha aprendido, tanto mayor es nuestra admiración por las personas excepcionales que consiguen exorcizar la influencia y realizar un avance importante del que otros pueden partir. Lo que describo a continuación es el modo en que los protagonistas de esta tesis encontraron su propia manera por medio del proceso de "hacer y comparar", un juego que solo podría hallarse como resultado de ensayos y errores. Como un experimento, este proceso de creación pictórica merece tal vez atención, incluso en una época que lo ha abandonado en favor de otros modos de creación.

El proceso radica en ensayar, transformar, y volver a ensayar, tomando en cuenta, lo aprendido de otros artistas, la manera propia de trabajar, y los logros o avances que a través del proceso se van dando. Estos avances sirven, como parte del mismo, para comenzar de nuevo con otras transformaciones para luego volver a ensayar. Y así sucesivamente.

Para resumir, se puede decir que es un proceso de retroalimentación, que más que lineal, tiene una forma espiral que crece gradualmente de

² Kris, Ernst. *Apud*. Gombrich, Ernest. *Ibid*.



Jim Dine. *17-Colored Self Portrait*.
Metal, Madera y Cuerda/Lienzo, 1964.



Jim Dine. *Iris (for Nancy)*.
Carbón, Oleo, Pastel, Gouache y Collage/Papel, 1982.

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

manera directamente proporcional a los logros que se obtienen dentro de él.

La constante reexaminación, la autocrítica y el autoanálisis son, obviamente, necesarias para poder llevar a cabo dicho proceso, pero además son necesarias algunas otras cosas.

Voy a continuar con la misma estructura que en el capítulo anterior:

El primer punto que toqué fue el de la formación. "Los que enseñan al aprendiz de artista que tiene que adiestrar su facultad tienen ciertamente razón", escribió Gombrich³.

Aunque sabemos bien que el asistir a una escuela de arte no necesariamente te convierte en artista, el hecho de que los pintores tratados en la tesis mencionen, aún décadas después, a los que fueron sus maestros significa, me parece, que las inquietudes inculcadas por aquellos, fueron, y siguen siendo, valoradas como importantes detonadores de grandes carreras artísticas, o tal vez, como el inicio del proceso de "hacer y comparar".

Hice referencia también, al ejercicio del dibujo. Le dedicaré, pues, algunas palabras: "No

todo lo que el arte logra puede transmitirse. ¿Qué pintor aprendió nunca a representar todo lo que existe en la naturaleza? Pero una vez asimilados los principios de la imitación, retratará todo lo que se le presente..."⁴. Una cita enfocada estrictamente a la pintura figurativa, pero que viene a colación.

Según Juan Acha⁵, el dibujo constituye una técnica manual de producir imágenes que puede ir de lo pictórico a lo gráfico; depende del sombreado. Como tal posee tres funciones: A) la de canal de imágenes artísticas; B) como parte del proceso de creación en otro medio de producción (pintura, escultura, grabado, etc.) y C) la de producto artístico autosuficiente.

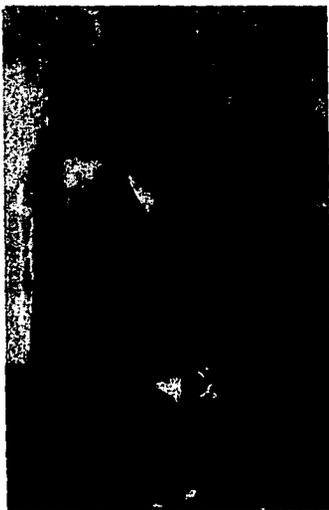
La técnica del dibujo consta de un conjunto de reglas y convenciones que, en forma de métodos o estrategias, norma el empleo de determinadas herramientas, soportes y materiales, que se enseñan y aprenden como un oficio y demandan larga experiencia.

En este caso, el proceso artístico del dibujo se nos muestra por partida doble: Uno, es el proceso de *pictorización*, en el que el dibujo se colo-

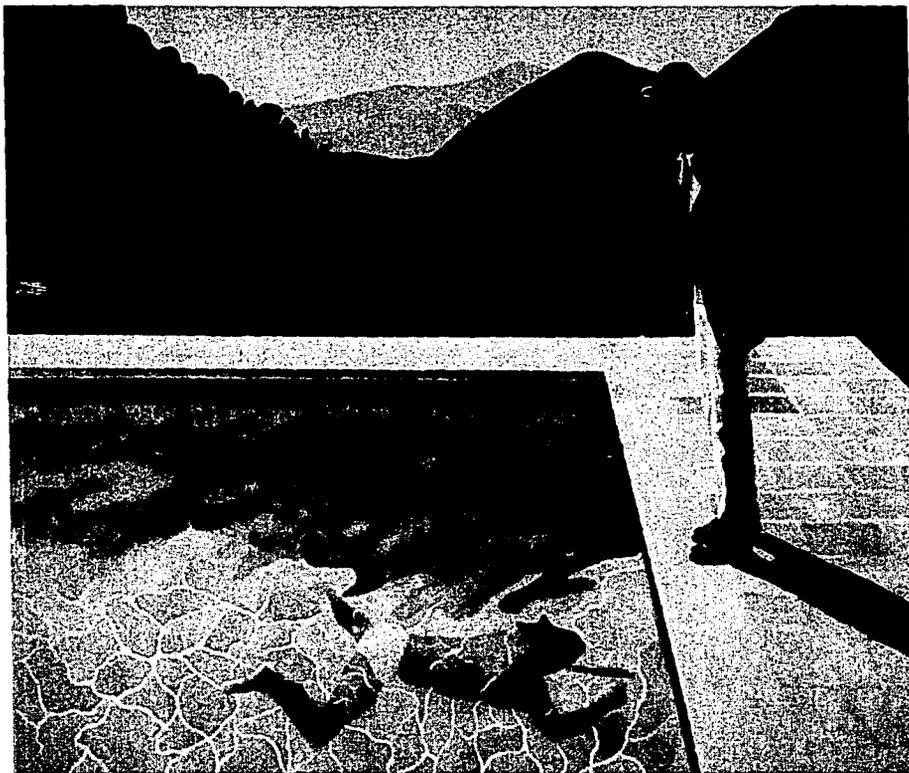
³ *Ibid.*

⁴ Quintiliano. *Apud.* Gombrich, Ernest. *Ibid.*

⁵ Acha, Juan. *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacan S. A. de C. V., CONACULTA - FONCA. México, D.F. 1998.



David Hockney. *Portrait of My Father*.
Oleo/Tela, 1955.



David Hockney. *Portrait of an artist, (Pool with Two Figures)*.
Acrilico/Tela, 1971.

TESIS CON
FALSA DE ORIGEN

rea hasta hacer del color lo específico de un medio distinto que es la pintura. El otro proceso es la *artización* del dibujo mismo en calidad de medio por sí mismo, que se consolida como tal cuando se aprende a apreciar las virtudes de su naturaleza gráfica, sus componentes específicos y se entiende la necesidad de diferenciarlo de lo pictórico y lo fotográfico.

¿Por qué me interesa tanto el dibujo? Paul Valery dijo que "los tres mejores ejercicios para la inteligencia, los únicos quizá, son hacer versos, cultivar las matemáticas y dibujar". El proyecto de dibujar hace que emerjan las líneas que definen una realidad que no es de por sí lineal.

El ejercicio del dibujo encierra un conjunto de actividades estéticas y, por su esencia, es la base de la pintura, y también de las otras artes plásticas. Como parte del proceso de "hacer y comparar" es primordial.

Si recordamos cómo funciona el proceso, es fácil darse cuenta de que con cada dibujo que se realiza, así sea un simple boceto, se progresa en la educación de la mano y la vista y se mejora

la técnica. Pero además, se es poseedor de un documento sobre el cual estudiar, o mejor dicho "comparar", y decidir cuales aspectos formales se aceptan y cuales se rechazan; una vez tomada la decisión y sometiéndonos a ella, se puede llevar a cabo otro dibujo que sin duda se acercará más a nuestras exigencias. Teniendo este nuevo dibujo podremos repetir el proceso y desarrollar un tercer dibujo incorporando, ya, la información que nos dieron los dos anteriores. Y así se progresa hasta llegar al fin deseado. Además, creo que el hecho de practicar constantemente genera que el artista se de cuenta de lo que busca y de cual debe ser la orientación de su obra

Para el artista figurativo, y esto es obvio, es indispensable saber dibujar, ya que no se puede trabajar con un referente de este mundo sin saber representar. Pero igualmente creo que es básico para trabajar con cualquier otra tendencia, porque el dibujo no es únicamente figurativo y, aunque a través de él se aprende a copiar, da, además, otras habilidades de las que no se puede prescindir como son: la apreciación del espacio, la compo-



Lucian Freud. *Girl with a Dark Jacket*.
Oleo/Madera, 1947.



Lucian Freud. *Reflection (Self Portrait)*.
Oleo/Tela, 1985.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sición, el orden y el uso del plano de trabajo. Estos aspectos son importantes para crear en cualquier medio de producción. Si no se dibuja, probablemente sea más complicado el momento en el que las ideas se exportan a la obra, es decir que tal vez no se pueda proyectar óptimamente. Por eso es importante el oficio. Pero no solo en el ejercicio del dibujo sino también, en el ejercicio del medio que se elija.

Con respecto al punto anterior hay que tener en cuenta otro dato importante que también menciona Gombrich: Las imágenes hechas por el artista se enlazarán inevitablemente con las representaciones que sus maestros le propusieron. Mas ahora no me refiero a los maestros que tuvieron en la escuela, sino a los modelos que decidieron adoptar como guía de diferentes etapas de la historia del arte a las que hice referencia con anterioridad. "Como si solo un cuadro visto pudiera motivar un cuadro pintado".

Por otro lado, tampoco se puede insistir demasiado en que toda representación se basa en convenciones. También tienen razón los que

enseñan al artista que debe encontrar la manera de superar las influencias y dejar de lado los conocimientos de otros pintores para encontrar un lenguaje propio: "Tenemos que disponer de un punto de partida, un criterio de contraste, para iniciar aquel proceso de hacer y comparar y rehacer que finalmente queda encarnado en la imagen acabada. El artista no puede partir de la nada, pero si puede criticar a sus predecesores". O simplemente emularlos.

Solo puede existir innovación si hay un antecedente que tenga que ser innovado. Si no hay manera de comparar el nuevo estilo con el viejo, no puede darse una innovación en el sentido estricto de la palabra. De esta manera, el artista reflexiona sobre la finalidad y contundencia de su obra y tenderá, en caso de ser necesario a cambiar los esquemas que estaban asentados y así encontrar salida a determinados problemas.

Hay que tomar en cuenta que los cuatro pintores han desarrollado además, una producción muy abundante. Y ese trabajo constante hace que el proceso se acelere considerablemente. Solo la



Robert Kitaj. *From London (James Joll and John Golding)*.
Oleo/Tela, 1975.



Robert Kitaj. *Hockney's Mother*.
Carbón/Papel, 1981.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

experimentación puede mostrar al artista el modo de salir de la repetición y acercarse a una "verdad mayor". Sin "hacer" no puede haber "comparar".

Este proceso es, a fin de cuentas, un método de esquema y corrección, cuyas espirales van creciendo y avanzando en la medida en que se van incorporando más elementos. Funciona exactamente igual que cualquier proceso cognitivo de la mente humana.

Para concluir, pensemos en cuales son los valores implícitos en este proceso. Los mencioné de forma somera en el capítulo 2, pero ahora los enlisto de forma aislada.

Disciplina: nunca se hará nada bien si no se hace de manera disciplinada; cualquier cosa que se haga solo porque se está en el "estado de ánimo apropiado", puede constituir un *hobby* agradable o entretenido, mas nunca se puede llegar a ser un maestro en algún arte.

Pero el problema no consiste únicamente en la disciplina relativa a la práctica del arte en particular, digamos practicar todos los días cierto número de horas, sino en la disciplina de tomar el

arte como parte de la vida. Actualmente, se ha llegado a desconfiar de toda disciplina, tanto de la impuesta por las tradiciones como de la disciplina racional autoimpuesta. Sin esta última, empero, la producción se trona caótica y carece de concentración.

El que la concentración es condición indispensable para el uso de un medio artístico no necesita demostración. Harto bien lo sabe todo aquel que alguna vez haya intentado aprender alguno de dichos medios.

Paciencia. Repito que quien haya tratado alguna vez utilizar un medio artístico sabe que la paciencia es necesaria para lograr cualquier cosa. Si se espera obtener resultados inmediatos nunca se llegará al fin deseado. Sin embargo, para el hombre moderno, y aquí el artista no es excluido, es tan difícil practicar la paciencia como la disciplina y la concentración. Toda nuestra cultura, y el arte es parte de ella, alienta precisamente lo contrario: la rapidez. Mientras más inmediata sea la llegada a destino mejor. Y desde luego, en muchas ocasiones la paciencia es vista como una pérdida

de tiempo.

Eventualmente, otra constante es una pre-ocupación suprema no solo por el uso, sino también por el dominio del medio de la pintura. Si el arte no es algo de suprema importancia, el practicante jamás lo dominará. Seguirá siendo, en el mejor de los casos, un buen aprendiz, pero nunca un maestro. Esta condición es tan necesaria para la pintura como para cualquier otro medio. A final de cuentas, si se aspira a ser un maestro en cualquier arte, toda la vida debe estar relacionada con él; la propia persona se convierte en instrumento.

Para todo ello son necesarias también la voluntad y, sobre todo, la honestidad.



David Hockney. *Picture Emphasizing Stillness*.
Oleo/Tela, 1962.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4. El arte actual y la libertad.

Con respecto a la vigencia de la pintura voy a escribir estas últimas palabras.

Hablar de la pintura como un medio artístico agotado, como se ha hecho en la últimas décadas, es desde mi punto de vista un hábito que ya no tiene sentido.

Lo que es un hecho histórico objetivo es que las artes visuales comenzaron a desviarse hacia un tipo de arte para el que una práctica crítica guiada por una narrativa maestra, que arroja lo que no se ajusta con la misma, ha perdido validez.

Nuestra situación en el fin de la narrativa maestra se asemeja a la situación anterior a una narrativa maestra impuesta al arte.

Vasari termina su narrativa con Miguel Ángel, Leonardo y Rafael. Pero ellos hicieron arte antes del surgimiento de la idea de que la narrativa definía la centralidad de la pintura y su naturaleza de desarrollo lineal. Cellini fue un escultor, pero su "Perseo" no es mejor que el salero que realizó para la mesa del rey Francisco I. No era necesario tratarlo como escultura para que fuera tomado en

serio como arte. No había un imperativo para que un artista se tuviera que alinear en un medio específico. Y encontramos que artistas como Dine, Kitaj, Hockney y Freud pueden fácilmente ilustrar este momento "posthistórico", porque para ellos la pintura es un medio tan legítimo y vigente como cualquier otro.

En esta fase existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que otro, al menos históricamente.

La pintura ya no es el vehículo principal del desarrollo histórico, es ahora uno de los medios posibles dentro de la diversidad de medios y prácticas que definen el mundo del arte, en el que se incluye la instalación, las artes preformativas, el video, las computadoras y/o varios medios combinados, sin mencionar al arte de la tierra, al del cuerpo, el arte objeto, etc.

Que la pintura ya no sea la "clave", no significa que alguna otra cosa vaya a ocupar su lugar. Los artistas son libres para tomar diversos caminos en el menú de opciones artísticas, y de ningún modo se les coarta al momento de realizar la elec-

ción que les interese.

Entonces, la pintura como práctica tradicional no ha perdido su vigencia. El arte es un reflejo de la mente humana y en ese sentido, su actualidad no está condicionada al medio de producción, sino a las preocupaciones que la mente creadora le transfiera.

El momento actual es un periodo de transición en el que no se ha desarrollado aún una narrativa adecuada para abordar el arte que se está produciendo. Por esa razón, es que no se puede justificar ninguna jerarquía de valores, cualquier manifestación artística es, digamos, igual de válida que las demás.

José Antonio Marina¹ explica que la libertad ha jugado un papel trascendente, pues se ha convertido en un valor importante para la creación artística y por ello es que han sucedido fenómenos interesantes. En contraste con la tradición anterior, nuestro momento "posthistórico" defiende una equivalencia generalizada, lo que resulta lógico porque no hay "reglas" ni criterios de evaluación

generales para el diverso escenario del arte actual. Cualquier cosa puede ser justificada como obra de arte. "El artista es el único legislador, a su voluntad compete lo que es arte y lo que no lo es"². Siendo la libertad un valor supremo, el artista tiene derecho a despojarse de todo: de los medios de producción tradicionales, de la veneración, lo "real", del pasado, de la normas, de las técnicas, en fin, de cualquier cosa que coarte de alguna manera su libertad. "Tráiganme un bebé. Firmaré en el y lo convertiré en obra de arte", decía Andy Warhol³.

Toda manera de entender el arte es bien recibida actualmente, los artistas plásticos pueden incorporar a su obra todas las acciones que se le pueden infringir a un objeto: Chorrearlo de pintura, empaquetarlo, amontonarlo, pegarlo, despegarlo, rasarlo, prensarlo, ahumarlo, sembrarlo de bacterias, apuñalarlo, quemarlo, sellarlo, plastificarlo, digitalizarlo, comérselo, etc.

Se gesta así el periodo de mayor libertad que se haya vivido jamás. Todo es cuestión de elegir libremente el camino que se desea seguir. "Es el proyecto lo que dirige la creación"⁴. Es el artista

¹ Marina, José Antonio. *Crónicas de la Ultramodernidad*. Anagrama, Madrid. 1997.

² *Ibid.*

³ *Apud.* Marina, José Antonio. *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

quien puede definir sus fines, su campo de juego, puede elegir sus criterios de evaluación y ser capaz de ponerlos en práctica. Esa autonomía se consigue unificando muchas capacidades de la mente humana. "El que escoge por sí mismo su plan, emplea todas sus facultades: debe emplear la observación para ver, el razonamiento y el juicio para prever, la actividad para reunir los materiales de la decisión, el discernimiento para decidir y, cuando ha decidido, la firmeza y el autodomínio para sostener su deliberada decisión"⁵. Todo esto es verdad, el artista actual ha alcanzado la libertad, y la historia artística de nuestros días es la ejecución de esa tesis.

A final de cuentas es la libertad la que permite encontrar salidas no canónicas en el arte. Es gracias a ella que se han llevado a cabo los impresionantes cambios en el arte actual. Lucian Freud, Robert Kitaj, David Hockney y Jim Dine han desarrollado su trabajo también gracias a la libertad, pero el camino que escogieron fue el de la pintura, el de la figuración, el de las prácticas tradicionales. El despliegue de una libertad creadora incluyente,

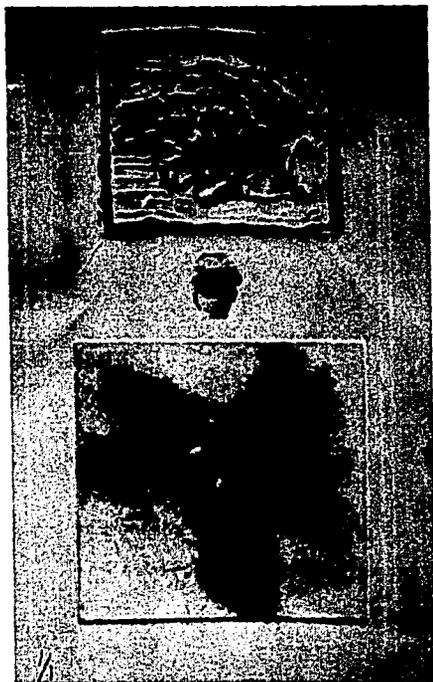
clara en sus evaluaciones, valiente en sus compromisos, paciente en su aprendizaje y honesta en su proceder promueve nuevos modos para desarrollar el arte independientemente de los medios de producción.

⁵ *Ibid.*

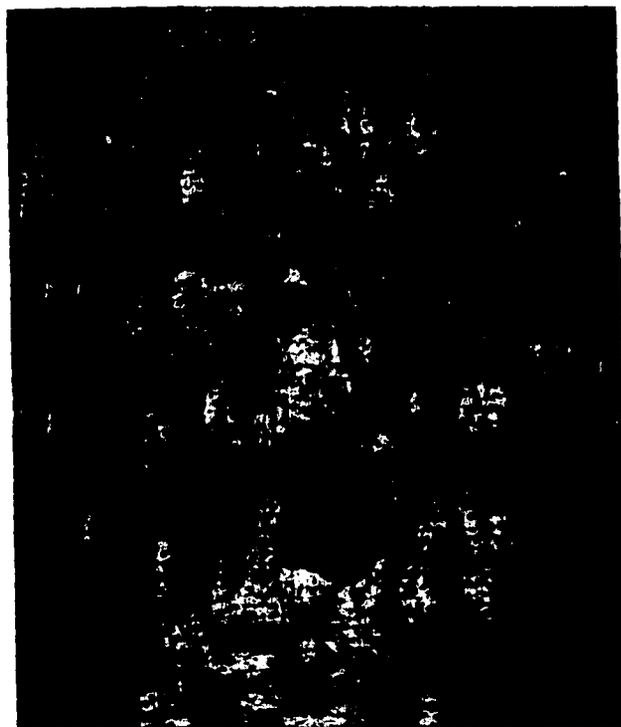
5. Mi producción plástica:

He investigado todo lo anterior porque mi producción plástica está basada también en el ejercicio de las prácticas pictóricas y gráficas tradicionales.

Lo que estoy haciendo ahora es resultado de un proceso. Es la necesidad de condensar en pintura las cosas que he aprendido a base de experimentar sobre todo en grabado y dibujo.



Sin Titulo.
Grafito, Xilografía y
Huecograbado/Papel.
1998.



Palabras, Palabras, Palabras.
Xilografía y Huecograbado/Papel. 2000.

Para empezar a obtener resultados en la pintura hay que pasar por un periodo largo y complejo de aprendizaje, pues la pintura es un medio muy complicado y exigente. Lo poderoso de una pintura depende de la contundencia de sus formas y colores, y para que ellos sean contundentes se necesita saber como emplearlos y tener la habilidad

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

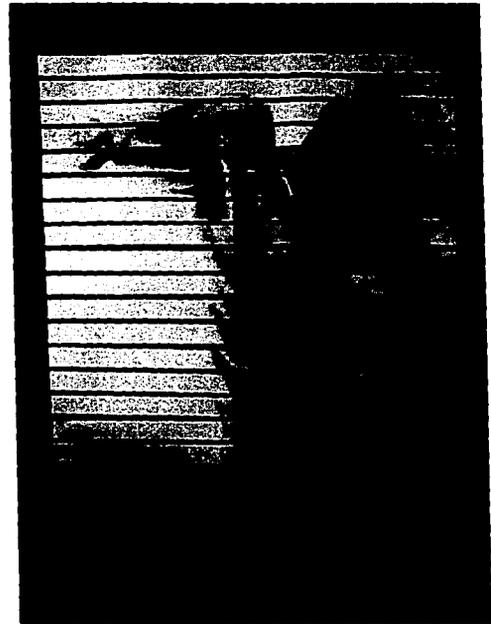
necesaria para llevarlo a cabo. Se necesita oficio y el oficio solo se forma a base de práctica.

Las obras que presento a continuación son obras en sí mismas pues tienen una temática y una búsqueda por la significación, pero no pretendo abordar ninguna de forma individual, sino en conjunto como parte de ese proceso.

Cada obra es un ejercicio, siempre se aprende algo que servirá para desarrollar la siguiente. Pero también, cada pintura que se empieza es un problema nuevo y exige un solución diferente. El oficio debe manifestarse entonces en la construcción de un método, pero no una fórmula.



El Solitario.
Barniz Blando/Papel. 2002.



Ser Visto 2.
Grafito y Vinílica/Papel. 1999.

Aunque he adquirido conocimientos técnicos que sirven para solucionar determinados problemas, siempre hay que enfrentarse a nuevos retos. Porque una obra lleva a la otra, pero esa otra requerirá otro tipo de soluciones. Creo que siempre hay que ser más ambicioso e imponerse metas cada vez más difíciles de lograr.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fuertemente con el ejercicio y la experimentación.

En mi obra la experimentación y el ejercicio con un enfoque técnico han tenido un papel muy importante pues gracias a ellos he formado un método de trabajo; pero además, al estar interesado en la construcción realista me he visto en la necesidad de adquirir una habilidad aceptable que funcione como una base sólida a la cual hacer referencia en el proceso de creación de una pieza.

Puedo referirme al realismo de dos maneras distintas. Primero, al realismo como la construcción formal ilusionista, es decir, que las formas pre-



Sin Título.
Grafito y Acrílico/Papel/Madera. 2001.

Fuera de aspectos temáticos, formales y compositivos, la factura y la presentación del objeto pictórico, como objeto en sí, han sido relevantes.

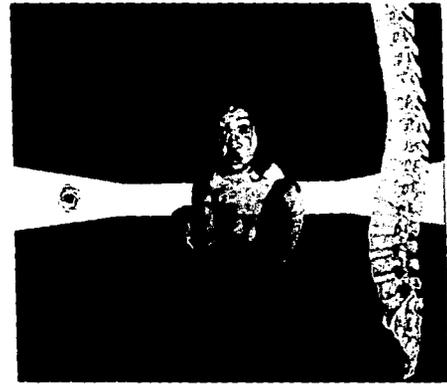
Me he preocupado por desarrollar mi trabajo con buena calidad y sobre todo con limpieza; pues considero que esa presentación generará, en mayor o menor medida la autosuficiencia de ese objeto, tan olvidada actualmente. Lo menciono ahora porque la calidad del objeto está relacionada

El Increíble y Triste Fin de la Forma.
Grafito y Acrílico/Papel. 2000.



sentadas en la obra se parezcan a los objetos que vemos; y segundo, como la representación de escenas extraídas de la realidad. Considero que ambas están presentes en mi obra, aunque no en toda.

Empiezo por la primera. Mi apego y preferencia por la tradición figurativa occidental es más que obvio. Sin embargo, he tomado mis influencias sobre todo de pintores holandeses del siglo XVII. Me es inevitable sentir admiración por Rembrandt



Sin Título.
Grafito, Acuarela y Acrílico/Papel. 2001.



El Mudo.
Grafito y Acrílico/Papel/Madera. 2002.



Sin Título.
Acrílico/Madera. 2001.

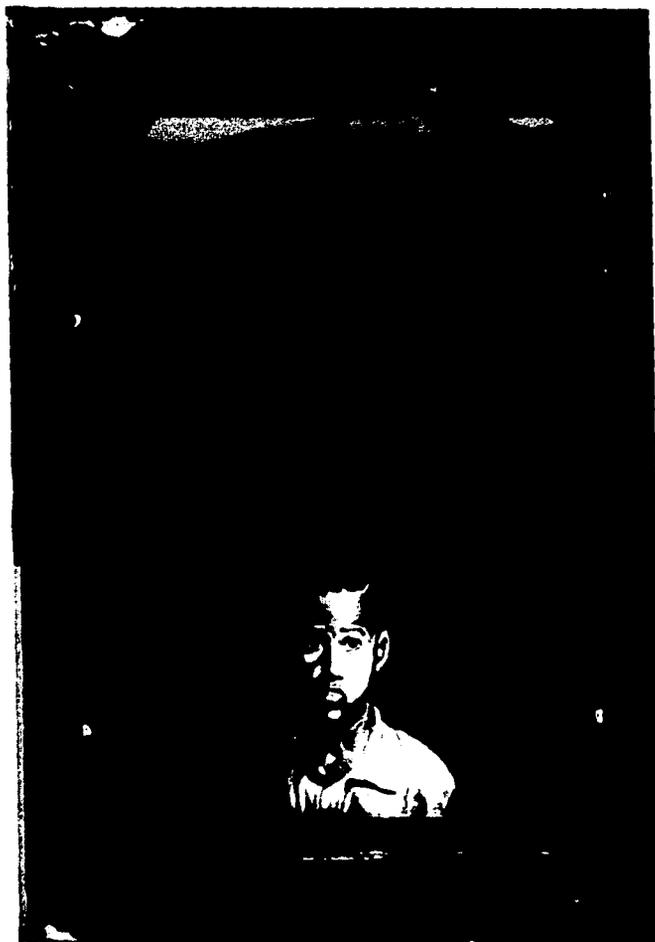
TESIS CON
FALSA DE GINGEN

y por Vermeer. Pero también soy fanático de Velázquez. El retrato es lo que constituye el cuerpo de mi obra, pues todos los personajes representados en ella son modelos reales que han sido pintados o dibujados honestamente: tal y como son.

Además he utilizado el género del retrato, es decir, como la manera de hacer una obra que represente a una determinada persona. Lo he hecho a veces por iniciativa propia y otras veces por



Mariana.
Acrílico/Madera. 2002.



Por Debajo.
Acrílico/Madera. 2001.

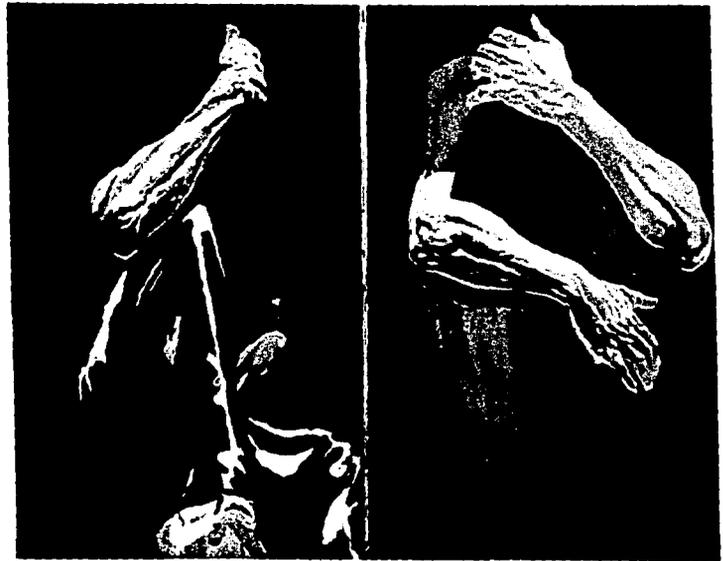
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

encargo, pero eso no ha arrojado más que beneficios: técnicos por un lado, porque se necesita habilidad para lograr el parecido, e interpretativos por el otro, porque para pintar el "carácter" de alguien se necesita una observación más o menos aguda.

El interés en el realismo como representación de escenas extraídas de la realidad se manifestó hace poco, y me parece que es consecuencia de esos retratos. A partir de la representación de personajes, empezó a surgir la necesidad de representar también sus "situaciones".

Antes de continuar con mi obra actual, me regreso a la que se muestra en primer término.

Casi todo lo que presento tiene una gama cromática reducida, o más bien es monocromático, lógico, la mayor parte de lo que he hecho hasta ahora es dibujo y grabado; poco a poco, el color ha ido apareciendo y me orilló, a final de cuentas, a pensar y hacer con la pintura; mas si he de ser honesto, las "pinturas" que he desarrollado hasta este momento son en realidad una especie de dibujo coloreado, pues son fruto de



Dos Retratos de un Imbécil.
Acrílico/Tela. 2002.

la transición entre la gráfica y la pintura.

Todos mis cuadros están resueltos a base de grisallas y claroscuro, la primera heredada del dibujo, la segunda heredada de mis adorados pintores del siglo XVII.

La figura humana es la protagonista de mi trabajo, y es la que forzosamente ha sido resaltada, razón por la cual el espacio fue eliminado casi por

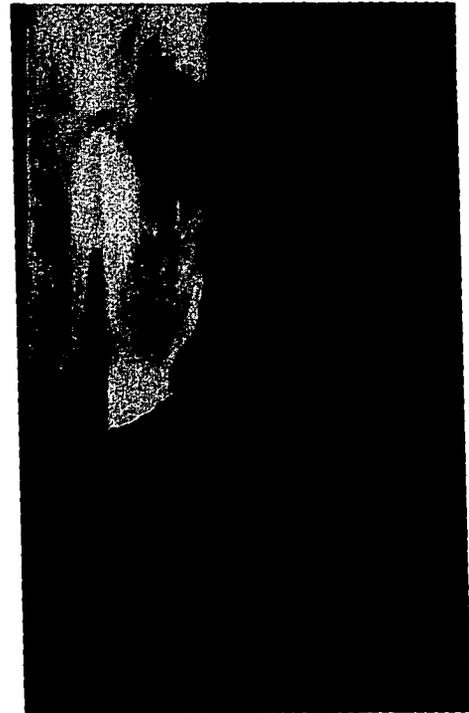
TESIS CON
FAVOR DE CARGEN

completo, y, cuando aparece, tiene un papel claramente secundario.

Es entonces la luz la que ha tenido un a presencia importante. A través de ella he sido capaz de dar un orden jerárquico a los distintos elementos que forman mis obras. Esa luz no es natural, yo la creo incluso de forma violenta, y esa cualidad la convierte en un "elemento significativo".

La escala y el formato son problemas por los que no me había preocupado hasta ahora. Toda mi obra tiene, por esa razón un tamaño mediano o pequeño, y los formatos son regulares. Pero ahora, en las pinturas que estoy haciendo o que tengo estudiadas para desarrollar posteriormente, si me empiezo a preocupar porque cada una tenga la escala y el formato que necesita. Es un cambio importante, y un problema difícil, ya que antes la obra era diseñada en función del formato y la escala; y ahora, lo que quiero es que la escala y el formato sean concebidos en función de la obra.

Lo que hago ahora es una confesión, que resulta necesaria pues servirá para comprender mejor los contenidos de los cuadros. Para mi, como



Acan.
Acrílico/Tela. 2002.

para muchos otros artistas, la depresión ha sido el mayor detonante creativo. El momento en el que la obra es concebida ha sido siempre cuando mi estado de ánimo está bajo. Ahí es cuando salen las ideas que después se convierten en estudios y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

posteriormente en obras. Es un momento de equilibrio, en el que no llego a la depresión profunda, que acaba por paralizar a la persona, pero desde luego tampoco es un estado eufórico. Es curioso, pero necesito de esa depresión para tener nuevas ideas, he acabado por explotarla, por buscarla. Con ello no quiero decir que la depresión sea constante, en general cuando realizo los cuadros se va. Pero lógicamente acaba manifestándose en

formas. Creo que por eso las escenas que genero son casi siempre, si no es que siempre, melancólicas.

Mi interés actual está dirigido a lograr un realismo, pero no solo en el sentido ilusionista que mencioné anteriormente sino, también de las situaciones de los personajes que aparecen en la obra. En eso ha desembocado mi proceso. La complejidad que caracteriza a nuestra época, se ve reflejada necesariamente en las actividades cotidianas, actitudes y gestos del ser humano, y lo que pretendo es hacer un registro de ello.

Me tengo que enfrentar a varios problemas, y el que tengo que resolver antes que ningún otro es el espacio, pues no lo había tratado. También están la escala y el formato. Tengo mucho trabajo que hacer y muchas cosas que aprender. Pero me siento optimista, creo en mis habilidades.

En cuanto a la vigencia de mi trabajo en función de si es o no tradicional. Creo que es una reflexión que en sí ya no tiene mucho sentido, a final de cuentas las prácticas "no tradicionales" que se usan en nuestros días, son ya tan anti-



El Pintor.
Acrílico/Tela. 2002.



guas que se han convertido también en tradicionales. Haciendo instalaciones y *performances* no se logra innovar nada. Pues no es con el medio con lo que se debe innovar. El uso de tecnología avanzada está ya tan generalizado que tampoco se genera así la innovación. Pienso que a este nivel la única manera de producir novedades eficaces es a través de generar una posibilidad inédita, que desde luego ya no tiene que ver con el medio de producción.

TESIS CON
FALTA DE CUBEN

6. Conclusiones.

- La pintura tiene tantas funciones y puede adquirir tantos estilos, como finalidades imaginables pueda alcanzar. Por lo tanto proclamar su muerte es innecesario.

- La actualidad de un medio artístico no debe medirse en función de si es tradicional o no lo es.

- Se debe evitar a toda costa que un medio artístico tenga supremacía con respecto al resto. Estos no deben ser tiempos de intolerancia, he hablado de pintura pues es el medio que yo elegí. Pero está claro que no es le único ni el más importante.

-Un mundo pluralista del arte requiere una crítica pluralista del arte, lo que significa, una crítica que no dependa de una narrativa histórica excluyente, y que tome cada obra en sus propios términos, en términos de sus causas, sus significados, sus referencias y de cómo todo esto está materialmente encarnado y debe ser entendido. Esta es la esencia de la libertad creadora. No se trata de someterse pasivamente a una realidad monótona aburrida y abrumadora, sino de crear en ella una

posibilidad inédita.

- El proceso de creación pictórica radica en ensayar, transformar, y volver a ensayar, tomando en cuenta lo aprendido de otros artistas, la manera propia de trabajar, y los logros o avances que a través del proceso se van dando. Estos avances sirven, como parte del mismo, para comenzar de nuevo con otras transformaciones para luego volver a ensayar.

- La pintura como práctica tradicional, no ha perdido vigencia; el arte es un reflejo de la mente humana, y en ese sentido, su actualidad no está condicionada al medio de producción, sino a las preocupaciones que la mente creadora le transfiere.

- El momento actual es un periodo de transición en el que no se ha desarrollado aún una narrativa adecuada para abordar el arte que se está produciendo. Por esa razón, es que no se puede justificar ninguna jerarquía de valores, cualquier manifestación artística es, digamos, igual de válida que las demás.



TESIS CON
FALDA LE CUBREN

- El despliegue de una libertad creadora incluyente, clara en sus evaluaciones, valiente en sus compromisos, paciente en su aprendizaje promueve nuevos modos para desarrollar el arte independientemente de los medios de producción.

TESIS CON
FALLA DE CALIDAD

Bibliografía.

Acha, Juan. Teoría del Dibujo, su sociología y su estética, Ediciones Coyoacán S.A. de C.V., CONACULTA, FONCA, México, D.F. 1998.

Berger, John. Modos de Ver. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1999.

Calvo Serraller, Francisco. El Arte Contemporáneo, editorial Turus-Santillana. Madrid, 2002.

Calvo Serraller, Francisco. "La conquista del silencio" Periódico El País, Sección "Babaelia", Madrid, Sabado 15 de Junio del 2002.

Danto, Arthur C. Después del Fin de Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Editorial Paidós, Transiciones, Barcelona, 1999.

Gámez, Silvia. "Cancela Arturo Rivera presentación en Bellas Artes", periódico Reforma, sección Cultura, viernes 21 de septiembre de 2001.

Gelzahler, Henry, et. al. David Hockney, a retrospective. Los Angeles County Museum of Art, editorial Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1989.

Gombrich, Ernest. Historia del Arte. Traducción de Rafael Santos Torroella, editorial Garriga S. A. Madrid, 1995.

Gombrich, Ernest. Arte e Ilusión. Traducción de Gabriel Ferrater, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

Gómez, Lourdes. "Todos los cuerpos de Freud" Periódico El País, Sección "Babaelia", Madrid, Sabado 15 de Junio del 2002.

Hughes, Robert. Lucian Freud Paintings. Editorial Thames and Hudson LTD. Londres, 2001.

Huici, Fernando, "El Nuevo Arte Alemán Recupera los Abandonados Terrenos del Pincel". Periódico El País, Sección "Babaelia", Madrid, Sabado 26 de Mayo del 2001.

Kavakov, Ilyya, et. al. Catálogo de "Sarajevo 2000, Proyecto Cultural Internacional de Arte Contemporáneo", Venecia, 2000.

Livingstone, Marco. Kitaj. Editorial Phaidon, Londres, 1990.

Livingstone, Marco. Jim Dine, Flowers and Plants. Editorial Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1990.

Marina, José Antonio. Crónicas de la Ultramodernidad, Editorial Anagrama, Madrid, 1997.

Mosquera, Gerardo, et. al. Catálogo de "Cinco Continentes y Una Ciudad", salón internacional de Pintura, editado por el Gobierno del Distrito Federal, México, D.F. 2001.

